

# Pop South Asia: Artistic Explorations in the Popular



# Pop South Asia: Artistic Explorations in the Popular



SHARJAH ART FOUNDATION

**Pop South Asia:  
Artistic Explorations in the Popular**

2 September–11 December 2022  
Galleries 1, 2, 3 and 6  
Al Mureijah Art Spaces  
Sharjah Art Foundation, Sharjah  
United Arab Emirates

**Organised by**  
Sharjah Art Foundation  
Kiran Nadar Museum of Art, New Delhi



**Curated by**  
Iftekhar Dadi  
Roobina Karode

**Project Advisor**  
Amrita Jhaveri

**President and Director**  
Hoor Al Qasimi

**Vice President**  
Nawar Al Qassimi

**Director, International Programmes**  
Judith Greer

**Curatorial**  
Jiwon Lee  
May Alqaydi  
Mohamed Khalid

**Production**  
Eng. Hasan Ali Mahmood Al Jaddah  
Eng. Younus Suliman  
Aia Azad

**Design**  
Hani Charaf  
Dima Bittard  
Mohammed Ameer  
Aman Darwish  
Shaikha Al Maazmi

**Translation**  
Abdullah Hussein  
Mohamad Al Saadei

**Arabic Editing**  
Ismail Al Rifai  
Ziad Abdullah

**English Editing**  
Jyoti Dhar  
Kathleen Butti  
Rosalyn D'Mello  
Rajwant Sandhu

**Kiran Nadar Museum of Art**  
Director and Chief Curator:  
Roobina Karode  
Curatorial Associate: Avijna Bhattacharya

**Exhibition Coordination**  
Shobhit Kumar Singh  
Debashree Banerjee

**Artist Entries**  
Avijna Bhattacharya, Sandip K. Luis, Priya  
Chandra, Madhurima Chaudhuri, Neha  
Tickoo, Agastaya Thapa, Swati Kumari,  
Avik Debdas

**Image Archive**  
Preetha Kolore

**Marketing and Media**  
Apurva Kackar, Jijo Jose

**Administrative Support**  
Ashaq Hussain, Arvind Singh Bhadoria

**Exhibition Layout Assistance**  
Akshat Pathak

**Digitisation and Animation**  
Montie Paul

**Sharjah Art Foundation Team**  
Hassan Abdallah, Yusra Abdelhakam,  
Khadija Abdulqader, Alaeldin Ahmed,  
Masroof Ahmed, Syed Jalaluddin Akbar,  
Habib Akhtar, Hessa Alajmani, Momen  
Alajouz, Khaula Alameri, Alia Alamri,  
Muna Alansaari, Tahani Alashqar, Abdul  
Hameed Albaloshi, Nadia Albarwani,  
Sara Alblooshi, Shefa Alhammadi, Nouria  
Alhammadi, Aihsa Alhammadi, Amal  
Alhammadi, Nouf Alhammadi, Mouza  
Alhamrani, Aisha Alhashmi, Saeed  
Alhosani, Suhaib Ali, Amal Al Ali, Huda Al  
Ali, Amjethkhan Ali, Amina Al Ali, Javed  
Ali, Moza Ali, Amal AlKhaja, Abdullah  
Alkhoori, Zahra Almaazmi, Alyazeyah  
Almarri, Noora Almarzooqi, Fatima  
Almazrouei, Shaikha Noora Almualla,  
Abdelaziz Almulla, Manal Almutawa,  
Nouf Alobeidli, Omar Alobeidli, Eman  
Alraeesi, Alyazia Alraeesi, Arwa Alrawi,  
Mariam Alshehhi, Dalia Alshehhi, Ousha

Alsuwaidi, Hoda Ali Amini, Maryam Ali  
Amini, Fatima Amjethkhan, Abderrahmane  
Ammar, Ayoub Arbaoui, Mohammad  
Asadullah, Najeeba Assalam, Muhammad  
Atif, Mahmood Awadh, Abdelhamid  
Ayesh, Minhad Azeem, Mansoor Ahmed  
Zia Muhammad Azim, Hussain Baloch,  
Faisal Al Balushi, Said Al Balushi, Ahmed  
Al Balushi, Ali Barani, Hadjer Boulahbal,  
Mona El Chaar, Dalia Chabarek, Shamshad  
Chalil, Sufiyan Chalil, Sameer Chalil, Jinan  
Coulter, Humam Dabagh, Hassan Darwish,  
Sunil Devasia, Mahesh Dharmmarajan,  
Shrinidhi Dharnappa, Suraya Elamin,  
Saad Elbiaty, Abdalla Ellaham, Mohamed  
Elmasry, Arwa Elsayed, Mohamed  
Eltohami, Magdi Emad, Ebrahim Esmaeil,  
Muhammad Farooq, Mohammed Fawwaz,  
Abdul Ghaffar Fazal, Tarek Abou El  
Fetouh, Muhammad Ghalib, Mark Gilbert,  
Abdul Halim Haitham, Houda Hammad,  
Sana Harnoon, Khaled Al Harthi, Carmen  
Hassan, Muhammad Hassan, Mahmood  
Hatem, Ward Thaeer Helal, Hebatallah  
Hosny, Mahra Humaid, Shaima Hussain,  
Ahmed Hussain, Yousif Imitri, Sheher  
Bano Iqbal, Irfan Iqbal, Mahmoud Jaddah,  
Shanavas Jamaluddin, Maria Kalaji,  
Mahmoud Kandil, Moustafa Kandil,  
Shafeeq Kareem, Zeina Al Kattan, Abid  
Amir Khah, Nada Khalaf, Amira Khalid,  
Mohamed Khalid, Ramadan Khamis,  
Muslim Khan, Muhammad Afzal Khan,  
Nadeem Khan, Safdar Khan, Ayub Khan,  
Atlas Khan Amir Dawar Khan, Asad  
Ullah Khan, Wasim Khan, Ibrahim Khan,  
Al Hussein Al Khayyat, Omar Kholeif,  
Ghaith Khoury, Aisha Kidwai, Shabeer  
KizhaKkedath, Saifuddin Kizha Kkedath,  
Moidu Korothe, Shivam Kumar, Mahesh  
Kumar, John Labib, Reem Lari, Ahmed  
Magdi, Hamad Maghawer, Shakir  
Mahmood, Ahmad Makia, Ibrahim Masood,  
Loiy Masoud, Motaz Mawid, Abdu Rahiman  
Mavilakandy, Mohd Khan Mera, Abdullah  
Mezar, Ann Milad, Sudheersha Mohamed,  
Alaa Mohamed, Deepu Mohanan, Abdul  
Haseeb Moidunni, Ali Mrad, Noufal  
Muhammed, Maria Mumtaz, Sathesh  
Mundeerath, Sirin Al Najjar, Nasir Nasralla,  
Davood Obaid, Mohannad Orabi, Ebrahim  
Pasand, Tahir Pervez, Joy Pulikkottil,



Iyad Qasim, Naser Rahimi, Muhammad Aflal Rahman, Fazal Rahman, Nabeeja Rahmathulla, Ambika Rajgopal, Amin Ul Haq Abdul Rauf, Mohamed Razeen, Ahmad Mohamed Robari, Clinton Rodrigues, Roghayeh Sadeghi, Mahmoud El Safadi, Khairalla Safwat, Raqib Said, Kavya Sajeev, Fatima Salim, Rejoiz Sam, Mohamed Khaled Sami, Alaa Sami, Sirine El Samman, Ali Al Saqban, Reem Sawan, Kannokaran Shajahan, Abdulla Al Shamsi, Abdul Khatiq Shan, Said Elsharif, Madiha Shouma, Aboobacker Siddeque, Mohammed Al Sigab, Saleh Al Soufi, Lein Sulaiman, Lojain Sulaiman, Ali Suleiman, Khalifa Sulthan, Unnikrishnan Suresh, Babylyn Tacos, Souraya Talal, Husam Tawfik, Tuba Tortop, Raneem Turjman, Sami Ul Haq Umar, Zabit Ullah Wilayat, Hamid Ullah Wilayat, Wasan Yousif and Dima Abou Zannad

#### **Special Thanks**

Our sincere gratitude to The Shiv Nadar Foundation and Kiran Nadar for their support and enterprising spirit.

Afshar Malik, Daniel Bass, Debashree Mukherjee, Diana Campbell, Durjoy Bangladesh Foundation, Esra Akcan, Kaitlin Emmanuel, Naazish Ata-Ullah, Naeem Mohaiemen, Natasha Bissonauth, Noopur Desai, Priya Jhaveri, Qudsia Rahim, Salah Hassan, Shai Heredia, Shukla Sawant, Sonal Khullar, T. Sanathanan, Taimur Hassan, Tanzim Wahab, Zahid Chaudhary

#### **Sharjah Art Foundation Patrons**

Mohammed Afkhami  
Maysoune Ghobash  
Badr Jafar  
Olivier Georges Mestalan  
HH Sheikh Zayed bin Sultan Al Nahyan  
Haleema Al Owais  
HE Sheikha Bodour bint Sultan Al Qasimi  
Sultan Sooud Al Qassemi  
Abdelmonem Bin Eisa Alserkal

# Foreword

Hoor Al Qasimi

Since its formation in 2009, through its exhibitions, programmes, publications and collection, Sharjah Art Foundation has been cultivating diverse narratives on global art, thereby expanding prevailing historical discourse by offering multiple points of approach and departure. The Foundation's close networks and longstanding friendships with neighbouring agents across the continents of Asia and Africa have also undeniably furthered its mission of platforming artists and thinkers whose intellectual legacies can be traced beyond Western epistemologies.

*Pop South Asia: Artistic Explorations in the Popular*, curated by Iftikhar Dadi, artist and the John H. Burris Professor in the Department of History of Art at Cornell University, and Roobina Karode, Director and Chief Curator of the Kiran Nadar Museum of Art, is the most recent outcome of such initiatives. This expansive exhibition that recontextualises the history of Pop art in the context of South Asia has been made possible in collaboration with the Kiran Nadar Museum of Art, New Delhi, an institution with whom we have greatly enjoyed working. Spanning the mid-twentieth century to the present, more than 130 works by 43 artists from India, Pakistan, Bangladesh, Sri Lanka, Afghanistan, Nepal and the South Asian diaspora evoke cross-generational dialogues that explore the specificity of Pop art in the region, a subject long neglected by institutional surveys of the movement despite South Asian art's intimate engagement with the popular. *Pop South Asia* offers curatorial

modalities and research methodologies that are relevant to regions around the world whose social and political fabric were similarly shaped by their historical confrontations with the twin-forces of colonisation and capitalism.

I am deeply grateful to the exhibition curators, Iftikhar Dadi and Roobina Karode, for their remarkable dedication and commitment. The exhibition would not have been possible without the confidence and generosity of Kiran Nadar, Founder and Chairperson of the Kiran Nadar Museum of Art. It is a great joy to be able to present gems from the Museum's impressive collection to audiences in Sharjah. For this privilege, I would like to express my heartfelt gratitude to Mrs. Nadar and to the Museum's staff for their support. I would also like to thank Amrita Jhaveri for her irreplaceable knowledge, insights and professional expertise that have contributed significantly to the organisation of this exhibition. I extend my sincere appreciation to the many collectors and institutions who have loaned us works in support of this ambitious project.

Finally, I would like to thank and congratulate all the artists whose works feature in the exhibition and whose practices have inspired its very conception, thus nourishing critical discourses on South Asia and beyond.

# Pop South Asia: Artistic Explorations in the Popular

-  
Iftikhar Dadi

This exhibition focuses on a major but largely unexamined development in the modern and contemporary art of South Asia—its engagement with popular culture from the mid-twentieth century through the present.<sup>1</sup> The rapid development of capitalism, urbanism, media, technology and mass politics since the late nineteenth century has engendered multiple resonances and fault lines in the complex societies of South Asia, providing openings for artists to engage with popular social and cultural developments. South Asia serves as synecdoche of wider developments across the Global South, which continues to modernise and urbanise, and wherein the ambit of Pop art is not confined to what is commonly understood in a Western context as engaging primarily with late capitalist consumer culture and media imagery. Rather, Pop artistic practices in these societies unfold in the context

of uneven development, multiple temporalities, layered aesthetic regimes and relays within societies that are in rapid and turbulent transition.

Until now, the modern and contemporary art of this substantial region (which today constitutes about a quarter of the world's population) has been studied or analysed primarily through national frameworks. While a few selected themes such as partitions and borders have been addressed in regional group exhibitions, artistic engagement with popular aesthetics from across South Asia and its diaspora have rarely been investigated.<sup>2</sup> Earlier, a narrow canonical understanding of Pop art privileged the New York-based artists of the late 1950s and 1960s.<sup>3</sup> Viewed in a broader register, Pop art also encompassed practitioners along the West Coast of the USA,<sup>4</sup> the Independent Group in the UK,<sup>5</sup> the Capitalist Realists in West Germany,<sup>6</sup> and French and Italian artists associated with Nouveau Réalisme.<sup>7</sup>

However, since the publication of Kobena Mercer's landmark edited volume *Pop Art and Vernacular Cultures* (2007), the Western provenance of Pop art has come under increasing scrutiny. More recently, growing recognition that Pop art was always global<sup>8</sup> has been evidenced by two major exhibition projects: the politically oriented *The World Goes Pop* at the Tate Modern (2015)<sup>9</sup> and Walker Art Center's *International Pop* (2015),<sup>10</sup> which travelled to several major museums.<sup>11</sup> These were laudable projects, each accompanied with a substantial publication, which greatly expanded the understanding of Pop art across diverse geographies and conjunctures, primarily by including developments in Eastern Europe, Latin America and Japan.<sup>12</sup> Furthermore, in 2018, the exhibition and publication *Pop América, 1965-1975* foregrounded Latin American Pop art that unfolded simultaneously with Pop practices in the United States.<sup>13</sup>

Contemporaneous with the global efflorescence of Pop art, South Asian artists, whether practising in the region or as part of the diaspora, were deeply engaged with questions of the 'popular'. These developments span the modernist era into the present. There have been very few exhibitions and studies of South Asian Pop art, and they have mostly been on a small scale.<sup>14</sup> An exception has been the work of Indian artist Bhupen Khakhar (1934-2003), whose work can be understood across several interpretive registers, one of them being in relation to Pop art. An important 2007 essay by Geeta Kapur has situated Khakhar's practice with reference to devotion, commerce, media and everyday practices in small towns and villages in India, as well as the artist's awareness of Western Pop art.<sup>15</sup> A retrospective exhibition at Tate Modern in 2016 of Khakhar's work has further drawn focus on the life and work of this important artist.<sup>16</sup> For South Asia, Khakhar is undoubtedly a pioneering figure, who also played an exemplary role in motivating new projects by many younger Indian artists.

The scope of the present exhibition is broader, however, seeking to understand not only artistic practices associated with Pop art across different generations, but also the specificity and shared contexts of their emergence in diverse sites across South Asia and the diaspora. Indeed, Pop art's close engagement with facets of popular cultural and social developments encourages precisely such an approach, which acknowledges that the transregional flow of popular culture—in the form of media images, soundscapes and cinema—has continued despite serious impediments to physical movements posed by border regimes.<sup>17</sup>

Pop art in South Asia and the diaspora does not constitute a single movement or school. Instead, many artists have worked in a 'pop' modality, either as individuals or in conversation with fellow travellers in places such as Baroda, Dhaka and Karachi

over the decades. Many artists have been very familiar with Western developments, having studied, travelled and lived there, or through exposure to publications and media. Their artwork is on occasion in dialogue with aspects of international Pop art. Nevertheless, for the majority of the works presented in this exhibition, references solely to Western art do not provide an adequate explanatory framework. Consequently, one of the objectives of this essay is to foreground South Asian sociocultural developments through which these works can be more fully legible. This project does not intend to claim singularity or exceptionality for South Asia, but rather strives to identify developments specific to it, in hopes that it will also contribute to a broader comparative conversation in future with Pop art from the Arab world, Africa and other regions across the Global South.

### **The popular in South Asia**

A great diversity of labour and life practices characterised South Asia in the early modern era. These varied between profession, caste, location and other parameters, ranging from urban centres, rural locations and aboriginal societies not based on accumulation. The era of British colonialism, which began in the mid-eighteenth century in South Asia, led to dramatic changes in the region. During the late nineteenth century, British authorities marshalled new institutions and technologies in South Asia, such as museums, cartography, the census, archaeological and linguistic surveys, and new legal frameworks. Art and photography made landscape, history, ethnicity and profession visible in new ways.

British colonialism also violently reordered the economic landscape of South Asia. From being a large exporter of finished artisanal products throughout recorded history, South Asia had become afflicted by tremendous poverty by the end of the nineteenth century, now a net importer whose exports

were primarily low-value raw materials, such as cotton, that were converted into finished products in the industrialising city of Manchester in the UK. Local makers and creators were discouraged from engagement with urbanism, technology and new materials and processes. Nevertheless, especially in urban regions in the Punjab, Bengal, Gujarat and Sri Lanka, entrepreneurs and communities were constituting new assemblages of technology, urbanism, industry and media.<sup>18</sup> However, many nationalist ideologues did not consider these as being 'authentic' developments, at least in their cultural modalities.<sup>19</sup>

Colonial modernity also shifted the meaning of art. Craft practices were not accorded the status of art, and local artistic modes, such as miniature painting, were also devalued. The studio artist emerged in the mid-nineteenth century, as art schools modelled on British pedagogies began to be founded in Calcutta, Madras, Bombay and Lahore. In principle, these artists had greater access to exploratory practice, but they often remained largely trapped in values of authenticity.<sup>20</sup> Nevertheless, artists in the late nineteenth century began to deploy Western academic realism to address mythology, history and local subjects. Colour printing also made this imagery widely available via the chromolithograph, in many cases in alliance with branding and publicity for local capitalist ventures. The artist Raja Ravi Varma is an exemplary figure in this regard, not only creating vivid and striking mythological paintings in an academic register, but, in his later years, also successfully translating these into inexpensive chromolithographic prints that made available divine images to publics across social hierarchies that still circulate until today.<sup>21</sup>

In South Asia, much of the activity of the commercial life of bazaars, religious and political groups, small and medium scale production and service, and informal settlements is organised by various 'vernacular' arrangements. The relation

between these and the public sphere—of universal national law, citizenship and the domain of formal capitalism—is inextricable but never one dimensional. Over the last century and a half, media in South Asia has made enormous inroads into the popular imagination. The rise of chromolithographic prints in the late nineteenth century, the emergence of cinema during the early twentieth century, the cassette revolution of the 1970s and the VCR soon after, the expansion of satellite television in the 1990s, and the digital media revolution unfolding today—all of these are significant nonstate expressive forms that enact new senses of locality and affiliations.<sup>22</sup>

South Asian publics continue to be crosshatched by conflicting claims of languages, castes, genders, regions and classes, and above all, by their varying abilities to achieve recognition and voice. Urban groups have long deployed diverse popular aesthetic, commercial and political modalities to stake claims of participation and representation in an arena that is national in certain facets (politics, institutions and infrastructure), transnational (migration, media flows and commodity circulation) and subnational (local networks based on customary or local linkages).

Art historian Kajri Jain's analysis of bazaar prints has shown how aesthetic regimes of the popular are inextricable from commerce and exchanges organised via kinship-based credit networks, informal production arrangements and bazaar transactions premised on ideas of efficacy that incorporate popular aesthetics, ethics and economics. In its development from the colonial era into the present, the bazaar in South Asia is thus not simply a realm of commercial exchange but a site of production, circulation and exchange within and across multiple domains.<sup>23</sup> This bazaar matrix is in some distinction to the domain marked by formal citizenship, big capital at the national or transnational levels, and so-called high art on view

at the art gallery and museum. Nevertheless, the high and popular domains of ethics, commerce and aesthetics are not hermetically isolated; rather, there is constant and resonant traffic across them.

The 'popular' thus also notates the realm of 'informal' life and the vibrant flourishing of vernacular capitalism and society in the public sphere of urban South Asia. Scholars have analysed its public sphere in the modern and contemporary era as marked by a split.<sup>24</sup> While one facet of public life is lived according to normative and regularised understandings of the public sphere, another dimension of life is characterised by social informality, kinship and devotional affiliations, and 'bazaar' capitalism from below. Artists therefore possess an enlarged canvas of possibility that they can address in their practice.

These are some elements of the expansive historical and social matrix for situating the wider realm of the 'popular' in modern and contemporary South Asia that artists have drawn upon and intervened in. Pop art in South Asia consequently develops with reference to multiple lineages and thematics. Artists' imaginative engagement with traditional and performative modes of devotional, craft and folk practices constitutes one approach. Others include addressing large-scale centralised and vernacular 'bazaar' modes of capitalism and interventions into the aesthetic transformations engendered by print culture, cinema and digital media. Artists also comment on political impasses, partition, migration, displacement and borders; conjure utopia and dystopia; and tackle issues of identity, gender, belonging and selfhood at home and in the diaspora. Above all, they deploy play and humour and embrace aesthetic life worlds engendered by craft, technology, urbanisation, commodity circulation and media flows. This project therefore calls for a capacious understanding of 'Pop' as a constellation of artistic practices that resonate along multiple lineages—a

conception that is more adequate to the heterogeneity and diversity of experience that characterises life in South Asia.

### **Pop art and the wider popular realm**

Postcolonial societies are often characterised by a ‘lack’, of museums, galleries, collectors, critics, journals and art schools. In the popular realm, however, the problem is precisely that of evanescent excess. Objects and practices of fine art arguably provide a privileged and critical view into the wider popular realm.<sup>25</sup> An art exhibition of ‘high’ objects that engage with the popular realm does not require a reproduction of the latter’s overflowing surplus in a museum setting. Rather, the curatorial endeavour is to foreground key relays that enable interventions across a fractured and multifaceted public sphere in order to evoke new aesthetic relations of materiality and sensory affect and to identify how reflexive art practice can address contemporary quandaries of the self and society.

This project therefore aims to redress the current lack of research and knowledge on Pop art and its practices in South Asia and the diaspora by bringing artworks from the 1960s into an open-ended dialogue with those of later practitioners and into conversation with even earlier developments in vernacular capitalism, print culture and cinema. Art historian and curator Reiko Tomii’s usage of the term ‘proto-Pop’ in reference to earlier popular Japanese practices, such as eighteenth-century *ukiyo-e* woodblock prints,<sup>26</sup> is a useful concept for contextualising developments in South Asia from the late nineteenth century onwards, when new technologies, mediums and forms began to dramatically reconfigure its society.<sup>27</sup> This show consequently focuses on selected intergenerational work from across the region and its diaspora, including exemplary ‘proto-Pop’ works by Raja Ravi Varma and Maligawage Sarlis.<sup>28</sup>

The artists in the exhibition hail from and work in various locations in Afghanistan, Bangladesh, India, Nepal, Pakistan and Sri Lanka, or they sustain their practice in the South Asian diaspora. The exhibition underscores the strength of their practices, both in autonomous formalist terms and in their engagement with the complexities of the ‘popular’ in South Asia, and also affirms the ongoing potential of modern and contemporary art to address complex and vexed issues facing the self and society through irony, play and humour, and forms that bring high-art mediums into a critical dialogue with popular registers. This dialogue is more important than ever at a time when forces of intolerance and exclusion in the region are increasingly appropriating popular mediums and aesthetics. As Thomas Crow notes, ‘Enduring, memorable condensations of...powerful common narratives require the resources of art. There has otherwise been no way to break out of the limited physical and logistical capacity of the art world in order to communicate more widely—and more deeply, by tapping for the purposes of art those fears and fantasies that haunt everyday social existence.’<sup>29</sup> In contrast to the popular realm ever in danger of being usurped by populist resentment and affective injury, ‘high’ Pop art objects and practices can potentially enable critical reflection on the popular that would otherwise be unnoticeably subsumed in the ceaseless ebb and flow of everyday life.

It bears stressing, however, that this exhibition does not aim for full representation of all relays between high-art practices and the popular. Rather than striving for the unrealisable, and indeed undesirable, goal of comprehensiveness, this project identifies specific lineages, tendencies and practitioners that illuminate but one constellation of the capacities of Pop art in South Asia and its diaspora. The condensation, amplification and distillation of popular aesthetics into the art object also



possess the potential for intergenerational transmission. These objects and relations can remain 'available even when dormant on museum walls, for waves of new artists to discover and endeavor anew'.<sup>30</sup> Consequently, rather than seeing Pop art in terms of delimited historical periodisation, as the recent shows on global Pop have done, the emphasis here is on cross-generational thematic relays into the present, which might also prefigure and encourage new manifestations by artists in future.

---

This project developed over several years in collaboration with Amrita Jhaveri, and could not have been realized without her guidance. I express my sincere appreciation for her commitment and support throughout the curatorial process.

#### Notes

I thank Daniel Bass, Zahid Chaudhary, Amrita Jhaveri and Sonal Khullar for their helpful comments and advice on this essay.

1. The South Asia region includes the countries of Afghanistan, Bangladesh, Bhutan, India, Maldives, Nepal, Pakistan and Sri Lanka. This exhibition includes artists with backgrounds from all countries except for Bhutan and Maldives.
2. Salima Hashmi, ed., *This Night Bitten Dawn* (New Delhi: Devi Art Foundation, 2016); Iftikhar Dadi and Hamad Nasar, eds., *Lines of Control: Partition as a Productive Space* (London & Ithaca, NY: Green Cardamom, Herbert F. Johnson Museum of Art, 2012).
3. For example, Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg, James Rosenquist, Andy Warhol and Tom Wesselmann. For a summary of the privileging of New York Pop, see Darsie Alexander, 'Introduction: The Edge of Pop,' in *International Pop*, eds. Darsie Alexander and Bartholomew Ryan (Minneapolis: Walker Art Center, 2015), 78-9. Also, Thomas Crow's study of American Pop art argues that even the 'mainstream' New York Pop art developed not simply as a response to a mediated consumer culture of the late 1950s and 1960s, but it was also deeply indebted to the rise of folk music and folk art in the US from a decade earlier as well as contemporary graphic design from the UK. Thomas Crow, *The Long March of Pop: Art, Music, and Design, 1930-1995* (New Haven: Yale University Press, 2015).
4. Including John Baldessari and Ed Ruscha.
5. Richard Hamilton, Eduardo Paolozzi and others.
6. For example, Sigmar Polke and Gerhard Richter.
7. Arman, Raymond Hains, Niki de Saint Phalle, Mimmo Rotella, etc.
8. Kobena Mercer, ed., *Pop Art and Vernacular Cultures* (Cambridge, MA: MIT Press, 2007).
9. Jessica Morgan and Flavia Frigeri, eds., *The World Goes Pop* (New Haven: Yale University Press, 2015).
10. Darsie Alexander and Bartholomew Ryan, eds., *International Pop* (Minneapolis: Walker Art Center, 2015).
11. However, South Asian artistic developments fell completely outside the scope of both exhibitions. The sole exception was the inclusion in the film programme of *International Pop* of the stop-motion experimental film *Abid* (1972), directed by Pramod Pati with support from the Films Division, India. For an account of its making, see Shai Heredia, 'Abid Surty,' *Experimenta India: Moving Image Art in India* (blog), 2005, <http://experimenta.in/texts/interviews/abid-surty/>. The film is available online at <https://www.dailymotion.com/video/x6vf2yv>.

12. In a review of both exhibitions, David Joselit has observed: "International Pop" . . . allow[ed] visitors to encounter distinctive national histories side by side, while simultaneously demonstrating how these genealogies merge into something that might be called global—in terms of both aesthetic convergences and geopolitical divergences. By contrast, "The World Goes Pop" at Tate Modern . . . collapses distinct historical genealogies into an entrepôt of works drawn from diverse places but grouped together in loose and often indistinguishable thematic galleries. . . . Bright walls of deeply saturated color punctuate the installation. The global is submerged in a kind of shrill hilarity where politics can be just as fun as sex." David Joselit, "International Pop" and "The World Goes Pop", *Artforum* (January 2016), accessed August 17, 2022, <https://www.artforum.com/print/reviews/201601/international-pop-and-the-world-goes-pop-56702>.
13. Esther Gabara, ed., *Pop América, 1965–1975* (Durham: Nasher Museum of Art at Duke University, 2018).
14. For example, see Madhu Jain, ed., *Kitsch Hota Hai: Kitsch and the Contemporary Imagination* (New Delhi: Gallery Espace, 2001).
15. Geeta Kapur, 'The Uncommon Universe of Bhuphen Khakhar,' *Pop Art and Vernacular Cultures*, ed. Kobena Mercer (Cambridge, MA: MIT Press, 2007).
16. Chris Dercon and Nada Raza, eds., *Bhupen Khakhar: You Can't Please All* (Seattle: University of Washington Press, 2016).
17. For example, during the 1950s, film songs broadcast from Radio Ceylon found eager listeners in India and Pakistan. See Isabel Huacuja Alonso, 'Radio, Citizenship, and the "Sound Standards" of a Newly Independent India,' *Public Culture* 31, no. 1 (January 1, 2019): 117-44.
18. Nira Wickramasinghe, *Metallic Modern: Everyday Machines in Colonial Sri Lanka* (New York: Berghahn Books, 2014); Arindam Dutta, *The Bureaucracy of Beauty: Design in the Age of its Global Reproducibility* (New York: Routledge, 2007); Arindam Dutta, 'Design: On the Global (R)Uses of a Word,' *Design and Culture* 1, no. 2 (2009): 163-86; Tirthankar Roy, 'Consumption and Craftsmanship in India 1870–1940' in *Towards a History of Consumption in South Asia*, ed. Douglas E Haynes (New Delhi: Oxford University Press, 2010); Douglas E. Haynes, *Small Town Capitalism in Western India: Artisans, Merchants and the Making of the Informal Economy, 1870–1960* (Cambridge: Cambridge University Press, 2012); Amanda Lanzillo 'Translating the Scribe: Lithographic Print and Vernacularization in Colonial India, 1857–1915,' *Comparative Critical Studies* 16, no. 2-3 (2019): 281-300.
19. This is evident in the writings of the influential scholar Ananda Coomaraswamy and many of the writers and critics associated with the Bengal School of Art and the Swadeshi movement during the first three decades of the twentieth century.
20. Art historian Partha Mitter has noted the striking absence of modern art that engages with urban life as late as 1947. Partha Mitter, *The Triumph of Modernism: India's Artists and the Avant-Garde, 1922–1947* (New Delhi: Oxford University Press, 2007). See esp. chapter 2.
21. G. Arunima, 'Ravi Varma's Many Publics: Circulation and the Status of the "Artwork",' in *The Public Sphere from Outside the West*, eds. Divya Dwivedi and Sanil V (New York: Bloomsbury Academic, 2015), 164-75; Kajri Jain, *Gods in the Bazaar: The Economies*

- of Indian Calendar Art* (Durham: Duke University Press, 2007), 100-13. On the work of M. Sarilis in Sri Lanka, see T. Sanathanan, 'Visualizing the Sinhala Buddhist Nation: The Temple Murals of Sariis Master,' *Marg* 69, no. 2 (December 2017): 94-111.
22. Bhaskar Sarkar notes how today 'subjects use new, cheaper and more easily available technologies to enter the realm of representation—often by resorting to piratical modes.' Bhaskar Sarkar, email message to author, 11 September 2016.
  23. Jain, *Gods in the Bazaar*, 14-15, 78-81.
  24. Arvind Rajagopal has described the current Indian mediascape as a 'split public sphere' whose one dimension is premised on Habermasian universal national ideals, while another refers to divisions and affiliations that straddle other arrangements. Arvind Rajagopal, 'Notes on Postcolonial Visual Culture,' *BioScope: South Asian Screen Studies* 2, no. 1 (2011). See also Arvind Rajagopal, ed., *The Indian Public Sphere: Readings in Media History*. (New Delhi: Oxford University Press, 2009), 10-13. Kajri Jain's comments on the split public sphere are in Jain, *Gods in the Bazaar*, 70.
  25. As Thomas Crow has observed on the mutually constitutive relation between 'high' artistic practice and the wider ubiquity of popular forms in illuminating each other, "art objects possess a special strength as a site of endurance and memory. The Pop attitude has enlarged rather than narrowed the capacity of fine art to capture and channel deep but inchoate feelings in populations normally indifferent to its customary exclusivity and sanctification. Such a recognition opens the way to seeing the degree to which Pop artists . . . revived some of art's oldest signifying functions and allegorical ambitions." Crow, *Long March of Pop*, ix.
  26. Reiko Tomii, 'Oiran Goes Pop: Contemporary Japanese Artists Reinventing Icons' in *The World Goes Pop*, eds. Jessica Morgan and Flavia Frigeri. (New Haven, CT: Yale University Press, 2015), 95. On 'proto-Pop' see also Alexander and Ryan, eds., *International Pop*, 199.
  27. Indian critic Ratan Parimoo observes that "the sexy actress turns by imperceptible degrees into a goddess and a lady who has a family resemblance to Lakshmi may be seen offering you a popular brand of cigarettes or a transistor radio, wherein also lies the origin of the modern Indian poster." Ratan Parimoo, 'Pop Art and the Problem of "Kitsch"' in *Studies in Modern Indian Art: A Collection of Essays* (New Delhi: Kanak Publications, 1975), 106.
  28. Parimoo, who views Ravi Varma unfavourably as following "the example of the decaying European academic art before him and bad copies of third-rate European painters", nevertheless astutely notes, "The vast body of the reproductions today are not always done by skilled painters, who often put together stock images (pastiche and plagiarising is part of the game) ranging from two-dimensional and hieratic traditional symbols to illusionistically rendered figures. This strange stylistic admixture of "flat", stark illusionism and schematic modelling together with the bizarre juxtaposition of "fraction" of reality can be visually exciting at times and explain the contemporary interest in this phenomenon. It has the qualities of the naive as well as those of photomontage which are among the aspects of pictorial representation being revived by the Pop and Pop-inspired modern trends." Parimoo, 'Pop Art and the Problem of "Kitsch"', 107.
  29. Crow, *Long March of Pop*, 386.
  30. Crow, *Long March of Pop*, ix.

# The Kaleidoscope and the Magic Lantern

## Artistic Illuminations on the Indian Popular

-  
Roobina Karode

Living in India means living simultaneously in several cultures and times....The past exists as a living entity alongside the present, each illuminating and sustaining the other. As times and cultures converge, the citadels of purism explode. Traditional and modern, private and public, the inside and outside continually telescope and reunite. The *kaleidoscopic* flux of images engages me to construe structures in the process of being created [emphasis added].

—Gulammohammed Sheikh<sup>1</sup>

Indian civilisation is often revealed as a grand vision traversing a universal space-time continuum. Within this cosmic scheme, where is the place for the quotidian? Do the events or objects that constitute the everyday remain as mere backdrops, often regarded as mute and sterile since they seem to offer little in terms of information, affirmation or meaning? In 1973, French writer Georges Perec offered a single-minded and incredibly sensitive meditation on the everyday, asserting that modern subjects hurtle past the common, the daily and the habitual somnambulant as if they pose no interesting questions to their lives or provide lasting experiences. Referring to this condition as 'dreamless sleep', Perec emphatically asked, 'But where is our life? Where is our body? Where is our space?'<sup>2</sup>

This essay addresses these questions in the context of the 'South Asian Pop' from the vantage point of Indian art history and cultural politics. Furthermore, the notion of 'Indian' here refers not so much to the nation or the state as to India as a subcontinental region. Inspired by the complex and multi-layered reality of South Asian society, existential prompts for an exploration of the life, body and space of the everyday were taken up by Indian cultural practitioners in the 1960s and 1970s. Part of a larger cultural movement in art and literature, their responses to the quotidian were centred and framed within the social and political milieu, particularly in the northwestern cities of Bombay (Mumbai) and Baroda.

M. F. Husain, who acquired star status because of his larger-than-life persona and successful, though controversial, career, ran away from his home in Pandharpur to pursue art in Bombay, the city known to manufacture countless dreams. He slept on footpaths and painted nocturnally under the flickering streetlight. Starting out as a billboard artist, he created hugely scaled portraits of cinema actors and moved on to making wooden toys and designing furniture for a living. As a painter

fascinated by India's vast cultural panorama and inspired by cinema, theatre, craft and poetry, he never shied away from blurring boundaries between high and low art, experimenting with diverse materials and formats to arrive at a language accessible to the people. *Culture of the Street* (c. 1981), a portfolio of 20 unique photographs, was the result of Husain roaming the streets of Madras (now Chennai) armed with a 35 mm SLR camera, capturing the urban metropolis in playful juxtapositions. The large, glamorous cinematic images formed a backdrop to the frenetic life and crowds of modern Indian streets.

Themes and spaces suffused with the sensorium of Indian cities like street signs, billboards, print advertisements, photographs in newspapers, calendar art and film posters also began appearing in the works of artists from this northwestern region as investigative modalities into the condition of the 'common' or the 'popular'. Artists and poets like Arun Kolatkar and Bhupen Khakhar were keen observers and raconteurs of street life, largely considered to be debased and vulgar. Some of their recurrent motifs were the *gully* (alleyway), *nukkad* (street corner), and footpath (the low status accorded to the footpath is brought out in the colloquial phrase 'to be brought to the footpath', which indicates loss of standing in society, often by exterior ministrations; also, a popular trope in Bombay cinema of the 1950s and 1960s). For instance, Kolatkar would stare out of the Wayside Inn, a local bar in the Kala Ghoda area of Bombay, then housing many slums, and see people jostling for rations, restive crowds at food distribution events and destitute children. The streets called out to Kolatkar:

A many-coloured smell  
of innocence and lavender,  
mildly acidic perspiration  
and nail polish,  
rosewood and rosin

travels like a lighted fuse  
up my nose  
and explodes in my brain.<sup>3</sup>

Similar to Kolatkar's sense of the everyday and the mundane, Khakhar's belongs to a provincialised urbanism inflected by the idioms of a *bazaar* [market] ecology found in the small-time towns and cities where he grew up. Khakhar's art examines the empty, banal interiors of nondescript spaces mostly inhabited by the 'insignificant man'<sup>4</sup> in the form of barber shops, watch repair shops, tailor shops, house interiors and tea stalls adorned with cheap calendar prints of female film stars or 'good luck' floor mats. He deploys the visual language of the bazaar and the streets to authenticate the experience of such spaces. For instance, in his works *Interior of a Muslim House No.1* (1965) and *Pan Shop No.1* (1965), he employs layout strategies utilised by producers of popular prints often found on the walls of small trader establishments as well as imagery drawn from traditional and vernacular contexts. In a vision that is multiple and inclusive, pastiche forms the main compositional blueprint for popular prints and posters in which the pictorial space has been broken into tiny medallions and visual snippets that show episodes from leaders' or gods' biographies.

In the case of *Pan Shop No.1*, a viewing gallery of prints of gods and goddesses from Durga to Shrinathji, religious structures and national leaders are interspersed with texts painted on mirrors, embedding both sacred and secular elements in the same visual register. The *paan* [tobacco wrapped in betel leaf] shop holds special significance in street cultures of the subcontinent because of the region's thriving culture of smoking *paan*-cigarette-*bidji* [cheap, small, hand-rolled, locally produced cigarettos usually smoked by working classes]. Often dealing in addictive stimulants, tea shops and *paan* shops are important sites for socialisation and chit-chat.

People usually gravitate there for *adda*<sup>5</sup> sessions that facilitate the generation and circulation of shared community knowledge or gossip. Tiny bottles of fragrant *paan masala* ingredients, *gulkand* [rose preserve and other flavouring components], *agarbatti* [incense sticks] or *loban* [frankincense] create a familiar and reassuring environment for customers in a changeable and unpredictable world. The assembly of smells and colour and the life and energy of the city are thereby encapsulated in Khakhar's *Pan Shop No.1* alongside idiomatic signages such as 'Cash today, credit from tomorrow' and advertisements for new *paan* flavours, all evocatively recreating the layered and complex tapestry of a way of life that is foundational to popular culture.

Through such visceral expressions, these artists—in particular Khakhar whose works will be addressed in more detail below—introduced a new paradigm of artistic inquiry, which continues to be influential even after four or five decades. In order to understand why their shock value did not become as ephemeral as the transience of the street life they were portraying, we need to examine their larger art historical and discursive context.

---

In the history of Indian art, efforts to problematise the distinction between high art and popular everyday culture challenged the purist trends of modern art practice. This effort was shaped by two factors. The first was the ethnographic and folkloric impulse that the pedagogue K. G. Subramanyan, an alumnus of Viswa Bharati, Santiniketan, imparted to the curricular and extra-curricular activities of the Faculty of Fine Arts, M. S. University, the foundation site for what later came to be known as the 'Baroda School'. Informed by his interests in mythological stories, urban and rural anecdotes, genre

paintings and Gandhian philosophy, Subramanyan's indigenist explorations through art making and writing strived to create what he called 'living traditions'. He also expanded the formalistic and mediatic scope of modern art by using visual formats as varied as reverse glass painting, terracotta clay murals, wooden toys, illustrations for storybooks for children, and narrative murals on building façades. Subramanyan's satirical works such as *The Tale of the Talking Face* (1975), created during the authoritarian populism of the Indira Gandhi era, demonstrate the inseparability of language and politics, form and content. With the informal cadence of the rhyming words of a *charan kavi* [balladist] or a *patua* [scroll painting], the tale unfolds as a deceptively flamboyant façade of the ruling class and the gore of oppression that commoners face. Playing with the contrast of black and white, figures and animals are composed partly of delicate paper cut-outs, body parts filled in with sketchy squiggles, random playful brushwork and caricatured faces, making for an easily accessible subversiveness.

The second factor behind this conjunction of art and the everyday was the influential twin presence of Khakhar, an accountant, who, in the 1960s, enrolled as a student of art criticism, and Gulammohammed Sheikh, a Gujarati poet, painter and pedagogue at M. S. University. Khakhar came into the limelight in the 1960s and 1970s with his humorous paintings appropriating middle-class practices and local Gujarati culture-specific narratives in a cheeky satirical style.<sup>6</sup> A self-taught painter, Khakhar remained unperturbed by the unpalatable or imperfect body contours of characters he drew. His ordinary subjects had real bodies and were real people. His iconic painting, *Man with a Bouquet of Plastic Flowers* (1975), embraced popular taste for bright plastic and the shiny sensibility that marked middle-class homes. Khakhar contended that 'real flowers fade, plastic flowers bring eternal joy to the eye.'<sup>7</sup> His evolving postcolonial awareness compelled

him to consider art as a liberating force against the sense of inferiority deeply rooted in the Indian psyche on account of the attendant Victorian taste of colonial rulers.

Through his extensive art historical erudition and citational paintings, Sheikh could be credited for gradually cementing the discursive conditions for a complete break from hegemonic modernism and its transcendental abstractions. These developments reached their consummation in the historic *Place for People* exhibition in 1981, a clarion call for a 'figurative-narrative' turn in painting. Along with Khakhar and Sheikh, the exhibition included artists such as Vivan Sundaram, Sudhir Patwardhan and Nalini Malani, and its catalogue essay, polemicalising against modernist abstraction, was written by art critic Geeta Kapur. The collective energy of the exhibition also produced the widely acclaimed *Journal of Arts and Ideas*, in which Sheikh published two authoritative texts that serve as this essay's central thematic.<sup>8</sup>

Sheikh outlined a preliminary theory of picture making and visual interpretation in response to the apparent opposition between western 'illusionism' and eastern 'illumination[jism]'. While the first exemplifies what he understood as 'a sort of mirror facing mirror which dissolves everything except the artist's ego into insubstantiality'—as it is most clearly expressed in Diego Velázquez's *Las Meninas* (1656)—the latter, with its celebrated examples from eastern mural paintings and scroll illuminations, demonstrates the ability of the spectator's eyes to 'physically move in confluence with the emanation of pictorial space'.<sup>9</sup> Complementing this understanding of the cultural differences in aesthetic reception was Sheikh's equally counterintuitive take on the differences in artistic production. Whereas illusionism, he argued, 'was born of special conditions of life in Europe, perhaps in the interior (of a studio) where its prime properties of form were identified through defining a source of [natural or reflected]

light”<sup>10</sup>, the eastern pictorial space offered a completely different experience as was demonstrated in the creation of the Ajanta murals in the dark womb of a cave or the musical narration of *Pabuji Ka Phad* scrolls after nightfall. The fact that they were made or presented ‘in the flickering light of lamps (in the absence of sufficient natural light [...])’, wrote Sheikh, ‘points to a process of building pictorial space through corporeal movements guided by illumination [with the] effect of images constantly advancing—rather than receding [...].’<sup>11</sup> Furthermore, such compositional techniques also made possible a unique notion of temporality still fundamental to the subcontinental visual culture since they permitted the artist to capture ‘the *world in flux*’ by embracing ‘reality from all possible life perspectives in time’.<sup>12</sup>

Sheikh’s use of the apparatuses of illumination and reflection for delineating a theory of artistic production and reception reminds one of the central metaphors used in M. H. Abrams’ classic study *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and Critical Tradition* (1953). Abrams’ work focuses on English literature in the eighteenth and nineteenth centuries, when romanticism gradually replaced neoclassical aesthetics, a transition the author explains by referring to the conflict between two poetic metaphors or creative faculties: the mirror and the lamp. Whereas the first made a reflective and objective worldview possible, the second brought to the fore a visionary world of poetic illumination. In the case of Sheikh, however, the image of the lamp is also evocative of a sacred or ritualistic context, fulfilling a *magical* function lacking in Abrams’ formulation. For instance, it is such a ‘magic lamp’, with its connotations of cinematic apparatus, flickering light and enchantment, that Sheikh places at the center of his famous painting *City for Sale* (1981–1984).<sup>13</sup>

Telescoped through a broken lens and animated by supernatural forces, works such as *City for Sale* and *The Tale of*

*the Talking Face* instituted a new paradigm for understanding the liveliness of Indian popular life as not only subsuming the present, but also paradoxically turning into a murderous force as multiple stories unfolding from the neighbourhoods metamorphose, escalating into vicious gossip (often targeting minority communities). The set of conventional heuristic figures like the mirror and the lamp shattered, and the figures were possessed during the course of seismic changes that the subcontinent witnessed towards the closure of the twentieth century with the collapse of secularism and the liberalisation of the Indian economy. The metaphors gave way to the kaleidoscope and the magic lantern, resulting in a varicoloured yet dim-lit, tessellated yet shattered, flickering image of reality.

---

How should one periodise and approach a cultural category as nebulous and open-ended as the ‘popular’ in a region as complex and vast as South Asia? It is helpful to draw from Jamaican-born British cultural theorist Stuart Hall and British film critic Paddy Whannel’s differentiation of the ‘popular’ from ‘folk’ and ‘mass’, its neighbouring concepts within cultural theory. Whereas popular culture, a byproduct of modernity, has emerged from folk traditions and maintains rapport between artist and community, ‘folk’ is characterised by its collective nature and the direct contact it establishes between the performer and a rural audience. In contrast to the folk artist’s anonymity or immersion in the immediate community, popular culture places more focus on the individuality and stylistic eccentricities of a particular performer (for example, Charlie Chaplin’s slapstick or Kishore Kumar’s yodeling). A ‘corruption’ of popular and folk, ‘mass’ culture has become the dominant form of production in recent times. To quote Hall and Whannel, ‘Where popular art in its modern form exists only through the medium of personal style, mass art has no personal quality. [M]ass art often destroys all trace of individuality and

idiosyncrasy which makes a [popular] work compelling and living, and assumes a sort of de-personalized quality, a no-style.<sup>14</sup>

Historically, art's *complete* identification with the popular happens with the arrival of the Pop movement in the postwar west, especially in the anglophone countries of the late-1950s and 1960s.<sup>15</sup> But when assessed through the distinction offered by Hall and Whannel and the Cold War politics of the time, 'the popular' in American or British Pop could in fact be seen as a euphemism for a 'corrupt' mass culture, which is the culture of depersonalisation and standardised mass production developed from an overdeveloped 'one-dimensional society' (to use Herbert Marcuse's provocative phrase).

In the context of Indian art history, however, it is difficult to disentangle the popular from the folk in the practices of late modern artists. Moreover, the growth of mass culture and its entry into the world of art is a much more recent phenomenon created by the liberalisation and globalisation of the Indian economy from the 1990s. We have seen above how the Baroda School artists like Sheikh and Khakhar move freely between *Patua* traditions and calendar art, rural performances and Bollywood cinema, bridging the notions of the folk, the mythic and the popular. A similar observation can be made about blurred distinctions in K. M. Madhusudhanan's meditations on power and knowledge, Ram Rahman's bionic *jugaad* [a flexible approach to problem-solving that uses limited resources in an innovative way] reminiscent of the amusement objects from a village fair, Bharti Kher and G Ravinder Reddy's sculptural synthesis of the sacred and the everyday, and Sunil Gupta's ethnographic montages that are displayed in this exhibition. This idea could also extend to the wider South Asian contexts as exemplified in Muvindu Binoy's film poster collages, Saba Khan's narrative embroidery, Tsherin Sherpa's contemporary retake on *thangka* paintings, and the political interventions made by Lala Ruhk and Chandraguptha Thenuwara.

The distinction between folk, popular and mass cultures by Hall and Whannel also enables a critical understanding of the so-called 'new mediatic realism' in the Indian painting of the first decade of this century.<sup>16</sup> The artists who were part of this trend, partly shaped by a speculative market, embraced Euro-American Pop and celebrated the contemporary visual culture defined by India's mushrooming internet/digital culture. In these figurative painters' immersion in the global cyberspace and postmodern simulacra, one would hardly find the dialectics of the folk and the popular (or the local and the national) that characterised the investigations of the artists working in the narrative mode. Perhaps one should not approach the depersonalised and denarrativised art of the mediatic realists through the categories of folk or popular but through the concept of 'mass art' that Hall and Whannel understood as the expression of a 'corrupt' culture.

A transnational dialogue between different registers of the popular was brought in by Vivan Sundaram, a student of Subramanyan who was later mentored by British-American painter R. B. Kitaj in London during the 1960s. Sundaram's early paintings reflect on the intersection of bold topical events with social problems and burgeoning mass culture. As an evolving artist engaged with contemporary society, history and memory, Sundaram employed incompatible idioms of experimental cinema and miniature painting, with stripes of bold Pop colours alongside spatial registers of Persian miniatures or roadside shrines, to combine discrete images and signs through blending, interlocking and juxtaposition.

Puncturing the two-dimensional surface with pockets of space to position found as well as mass-produced objects like tiny fairy lights, Sundaram created *A Touch of Brightness* (1966), based on a banned play about prostitution by the Bombay-based playwright Pratap Sharma. Such an amalgamation of registers can also be found in the works of Anant Joshi and L. N. Tallur, two artists generations apart from Sundaram.



Joshi's *Happy New Year* (2013) presents emblematic moments and events from television, newspapers and social media that allude to global as well as local political and social happenings, from the Arab Spring to the Anna Hazare anti-corruption protests in India. In the form of twelve boxes, the work resembles the *Salar Jung Museum* collection's Bracket Clock (manufactured in England and assembled in Calcutta in the late nineteenth century), whose automation is no longer functional and whose embedded characters are frozen in time. Adorned with LED lights, industrial paint, readymade objects and accessories, Joshi creates a theatrical setting for each of these staged narratives of year-long events.

Tallur's *Interference/Dust* (2019) captures an apparently simple act which used to be a regular occurrence on Indian streets: the manual cleaning of large decorative carpets. As two labourers in the video clean the carpet—which was produced in the nineteenth century and originally installed at the Durbar Hall in Junagarh Palace—a dense cloud of dust emerges, exposing one to the sediments of history. With every strike, the hovering residue envelops the field of vision. Soundscapes of conflict alongside the rhythmic visuals remind one of 'carpet bombing' in numerous contemporary warzones, thus connecting an innocuous and everyday act with issues pertaining to global politics and cultural heritage.

---

Two other artists who appear to be singular figures in these conflicting interpretations of Indian Pop are C. K. Rajan and Atul Dodiya. Predating mediatic realist painters, Rajan approached the world of the Indian popular through his small-scale montages and collages that juxtapose consumer advertisement decals and cut-outs of print media in jarring configurations. Dodiya straddles both the figurative-narrative mode pioneered by Khakhar's Proto-pop and the later art of the new mediatic realists. While Dodiya's *Gabbar on Gamboge*

(1997) pays a colourful homage to the quirkiness of Bollywood and popular culture with the kaleidoscopic vision and pictorial wit that characterised the works of Sheikh and Khakhar, it also anticipates the market savvy photorealism of the later generation of painters. An Indian viewer might recollect the famous biscuit ad (for Britannia) that featured the iconic villain of Hindi cinema Gabbar Singh, portrayed in Dodiya's work against the background of flat gamboge as if converting the painting itself into a commodity package or roadside sign board. This work offers an example of the eccentricity of Indian popular culture, where no eventuality, good or evil, is irreversible. Dodiya's *Gangavataran after Raja Ravi Varma* (1998), on the other hand, exhibits a much more layered art historical and cultural intertextuality. Based on the eponymous oleograph by arguably India's first modern artist Raja Ravi Varma (1848–1906), Dodiya's painting restages the popular mythological narrative of the descent of the river-goddess Ganga by replacing her character with the figure from Marcel Duchamp's *Nude Descending a Staircase, No. 2* (1912).

While providing a postcolonial critique of the east-west dichotomy or western modernism's cult of authenticity, *Gangavataran after Raja Ravi Varma* still seems to endorse the notion of a masculine artist-creator, a spectral yet imposing figure projected onto the painting's foreground. In a context where the humanisation of Hindu gods initiated by Ravi Varma at the onset of the nationalist movement takes the turn towards an ultra-masculinist Hindu nationalism—a development most clearly expressed in the iconography of 'the angry Ram'—it is no surprise many Indian artists have found the need to deconstruct this visual history by paying attention to the questions of gender and sexuality. Tejal Shah's *You too can touch the moon - Yashoda with Krishna* (2006) and Pushpamala N.'s *Lakshmi (After Oleograph by Raja Ravi Varma)* (2004) are exemplary in this regard since they try to reinterpret

India's popular devotional imageries from the overlooked vantage points of women and marginalised communities.

Pushpamala extends the deconstruction of popular iconography further in the series *The Native Types*, in which sacral, art historical and media figures are examined within the category of a definitive native female 'type'. Building on a duality between the ideal or the sacred, signified by the modest and coy presence of Ravi Varma's 'moonlit lady' and the secular or the profane, asserted by the image of the dissident 'Hunterwali',<sup>17</sup> modelled on a 1970s Tamil film still featuring actress-turned-politician J. Jayalalithaa (1948–2016), Pushpamala explores the ways in which ideas and contestations about ideal womanhood are received in the popular realm and embedded in the public imagination. This interplay between the 'good girl' and 'bad girl' as two monolithic pillars of Indian femininity is often performed along the tradition-modernity divide in the subcontinent, routinely reiterated and consolidated in the popular domain through films, popular music and television serials widely known as *saas-bahu* [mother-in-law and daughter-in-law] serials in India. The choice of employing the celebrated actress and politician Jayalalithaa's cinematic persona as a stand-in for the strong modern, liberated woman who is out to wreak vengeance on mostly male-inflicted violence becomes strategic when one situates the work within the larger context of everyday rituals and practices of iconisation and monumentalising of public figures. With her charismatic and larger-than-life personality, Jayalalithaa commanded a cult status bordering on mass hysteria; monumental political banners, billboards and statues were all deployed as forms of idolisation, ultimately culminating in the unveiling of a posthumously dedicated temple in Madurai. The presentation of recognisable and popular icons in the performative investigation of archetypes of native women through the popular medium of studio photography—also explored in the series *Love Studio* (2010–2015) by

Bangladeshi artist Samsul Alam Helal—shapes the ways in which stereotypes are created, cultivated and mobilised in popular imaginaries.

These features of the South Asian popular—the fluidity of space-time coordinates, the intertextual inscription of multiple narrative registers and the patriarchal sacralisation of the female body as well as the female body's transgressive power, exhibited within and against the same system—also find their radicalised articulation in Chitra Ganesh's diasporic and feminist parody of popular Indian comics *Amar Chitra Katha* [immortal picture stories] and the Bengali tradition of Battala woodcut prints, paralleling the style and approach of the works of Chila Kumari Burman. *Sultana's Dream* (2018), Ganesh's portfolio of 27 all-black linocuts on tan paper, is inspired by the eponymous science fiction story by Bengali writer and social reformer Rokeya Sakhawat Hossain (1880–1932) and the urban folk art of Battala illustrations.<sup>18</sup> Different from the minimal colour of *Sultana's Dream* and the complex and the complex futuristic impulse which is neither simply utopian nor just dystopian, Ganesh's *Tales of Amnesia* (2002) makes use of religious mythologies and *Amar Chitra Katha's* casual gore as an allegorical devices for expressing the fantasies and anxieties of a gendered subject in the time of aggressive majoritarian fundamentalism. In both the works, verging on magical realism and fantasy art, the artist's construction of the diegetic space—the fictive universe of characters—and the viewer-reader's reconstruction of the same take place through a subversion of either the episodic unfolding of conventional comics or the purely illustrative function of popular prints. Articulated through profane and dark humour, artists such as Ganesh, Pushpamala and Shah add colour and magic to the kaleidoscopic illuminations of a fractured nation, making its nights more nightmarish and its days more delirious.

## Notes

I thank Sandip K Luis, Agastaya Thapa and Avijna Bhattacharya from the curatorial team at KNMA for their research input and insightful discussions during the development of the essay. I also thank Amrita Jhaveri for her inputs in sourcing some of the works in the exhibition.

1. *Place for People* (Bombay and New Delhi: Jehangir Art Gallery and Rabindra Bhavan, 1981), Exhibition catalogue.
2. Georges Perec, 'Approaches to What?' in *Species of Spaces and Other Pieces* (Harmondsworth: Penguin, 1973), 205-7.
3. The short verse is taken from Arun Kolatkar's poem 'Pi-Dog', which appears in his collection of poems titled *Kala Ghoda: Poems* (Mumbai: Pras Prakashan, 2006).
4. The term 'insignificant man' was used by Geeta Kapur in the introduction to her book *Contemporary Indian Artists* (New Delhi: Vikas, 1979) in connection with a discussion on Bhupen Khakhar's subject matter. She asserts that by placing the 'insignificant man' on his canvas, Khakhar 'enthrones' him in our imagination.
5. The term *adda* has many connotations; it may refer to a place where people congregate for conversation and socialisation or local watering holes in the form of bars or tea stalls.
6. Known for his jocular attitude towards those with painterly airs, Khakhar even created a mock interview in the form of an evolving dialogue between 'critic Bhupen' and 'artist Bhupen (a painter with high morals and pious intent)'. See *Leela – Haridwar: World Within World Without* (New Delhi: Gallery Espace, 2002), Exhibition catalogue.
7. *Six Who Declined to Show at the Triennale* (New Delhi: Kumar Gallery, 1978), Exhibition catalogue.
8. Gulammohammed Sheikh, 'Viewer's View: Looking at the Pictures,' *Journal of Arts & Ideas*, no. 3 (1983): 5, [https://dsal.uchicago.edu/books/artsandideas/pager.html?objectid=HN681.S597\\_3\\_007.gif](https://dsal.uchicago.edu/books/artsandideas/pager.html?objectid=HN681.S597_3_007.gif) and 'Mobile Vision: Some Synoptic Comments,' *Journal of Arts & Ideas*, no.5 (1983): 43, [https://dsal.uchicago.edu/books/artsandideas/pager.html?objectid=HN681.S597\\_5\\_045.gif](https://dsal.uchicago.edu/books/artsandideas/pager.html?objectid=HN681.S597_5_045.gif)
9. 'Mobile Vision', 15.
10. *Ibid.* 43.
11. *Ibid.* 48.
12. *Ibid.* 52.
13. Created around the same time as his two 1983 articles in the *Journal of Arts & Ideas*, Sheikh's *City for Sale* depicts the nocturnal city of Baroda in the wake

of communal riots, churning the urbanscape into 'a vortex of volcanic eruption' (in the words of Gieve Patel). At the centre of the maelstrom is the screening of the 1981 Bollywood film *Silsila* [connection]; the heroine's portrait-poster is being painted outside the movie theatre. This literal 'eye' of the storm also refers to the folk/popular ritual of *chaksu-dana* [eye-bestowal], the final act of painting the eyeball through which the icon is believed to attain its full power and charisma.

14. Stuart Hall and Paddy Whannel, *The Popular Arts* (London: Duke University Press, 2018), 68.
15. In the history of modern art, the popular has always remained a source of inspiration and appropriation for modern artists, starting from Gustav Courbet's pictorial citation of French postcards or the Impressionists' immersion in the new forms of urban luxury noted in Thomas Crow, *Modern Art in the Common Culture* (London: Yale University Press, 1996). In India, a similar appropriation of the popular and the folk could be seen in works as early as those of Jamini Roy and other artists of his generation.
16. The artists who belonged to the trend—Bajju Parthan, Shibu Natesan, TV Santhosh, Abir Karmakar, Bose Krishnamachari, Riyas Komu and so on—were also called 'photorealists'. The term 'new mediatic realism' was coined by Nancy Adajania in her 'The Mutable Aesthetic of New Mediatic Realism,' *Art India* 10, no. 4 (2005): 34-42.
17. *Hunterwali* (1935) [woman with a whip] is a Hindi-language action film featuring the Australian-born Indian actress Nadia—popularly known by the moniker Fearless Nadia—in which she plays a whip-cracking masked vigilante. She is recognised as one of the earliest stunt actresses in Indian cinema.
18. The woodcut relief prints known as 'Battala woodcuts' were created in Calcutta's Battala district, and became popular during the early nineteenth century. For more information, see Swati Moitra, 'The World of Battala Print', published online on *Sahapedia*, 8 June 2018. <https://www.sahapedia.org/the-world-of-battala-print>

# gallery 1

## Local Capitalism and Print Culture

Capitalist developments under British colonialism led to the creation of factories and industrialisation, large-scale infrastructure, and banking and other 'high' financial services, while simultaneously transforming traditional bazaar economies and artisanal worlds. Informal manufacturing and distribution made available and visible a range of commodities and services, transforming labour, exchange and aesthetics. From the late nineteenth century—given the rising demand for the circulation of texts and images through newspapers, magazines, advertisements, devotional images, publicity, bureaucratic paperwork and textbooks—printed images began to spread rapidly in South Asia. The impact of these historical transformations has been the subject of many modern and contemporary artworks in the region.

## Cinema and Mediatised Icons

At the beginning of the twentieth century, cinema emerged in South Asia from the matrix of bazaar and street entertainment, amplifying and resonating with aspects of orality, traditional theatre and other cultural practices as well as transformations that were being advanced by print culture. Today, India is home to the world's largest film industry. Bangladesh, Sri Lanka and Pakistan also possess a rich history of the moving image. The cinematic imagination has such a powerful sway that it often manages to conflate reality and fiction within popular consciousness, a terrain that artists have mined to create compelling works that address the quandaries engendered by mediatiation.



1. Seher Naveed
2. K. G. Subramanyan
3. Atul Dodiya
4. Pushpamala N.
5. Ijaz ul Hassan
6. Maligawage Sarlis
7. M. F. Hussain
8. Ahmed Ali Manganhar
9. Bhupen Khakhar
10. Shishir Bhattacharjee
11. Jeanno Gaussi
12. Hangama Amiri
13. Chitra Ganesh
14. Bharti Kher
15. Raja Ravi Varma
16. Ayesha Jatoi
17. Baseera Khan

## Seher Naveed

b. 1984, Quetta, Pakistan  
Lives and works in Karachi

Seher Naveed's practice is influenced by the impact of recent sociopolitical development on the lives of Karachi's residents. Primarily through drawing, she investigates her fascination with the construction of walls, gates, fences—barriers that divide urban society—interpreting them as forms of abstraction that allow for the idea of instability and multiplicity of meaning.

Naveed understands architecture as indicative of the future that a society aspires towards. Over the years, her work, which draws inspiration from repetitive geometric patterns ubiquitous to urban Karachi, has expanded to include architectural details of a complex city whose topography has been dramatically altered by political instability.

*Protest Walls* (2021) and *Tip* (2021) are part of a larger body of work in which Naveed leverages the multifaceted symbolism associated with shipping containers—units of globalisation, detritus of an unequal balance of trade, makeshift shelters, and, in the case of Pakistan, crowd control walls often used at protests, political rallies and for blocking roads and protecting high-profile buildings and hotels. She deploys the container as a primary motif in her paintings drawings, and sculptures, which themselves become obstructions, thus offering poignant commentary on the physical and psychological impact of contemporary urban spaces.



*Tip*  
2021  
Painted MDF  
Dimensions variable  
Courtesy of the artist and Aicon Gallery, New York

## K. G. Subramanyan

b. 1924, Kuthuparambu, India

d. 2016, Vadodara, India

Artist, writer, scholar and institution builder K. G. Subramanyan's practice blurred the lines between fine art and craft traditions, often intertwining formal elements borrowed from diverse sources. Informed by his multifaceted interests in mythology, folk practices and Gandhian philosophy, Subramanyan's artistic and discursive explorations aimed to recreate what he called 'living traditions' for modern life. Subramanyan was among the leading artists who sought to explore a post-Independence Indian identity through art. Having had a career that spanned nearly seven decades, he passed away in Vadodara in 2016.

Subramanyan's satirical narrative *The Tale of the Talking Face* (1975) is inspired by the impact of the declaration of a national state of emergency in India (1975-1977) and the rapidly changing political environment it facilitated. Executed in the form of collaged drawings and illustrated poetry, the work cautions the viewer about the state of corruption and oppression inflicted by the protagonist, an autocratic ruler. Surrounding the wittily crafted rhyming words are animated monochromatic characters, objects and landscapes, suggestive of a narrative storyboard format.



*The Tale of the Talking Face*

1975-1989

43 illustrations: ink, paper cuts

27.94 × 27.94 cm each

Collection of Kiran Nadar Museum of Art, New Delhi





## Pushpamala N.

b. 1956, Bengaluru

Lives and works in Bengaluru

Primarily using photography, video and performance, Pushpamala N. has developed a visual language that engages with the intricacies of historic and contemporary popular culture in South Asia. Recreations, re-enactments, appropriations and references from extant vernacular sources form the basis of her artistic strategy. Pushpamala frequently refashions cultural tropes to rewrite and reposition the archetypal understanding and representation of gendered identities.

In the photographic series 'Native Women of India: Manners and Customs' (2000-2004), the artist cites colonial ethnographic photography, calendar art, sixteenth-century miniature paintings, nineteenth-century oil paintings, votive imagery, film stills and police photographs to create stylised typologies of South Indian women. She poses in costumes against elaborate painted backdrops, performing roles that range from the historical to the mythological, the fictional to the real. Locating her work within studio photography, a popular genre in South Asia that traces back to the twentieth century, she utilises its stylistic idioms to invoke and play with representations of Indian women, questioning the binaries between the classical and traditional, modern and alternative.

Cheeky and playful, the performance of these native female 'types' include the mythical figure of the *yogini* [female yoga practitioner] from a sixteenth-century Deccani miniature painting; the demure protagonist of Raja Ravi Varma's *Lady in the Moonlight* (1889); and the dominatrix, invoked by the artist's re-enactment of popular cinema iconography based on one of political leader and actress J. Jayalalitha's films from the 1970s.



*Lakshmi* (after oleograph by Raja Ravi Varma)  
2004

Colour photograph  
55,9 × 37,6 cm

Collection of Kiran Nadar Museum of Art, New Delhi  
Courtesy of the artist



## Ijaz ul Hassan

b. 1940, Lahore

Lives and works in Lahore

Ijaz ul Hassan has been an influential teacher, political activist, writer and critic for many decades in Pakistan. His Pop art paintings, which he began making in 1971, address the large-scale violence that accompanied the formation of Bangladesh, the suppression of labour activists in Karachi, the objectification of the female body, and the imagery of the Vietnam War.

In describing *Thah* (1973 - 1974), which is part of the Fukuoka Asian Art Museum's permanent collection, the museum states that the work 'combines the enlarged film poster image of Pakistani actress Firdaus, and that of a mother fighting the Vietnam War...[The latter] appeared in a collection of reproduction prints themed on the Vietnam War entitled "Letters from the South" (1965), and is originally based on a woodcut print by Chinese artist Lin Jun. Reprinted throughout publications in the west, this image became a symbol of international solidarity for the women's liberation and anti-Vietnam War protest movements.'

As art historian Musarrat Hasan writes in her book *Ijaz Ul Hassan: Five Decades of Painting* (2012), the title of the painting is drawn from a suggestive Punjabi film song whose lyrics invite the listener to 'embrace the actress with a bang (*tu mere nal lag ja thah kar ke*)', but the word also suggests the sound of gunfire. The actress is contrasted with the Vietnamese woman, 'vigilantly staring at the far horizon. In her one hand she holds a book and in the other a gun. Symbolically she bears and rears generations, upholds values and defends them both'.



*Thah*  
1974  
Oil on canvas  
121.5 × 183.3 cm  
Collection of Fukuoka Asian Art Museum  
Courtesy of the artist

## Maligawage Sarlis

b. 1880

d. 1955, Sri Lanka (formerly known as Ceylon)

Maligawage Sarlis was an artist who painted and sculpted Buddhist iconography in a style informed by European academic painting. He also painted the backdrops and frames of Victorian and Parsi theatre productions. His paintings on Buddhist themes were reproduced in inexpensive lithographic prints from the 1920s onwards, circulating widely across the island.

In his 2017 essay, *Visualizing the Sinhala Buddhist Nation: The Temple Murals of Sarlis Master*, for *Marg* magazine, art historian and artist T. Shanathanan writes, ‘the Buddhist mural tradition in Sri Lanka underwent a drastic change after 1850... by assimilating European realism and the colonial lifestyle into the earlier narrative register that was dominated by line and the flat application of a limited number of colours....The first phase saw the introduction of colonial styles of dress, furniture, architectural settings, vehicles and other accessories into the existing narrative structure. The second phase showed a major breakthrough in the traditional two-dimensional forms of depictions through a naive attempt at illusionism.’

Shanathanan expands on this, saying ‘By the early 20th century...[a] hybrid style transformed into a full-blown popular realism in the murals of the master artist Maligawage Sarlis. Sarlis was commissioned to paint many temples located in the vicinity of Colombo. Through the production of mural paintings, book illustrations, and popular lithographic prints, portraits, cinema set designs and Vesak pandal hoardings, he initiated a dialogue among the fields of painting, theatre and the emergent nationalism informed by Buddhism. His style became synonymous with the popular idea of painting and he

was popularly known as “Sarlis Master”. His enterprise also marked the birth of the popular professional or ‘star artist’.... His art epitomized the new collaboration that combined the capitalist economy, modern technology of image production and nationalism with the newly emerging charismatic persona of the artist individual.’



*The first adoration to Prince Siddhartha*  
Mid-twentieth century  
Lithograph on paper  
36.9 × 53.4 cm  
Collection of Fukuoka Asian Art Museum

## M. F. Husain

b. 1915, Pandharpur, India

d. 2011, London

One of India's most well-known modernists, Maqbool Fida Husain was a founding member of the Progressive Artists Group (1947), the first major artist's group post-Independence. His commitment to the Indian idiom is unparalleled in its versatility and layered pictorial vocabulary, which employs a range of influences while negating both the rigidity of academic realism and the lyrical sentimentalism of his era.

*Culture of the Streets* (1980s) is a series of photographs by M. F. Husain, who spent his childhood in the city of Indore; Indore possessed a dynamic street culture encompassing dance, music and especially poetry (patronised as it was by the Maharaja of Indore). Often impromptu poetry sessions or *mushairas* would convene with both professional and amateur street poets—hawkers, weavers and *panwallahs* [seller of betel leaf-wrapped tobacco] hobnobbing over fresh verse. Husain was an eager initiate to this vibrant and intoxicating scene, wandering around the city in search of spontaneous visceral and aural experiences. Later, when he moved to the relatively newer urban and cultural context of Bombay, his innate grasp of street culture further expanded to embrace the city's glamorous, frenetic and playful culture—as epitomised by the world of popular Indian cinema. Starting out as a painter of cinema hoardings, Husain eventually integrated the movement, contradictions and exuberance of Indian streets into his works.



*Culture of the Streets*  
1980s  
C-prints on archival paper  
27.94 x 35.56 cm each  
Courtesy of Aicon Gallery, New York

## Ahmed Ali Manganhar

b. 1974, Tando Allahyar, Pakistan  
Lives and works in Lahore

Ahmed Ali Manganhar grew up in Tando Allahyar, a small town in Sindh, Pakistan, watching billboard painters create striking visuals for Urdu cinema advertisements. He later studied art formally at the National College of Arts in Lahore, closely exploring the technical and compositional approaches of major western artists from the Renaissance into the present.

In his billboard-inspired works, Manganhar paints only the background and middle colour fields, deliberately refusing to render the final details that otherwise endow the finished commercial image with its seductive visual charge. His works imbricate realism with fantasy and depict screen characters and historical figures in cinematic forms that question historical narratives.

*Untitled [Bhai Ram Singh and Shakir Ali]* (2007) depicts two influential figures associated with the Mayo School of Arts (renamed National College of Arts in 1958), with its emphasis on the revival of crafts and industrial arts and industrial arts. Bhai Ram Singh (1858–1916), a prominent architect who designed the Mayo School campus, is rendered in earth tones. By contrast, the portrait of Shakir Ali (1916–1975), who served as principal in the 1960s and firmly established modernism, is realised in blue and appears cut out from the background. The differing portrayal revisits questions regarding the relation of crafts and modernism to indigenous and noncanonical sites.

*Untitled* (2006–2007) is a portrait made on a slate (a pedagogic tool widely used in Pakistan) of two controversial historic personas—Seth Naomal Hotchand Bhojwani (1804–1878) and Charles James Napier (1782–1853)—associated

with the colonial history of Sindh. The artist's fusion of their visages suggests the messy complexity of colonial history with its complicities and refusals.

Aficionados of Pakistani cinema will recognize stars such as Aliya, Anjuman, Babra, Mustafa Qureshi, Sultan Rahi in *Imaginary Homeland* (2020). Without text, props or a mise-en-scene, however, the characters seem disjointed and disconnected from each other. Manganhar completed this work during the recent COVID-19 pandemic, when the inability to socialise on account of lockdowns possibly heightened the artist's imagination of the cinematic universe.



*Imaginary Homeland*  
2020  
Oil on canvas  
97.5 × 225.5 cm  
Collection of Fatima Yousaf  
Courtesy of the artist

## Bhupen Khakhar

b. 1934, Mumbai

d. 2003, Baroda, India

Bhupen Khakhar began his career as a self-trained artist in the mid-1960s. Based in Baroda, where his friend circle included artists and students attached to the Maharaja Sayajirao University (M.S. University), Khakhar nevertheless charted his own aesthetic trajectory, drawing inspiration from ordinary people and places in his immediate vicinity. His early practice includes collage elements that recall ordinary yet aesthetically saturated interiors. Khakhar's paintings featuring small-time traders and shopkeepers offer a vision of vernacular and bazaar modernity.

Born in Bombay at Khetwadi, one of the many provincial areas within the metropolitan city, Khakhar experienced a way of life starkly distinct from the cosmopolitan urbanism of South Bombay. Khetwadi was a 'bazaar locality' largely settled by Gujarati families, like the artist's parents, and studded with slow-paced economies of tailor shops and watch repair establishments.

In *Janata Watch Repairing* (1972), the lonely figure of a watch-repair *wala* [person employed in a particular occupation] in his workspace, or the tailors hard at work in *De-Luxe Tailors* (1972) are reminiscent of the ethos of shops and businesses across South Asian small towns. Khakhar's style and iconography are drawn from commercial painting techniques, including signage and depictions of commodities. The figures are engaged in acts of labour, underscoring the fact that the bazaar is not simply an arena of spectacle and consumption. The compositions of the figures also recall the British-era Company School of Painting's depictions of communities and professions, an attempt to visualise the bewildering diversity of life in South Asia.



*De-Luxe Tailors*

1972

Oil on canvas

106.68 × 83.82 cm

Collection of Kiran Nadar Museum of Art, New Delhi



## Shishir Bhattacharjee

b. 1960, Thakurgaon, Bangladesh  
Lives and works in Dhaka

Shishir Bhattacharjee is an artist, teacher and cartoonist. He began to create satirical paintings critical of the political establishment of Bangladesh during the 1980s, including works that appropriated images from Bengali film posters, altering them to serve his social and political messages. He is equally well known as a caricaturist, with his political cartoons appearing regularly in Bangladesh's largest circulating Bengali-language newspaper until 2017.

In *The Picture 3* (2002), various figures from popular culture and media are depicted in bold and saturated colours and combined into a sarcastic collage-like composition. The artist notes: 'The "democracy" achieved after the end of the autocratic regime in the 1990s did not emerge according to our expectations. Everything appeared to be valueless and comical to me. The spirit to act as a socio-politically responsible artist began to feel like a distant ideal. Serious, thoughtful painting, creative painting; these terms lost their meaning for me. I started to fantasize and play with popular images in our society, and engaged with vibrant representations of film characters, advertisements, and film posters in an attempt to move away from serious painting.'



*The Picture 3*  
2002  
Acrylic on canvas  
135 × 135 cm  
Collection of Durjoy Bangladesh Foundation  
Courtesy of the artist

## Jeanno Gaussi

b. 1973, Kabul

Lives and works in Berlin

Jeanno Gaussi creates intimate installations about memory and transcendence, while working across a variety of media, including video, photography, installation and text. A central theme of her practice is the exploration of the places in which she has worked and lived. Born in Afghanistan, and growing up across Kabul, New Delhi, and Berlin, Gaussi developed interests that spill beyond national borders and genres. Drawing from personal journeys, her work engages with the social and cultural processes of remembrance, as well as the search for identity.

In 1978, Gaussi left the country as an infant without her parents, and only reunited with them some years later. In 2008, during her first trip back to Kabul, Gaussi met Ustad Sharif Amin, a billboard and sign painter whose shop was near her home. He recounted to her how painting had helped him survive the trauma of war. Having always felt estranged from her family history, Gaussi decided to give him the thirty images that, out of many albums, her parents had managed to take along when they left Afghanistan and that, for her, had long lacked clarity or continuity. She commissioned him to replicate half of these original images in the form of paintings.

*Family Stories* (2011-2012) is made up of Ustad Sharif Amin paintings and Gaussi's recordings of her conversations with the painter after he had finished each work. He becomes a mediator, decoder and investigator, able to bring to the surface possible traces of the truth, to reach a sort of objective knowledge. This work raises the question of whether such mediated, fragmented memories can rebuild a personal past, or if they are simply a constructed reality, a fiction.



*Family Stories*

2011-2012

Oil on canvas, sound recording, single-channel video

60 x 45 cm each

Courtesy of the artist

## Hangama Amiri

b. 1989, Kabul

Lives and works in New Haven, USA

Hangama Amiri's textile works examine notions of home and the ways in which gender, social norms and geopolitical conflict impact the daily lives of Afghani women, both in Afghanistan and the diaspora. The figurative tendency in her work stems from her interest in the power of representing mundane objects from everyday life, such as a passport, a vase or celebrity postcards.

During her childhood, the artist would wander through Kabul's commercial arenas with her female family members. Amiri recalls that despite the clientele being predominantly female, all the business were male-owned and run. The fall of the Taliban regime in 2001 signalled a significant social and cultural shift, ushering in a more meaningful female presence within commerce. Women became owners of jewelry, beauty, fashion and fabric shops. The artist re-lives this historical moment and experience through the work, in which she reconstructs commercial environments through monumental textile installations. The viewer is invited to experience this reconstructed reality as a flâneur. For the textile installation *Bazaar* (2020), Amiri wove her childhood memories of the bazaar, and transformed them to offer viewers a sense of place and time, alongside an awareness of the politicised present. Amiri re-affirms Afghan women's sense of freedom and power in expressing their sensuality and pleasure.



### *Bazaar*

2020

Cotton, chiffon, muslin, silk, suede, digitally woven textile, camouflage fabric, sari textile, inkjet prints on paper and canvas, paper, plastic, acrylic paint, marker, polyester, tablecloth, faux leather, and found fabric

426.72 x 792.48 cm

Courtesy of the artist and T293 Gallery, Rome

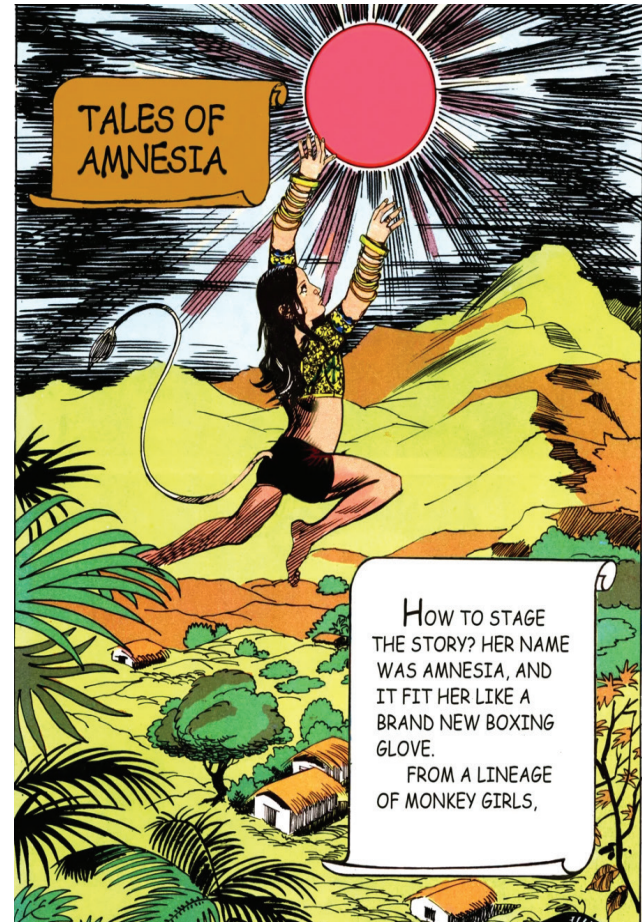


## Chitra Ganesh

b. 1975, Brooklyn  
Lives and works in Brooklyn

For the past 20 years, Chitra Ganesh's drawing-based practice has pioneered narrative representations of femininity, sexuality, and power typically absent from artistic and literary canons. Ganesh's installations, comics, animation, sculpture, and mixed-media works on paper draw from historical and mythic texts, repurposing them as points of departure from which to complicate received ideas of iconic female forms.

Chitra Ganesh's *Tales of Amnesia* (2002–2007) comprises of 21 panels that reference *Amar Chitra Katha*, a famous Indian comic series chronicling religious and mythological stories that perpetuate hetero-patriarchal beliefs premised on purity while exoticising and objectifying women. Ganesh introduces the character of Amnesia to replace the protagonist of the monkey-god Hanuman from the original story, and draws attention to the nonchalant use of bloodshed and violence in the *Amar Chitra Katha* universe, thus subverting canonical narratives. The artist displaces the conventional iconography of the goddess, opening up possibilities for female characters, and builds dissonant relationships between images and text with a consciously interruptive narrative flow between panels, allowing for playful and open-ended significations.



*Tales of Amnesia*  
2002–2007  
Digital prints  
Various dimensions  
Courtesy of the artist and Gallery Espace, New Delhi

## Bharti Kher

b. 1969, London

Lives and works in Gurugram, India

Bharti Kher's practice is rooted in the alchemy of materials. The artist experiments with and investigates numerous materials, forms and aesthetic possibilities, creating unexpected relations between geographical and sociopolitical environments. Kher was born and raised in London, and her shift to India echoes the transient state of being that has informed the transformative disposition of her work.

Kher explores potential dialogues between objects through the process of assembling or transforming them, thus altering their original character and use. *Intermediaries* (2017) contorts reality by metamorphosing found objects into improbable hybrids. Kher collected multiple clay figures from South India and fashioned combined forms from their sliced parts. Stripped of their original meanings, these godly figurines are reconfigured into bizarre juxtapositions, suggesting a syncopated and staccato relation between the human and the divine. The cylindrical pedestals with polychrome wax bases are a prominent aspect of the work, each unique in its composition and reflecting the sculptural assemblage placed above.



*Intermediaries 1*

2017

Clay, resin, wax, cement, brass

186 × 29 × 29 cm

Courtesy of the artist and Nature Morte Gallery, New Delhi

## Raja Ravi Varma

- b. 1848, Kilimanoor, Kerala
- d. 1906, Kilimanoor, Kerala

Raja Ravi Varma ushered in a new kind of Indian art under colonial modernity, combining western academic realism with quintessentially Indian subject matter. His mastery of oil painting and use of perspective was enhanced by his foray into innumerable themes related to Hindu mythology and iconography, as well as his familiarity with Parsi theatre and the aesthetic of Tanjore paintings, all of which make his contribution to modern Indian culture unparalleled.

Varma's success as a portrait artist and entrepreneur expanded into the 'national-popular' with the establishment of his printing press in 1894 and the subsequent dissemination of his oleographs which made available devotional images to millions across social and caste hierarchies. Varma's renowned mythological paintings were modified to adapt to printing, and constitute the backdrop of devotional images, calendars, advertisements and commodity packaging, which still remain in circulation. The imbrication of the devotional and the commercial constitutes a powerful modality in modern South Asian popular culture.

Printed and circulated in the 1930s, the polychromatic prints on display constitute advertisements for Sunlight Soap and a pair of calendars for CIBA LTD., a chemical company. Standing in *tribhanga* (a classical posture in Indian dance and art which literally means three bends in the body), is Saraswati, the goddess of knowledge, holding the *veena*, a stringed musical instrument, and surrounded by animals including her *vahana* [vehicle], the *hamsa* [swan]. A CIBA print dated to 1937 displays the mythological story of *Ganga Avataran* [The Descent of Ganga] as the primary subject, enveloped by the vignettes

of secular portraits as well as other religious illustrations. The 1939 CIBA calendar print, on the other hand, uses the icon of Shiva, along with his wife Parvati and son Ganesh, all seated on a *singhasan* [lion's throne].

Varma's imagery has influenced subsequent Indian artists across generations, including Atul Dodiya, Pushpamala N., and Tejal Shah, whose works are part of this exhibition.



*Ciba (India) LTD*  
1939  
Chromolithograph  
71.5 × 50 cm  
Collection of Museum of Art and Photography, Bangalore

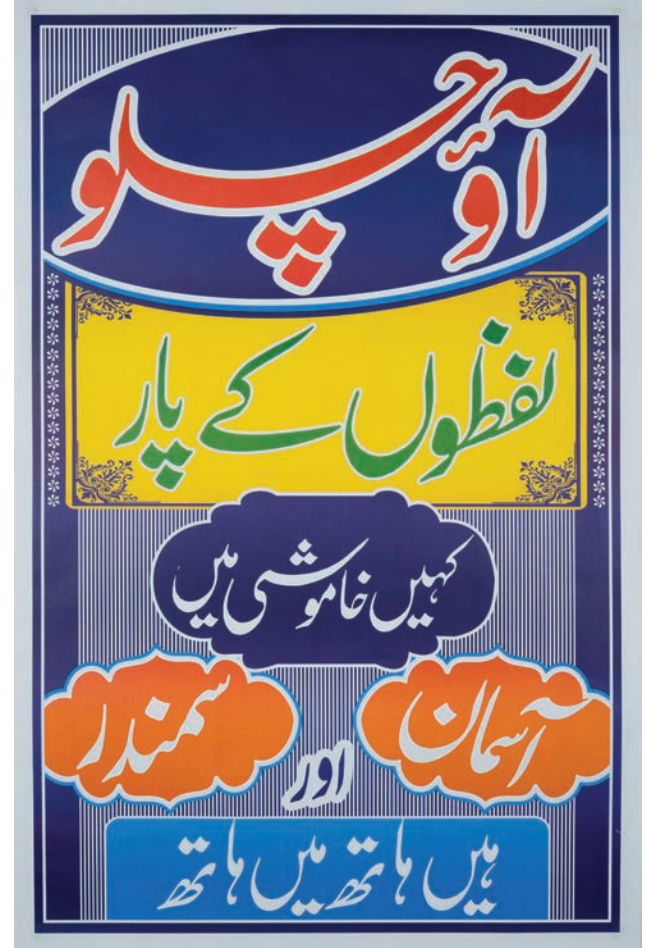
## Ayesha Jatoi

b. 1979, Islamabad

Lives and works in Lahore

Trained in Indo-Persian miniature painting, Ayesha Jatoi has held a long-term fascination for illuminated manuscripts and the relationship they embody between image and text. For the past 15 years, she has extensively engaged with myriad forms of text-based interventions. Her practice is informed by the Sufi belief in the unity between the Seeker and the Beloved. Jatoi frequently challenges the preciousness of courtly miniature paintings and the patriarchal forms of their patronage by 'making miniatures' in unusual ways.

The *Lockdown Posters* series was created towards the end of the recent global pandemic; a time which forced people to come to terms with isolation, being separated from loved ones, and to look deep within and question their relationship to their immediate world. The posters were produced at an offset printing facility next to the shrine of Lahore's patron saint, Data Darbar. Print materials produced here normally advertise local gatherings with a roster of speakers at festivals, or death anniversary commemorations of local saints, and are usually pasted around the vicinity of the shrine and across other locations in Lahore. Jatoi's posters deliver a more personal message. In continuity with her commissioned hand-painted signage, made in 2007, these do not offer the viewer any concrete information. The tone transcends the ambit of its form and meaning into a more cerebral and affective landscape marked by absence and longing, and riddled with questions of finding 'a way back home'.



*Lockdown Posters*  
2022  
Offset prints  
Various dimensions  
Courtesy of the artist



## Baseera Khan

b. 1980, Denton, USA

Lives and works in Brooklyn

Through the lens of their own body, Baseera Khan investigates how subjectivity is shaped and threatened by social and capitalist systems. This inquiry revolves around surveillance and how this coincides, in the case of Khan, with the construction of gender and their Muslim identity. Khan brings together a diverse range of themes, from subgenres of indie-rock to interpretations of the Quran.

Inspired by Roman archaeological sites and by the columns of the Malcolm X Masjid in Harlem, New York, the columns that constitute Khan's series *snake skin* (2019) are composed of lightweight insulation material in Kashmiri rugs, the use of which refers to Kashmir's suppressed struggle for independence. In addition to wrapping, Khan's *Column 7* (2019) was subjected to various forms of performative dissection—cutting, dividing, and scraping off emancipated slivers that migrate away from the larger architectural body. Presented as a hollow ruin, the work suggests the insidious nature of empire and colonialism.



*Column 7*  
2019

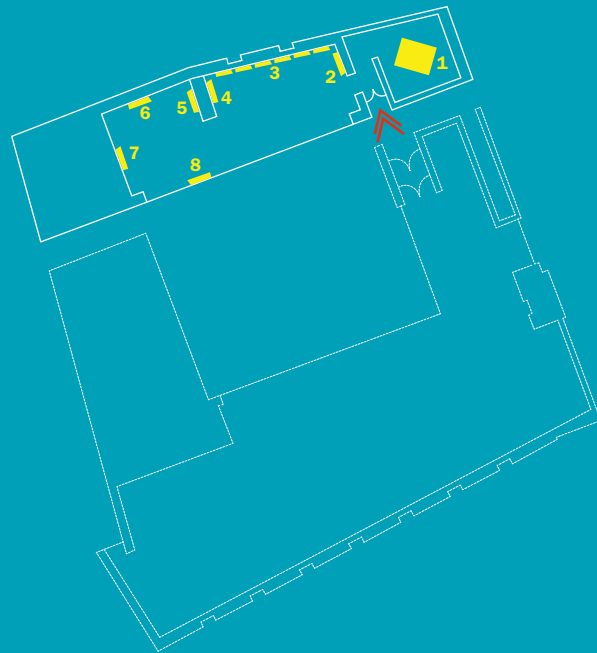
Pink Panther foamular, plywood, resin dye, custom  
handmade silk rugs made in Kashmir  
182.88 × 182.88 × 62.23 cm

Courtesy of the artist and Simone Subal Gallery, New York

# gallery 2

## **Tradition and Everyday Practices: A Retake**

Premodern cultural practices in South Asia have developed across a vast spectrum—from objects and performances engendered by elite patronage to those created for common usage among rural communities. Popular devotional practices, for instance, have long proliferated at roadside shrines, while spiritual poetry, folk music and dance have often sidestepped rigid social hierarchies. Rather than disappearing, many classical and popular performative and aesthetic forms have transformed and amplified under modernity. This rich lineage informs the works of artists invested in probing the role of art in recontextualising traditional legacies for the present.



1. Samsul Alam Helal
2. K. G. Subramanyan
3. C. K. Rajan
4. M. F. Husain
5. Bhupen Khakhar
6. K. M. Madhusudhanan
7. Vivan Sundaram
8. Bhupen Khakhar

## Samsul Alam Helal

b. 1985, Dhaka

Lives and works in Dhaka

Samsul Alam Helal is interested in forms of fiction that question reality and in moving beyond overt socio-cultural and political issues to explore the impact of identity, dreams and longings upon an individual and across a community. His recent practice embraces photography, video and installation, and draws from his immediate surroundings in which working class and other marginalised communities are an enduring presence, despite their insufficient representation in mainstream media.

*Love Studio* (2012-2013) is a portrait series about a commercial photography studio in Jurain, Dhaka, a commercial area and industrial hub, whose residents strive for a better life. Yet, their worlds remain unremittingly the same. The studio offers them the chance to perform their aspirations and temporarily escape the monotonous reality of their lives. The large scenic backdrop element in *Love Studio* is versatile and invites participation, allowing people from all walks of life to role-play as hero, or king, or enact their fantasies and hopes.



*Love Studio*  
2012-2013  
Digital prints, backdrop  
Various dimensions  
Courtesy of the artist

### K. G. Subramanyan

b. 1924, Kuthuparambu, India

d. 2016, Vadodara, India

Among Subramanyan's prolific body of work are his paintings on glass and acrylic. Glass painting was introduced during the eighteenth century in South Asia and became popular and affordable devotional images sold at festivals and portraits commissioned by middle-class patrons. Glass paintings are created by applying paint and gilding in reverse, and often result in a finished work characterised by limpid polychromatic brilliance. Subramanyan's witty appropriation of this everyday genre, including his consistent exploration of the female form, is evident in *Girl With Chojalata Flowers* (1980).

The opulent golden background surrounds the kneeling figure of a girl adorned in jewellery and wearing a patterned skirt. She exchanges her gaze with one of the portraits of moustached men with ashen skin and glowing eyes, while the other portrait figure gazes at her. The painting's contortions, perspectival shifts and trapezoidal frames set within the main rectangular composition create a reflexive viewing experience, and the voyeuristic pleasure among the depicted subjects also playfully implicates the viewer of the overall work.



*Girl With Chojalata Flowers*

1980

Paint on acrylic

58.4 x 43.2 cm

Private collection



### C. K. Rajan

b. 1960, Kerala

Lives and works in Hyderabad

C. K. Rajan often adopts a visual language drawn from popular aesthetics to offer socio-political critique. From assembling cut-outs and painting on cigarette boxes to making sculptures, Rajan's oeuvre has expanded beyond his initial training as a painter. His continuing political engagement with art is informed by his association with a short-lived artist group, The Indian Radical Painters and Sculptors' Association (1985–1989), popularly known as the Kerala Radicals.

Rajan's response to the swift liberalisation of the Indian economy in the early 1990s and the ensuing proliferation of consumer culture culminated in his series of collages, *Mild Terrors* and *Mild Terrors II* (1991–1996). Rajan created composite imageries using paper cut-outs, taking segments from widely circulated newspapers and magazines, including sections on advertisements and film, thus creating new alignments accompanied with text and speech bubbles. Through a playful use of scale, the montage of truncated figures, body parts, consumer products, architectural elements and touristic landscapes, the layered image-fragments distort and subvert the hierarchy of the featured elements. The various surreal and uncanny permutations suggest a satirical take on the alienating impact of a still-unfolding consumerist euphoria.



*Mild Terrors II (Collage 1-10)*

1991–1996

Cut and pasted printed papers on paper

29.7 × 21.1 cm each

Collection of Ishara Art Foundation

Courtesy of the artist

### M. F. Husain

b. 1915, Pandharpur, India  
d. 2011, London

One of India's most well-known modernists, Maqbool Fida Husain was a founding member of the Progressive Artists Group (1947), the first major artist's group post-Independence. His commitment to the Indian idiom is unparalleled in its versatility and layered pictorial vocabulary, which employs a range of influences while negating both the rigidity of academic realism and the lyrical sentimentalism of his era.

Husain worked as a children's toymaker at a furniture shop in Bombay, an experience that profoundly marked his subsequent practice. Painted in a vibrant palette and rendered in wood, the two-dimensional relief figures in his 'toy' series are executed in flat planes of colour, sometimes in contrasting pigments to create depth. The bold lines, characteristic of his style, are painted with primary colors interspersed with the earthy hues of the countryside, offering an ornamental rendition of pastoral lives. In the 1950s, Husain effortlessly translated this playful style onto his canvases, depicting rural India, artistically reflecting the nation in its formative stages.



*Untitled*  
1950  
Gouache on plywood  
22 x 14 cm  
Collection of Kiran Nadar Museum of Art, New Delhi

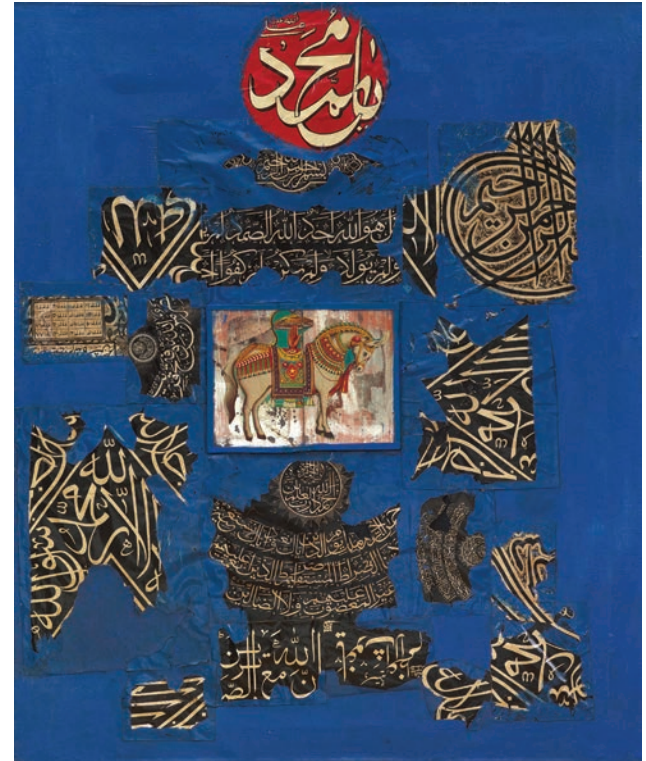
## Bhupen Khakhar

b. 1934, Mumbai

d. 2003, Baroda, India

*Interior of a Muslim House No.1* (1965) and *Pan Shop No.1* (1965) are both works which emerged out Khakhar's early experiments with collage, a common global Pop practice. In these works, popular and art historical imagery around religious figures are culled from colorful oleographs found in temples and bazaars. Additionally, images from tourist guidebooks are cut out and assembled with either snippets of calligraphic prints or graffiti against painted backdrops. Specific to the icons and iconographies of Islamic and Hindu religious practices, these collages make use of familiar religious symbols and popular iconography including the Zuljanah or Dul Dul, the white horse associated with Husayn ibn Ali during the battle of Karbala, in the case of *Interior of a Muslim House No.1*, and gods and goddesses like Vishnu and Durga tiled together on a vermillion background in *Pan Shop No. 1*.

*Phoren Soap* (1998) is a set of fifteen etchings and aquatints made by Bhupen Khakhar as illustrations accompanying his eponymously titled short story. Khakhar was also a writer, contributing short stories in Gujarati which were published predominantly in Gujarati newspapers. Rooted in his exploration of the ordinary, these literary works were often set in the universe of lower middle-class characters and usually dealt with fantastic and surreal elements. *Phoren Soap* lures us into the life of Jeevanlal and his wife Savita, a couple in the throes of the new sensations and passions unleashed by the introduction of a highly exotic and aspirational object in their life, the *phoren* [foreign or imported] soap. The prints illuminate the story with Khakhar's characteristic gentle wit and sardonic humor.



*Interior of a Muslim House No.1*

1965

Collage and mixed media on canvas

91.4 × 76.2 cm

Collection of Lorenzo Legarda Leviste & Fahad Mayet

### **K. M. Madhusudhanan**

b. 1956, Allapuzha, India  
Lives and works in Kerala

Filmmaker and artist K. M. Madhusudhanan was a member of the short-lived leftist collective Indian Radical Painters and Sculptors' Association (1987-1989), led by K. P. Krishnakumar (1958–1989). The group's dissolution following Krishnakumar's suicide, the collapse of the Soviet bloc, and the awareness of Stalinist excess made Madhusudhanan a critic of totalitarian regimes and communist politics. The artist has reflected on other morbid historical and fictional episodes, such as British colonialism and Franz Kafka's short story *The Penal Colony* (1919), where power and violence, law and transgression come together in a sinister unity.

*Power and Knowledge* (2016) is a series of oil paintings based on Madhusudhanan's childhood memory of collecting matchbox stickers, and the early period of trade-union movements in Kerala, especially in the matchbox and *beedi* [handmade cigarette] industries. The paintings mimic the design language of vintage commercial packages, and visualise alternative histories. In this historical counter-narrative, various symbols of power, violence and imperialism come together to form a jarring contrast with the recurring expression 'safety matches'.



*Power & Knowledge*

2016

6 pieces: oil on canvas

48.26 x 76.2 cm

Collection of Kiran Nader Museum of Art, New Delhi

Courtesy of the artist

## Vivan Sundaram

b. 1943, Shimla, India

Lives and works in New Delhi

During his career spanning more than five decades, Vivan Sundaram has addressed diverse concerns using an extensive range of mediums, including painting, photomontage, video and three-dimensional constructs. His works constantly refer to sociopolitical circumstances, from the post-Independence identity of India to the culture of wastefulness driven by extreme urbanism, while also engaging with enduring concepts such as desire, memory and agency.

In the mid-1960s, Sundaram explored Pop art elements of vernacular culture including suggestive bodily imagery and sacred symbols, while working with inexpensive materials like enamel paint, cloth and plastic dolls. The work *Touch of Brightness* (1966), a shrine/dollhouse also serving as a curiosity cabinet, is representative of this phase in Sundaram's career. The transgressive work highlights and blurs the distinction between the sacred and the profane, painting and installation, theatre mise-en-scène and folk performance. Its subtle erotic charge exudes wry humour, a characteristic feature of the artist's works during this period.



*Touch of Brightness*

1966

Mixed media and painting

183 × 122 cm

Artist Collection, New Delhi

Courtesy of the artist



# gallery 3

## Politics, Protest, Borders, Partitions

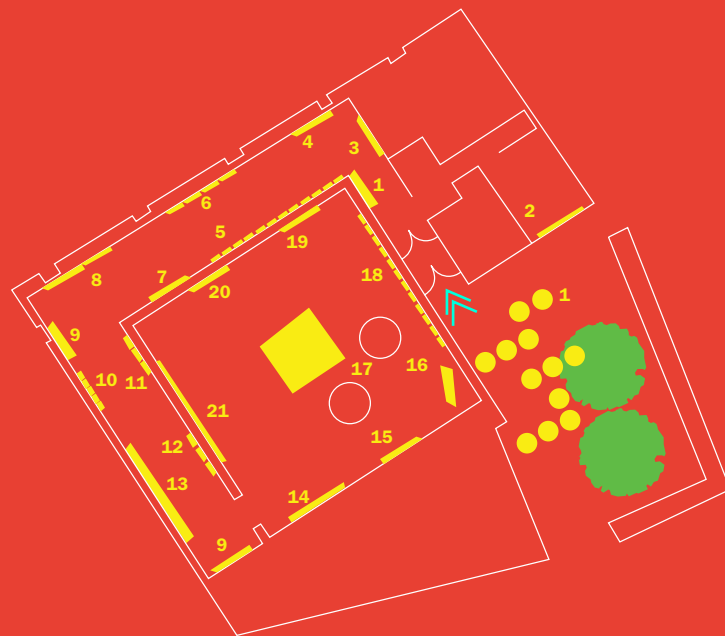
One of the intellectual connotations of Pop is 'the popular', drawn from Antonio Gramsci and other theorists who have developed his insights, including the Subaltern Studies historians working on South Asia. From the 1930s onwards, leftist political groups across the world would often be referred to as 'the popular front'. The struggle for citizenship and equality, the visual culture of protest, and the political dimensions of the popular as well as the question of how nation states control the movement of people across and within their borders are issues that have concerned many artists. Sardonic humour and play are among the tools artists have adopted to critically investigate these quandaries.

## Modernity and Urbanism

South Asia has become increasingly urbanised, a process that has been gathering force since the nineteenth century, and in the last few decades has led to the emergence of global megacities such as Dhaka, Karachi and Mumbai, as well as so-called second cities such as Multan and Pune. Urbanisation has led to strangers living in dense juxtaposition and proximity to each other, working in professions and jobs that did not exist in traditional and rural settings, as well as the consumption of, and participation in, new material, cultural and aesthetic practices. Artists, many of whom are city-dwellers, have been deeply attentive to the force that urbanisation exerts on its publics and the openings it provides for fostering new relations, practices and imaginaries.

## Utopia and Dystopia

One of the valences of Pop art is the way society is conjured via utopian or dystopian imaginaries. Rokeya Sakhawat Hossain's feminist story *Sultana's Dream*, published in 1905, is an important early instantiation of utopian futurist ideals. In recent years, graphic novels, anime and cinema have greatly contributed to speculative and fictional imaginations, while historical and mythological stories have also found wide readership in graphic form. Many artists have reimagined the past, present and future through montage, juxtaposition, graphic simplification, the collision of bold lines and colour fields, cartoon images, science fiction, mythological retakes and animation.



- |                            |                         |
|----------------------------|-------------------------|
| 1. Chandraguptha Thenuwara | 12. Saba Khan           |
| 2. Naiza Khan              | 13. Seher Shah          |
| 3. Abdul Halik Azeez       | 14. Dhali Al Mamoon     |
| 4. Shishir Bhattacharjee   | 15. Tsherin Sherpa      |
| 5. Mehreen Murtaza         | 16. Ramesh Nithiyendran |
| 6. Lala Rukh               | 17. Baseera Khan        |
| 7. Muvindu Binoy           | 18. Anant Joshi         |
| 8. Vivan Sundaram          | 19. Bharti Kher         |
| 9. Seema Nusrat            | 20. Thukral & Tagra     |
| 10. Seher Naveed           | 21. L. N. Tallur        |
| 11. Lubna Chowdhary        |                         |

## Chandraguptha Thenuwara

b. 1960, Galle

Lives and works in Colombo

Chandraguptha Thenuwara is an artist, curator and educator whose activism directly informs his wide body of work, which includes sculpture, painting, drawings, public monuments, lectures, curatorial and collaborative projects. On 23 July 1997 the artist began presenting his self-curated, annual, memorial exhibitions to commemorate 'Black July', a series of anti-Tamil pogroms that were triggered by events on 23 July 1983, and led to mass death and destruction in Sri Lanka.

*Barrelism Tourist Map* (1997) and *Barrelscape* (1998 - ongoing) are early manifestations of Thenuwara's stylistic formulation called 'Barrelism', an anti-war artistic expression triggered by the camouflaged barrel barriers that appeared all over Sri Lanka, especially in Colombo, from the mid-1990s, during the civil war (1983-2009). These barrel checkpoints were constructed on grounds of 'national security' with citizens automatically checking their identity cards on approaching them, like a ritual. These barriers changed the urban landscape, stripping civil life of its flow and movement, and consolidating an atmosphere of fear and suspicion.

Using a tourist map of the Colombo city published by the survey department, *Barrelism Tourist Map* depicts visual information about the painted barrel barricades, including their exact locations with selected unique barrel installations illustrated as inserts. In *Barrelscape* (1998-ongoing), we see readymade barrels painted in three colours—black, green, and yellow—and installed as labyrinthine forms that obstruct pathways. The work is based on actual barrel barricades, which were brightly repainted once they faded, so they could reappear in their iconicity as guardians of protection.



*Barrelscape*  
1998-ongoing  
Painted barrels  
Dimensions variable: each barrel 88.9 × 58.42 cm  
Courtesy of the artist and Saskia Fernando Gallery, Colombo

## Naiza Khan

b. 1968, Bahawalpur, Pakistan

Lives and works between London and Karachi

Naiza Khan uses a diverse range of mediums, including drawing, sculpture, video and sound, to map out the colonial history and collective memory embedded in objects and places. Based on critical research and documentation, her works often form visual assemblages that embody the complex geopolitics of the South Asian region and beyond.

*Henna Hands and its Afterlives* (2022) is a critical recall of the site-specific project *Henna Hands* (2002). The soundscape is a mix of ambient street sounds fused with Khan's reflective recounting, an expanded narrative that allows the audience to reinhabit the work 20 years on, and that creates a sonic walk through the city of Karachi. In the original project, Khan drew silhouettes of the female figure using stencil designs of henna patterns and applied henna pigment directly to the walls. Khan's figures are fleeting and transient presences on the walls, even before they are fully overlaid by new traces of graffiti and political writing.

Karachi's fraught political history and the displacement of settled communities are some of the frictions this work foregrounds. The walls bear witness to the traces of countless encounters, becoming sites pregnant with memory (despite the constant threat of obliteration posed to the city's older buildings by construction mafias). *Henna Hands* represents the political role of the female body within public space and its potential to be a form of resistance. In seeking to address an expanded public sphere, Khan enters into a spirited dialogue with the imperatives of urban popular culture.



*Henna Hands and its Afterlives*  
2022

Single-channel projection, digital prints  
19 minutes 02 seconds, 82 × 55 cm, 41 × 62 cm,  
60.5 × 82.3 cm, 62.5 × 42 cm  
Courtesy of the artist



## Abdul Halik Azeez

b. 1985, Nawalapitiya, Sri Lanka  
Lives and works in Colombo

Abdul Halik Azeez's work examines technologies of power as mediated through contemporary culture, narratives of progress, lived experiences and media. His multidisciplinary practice predominantly draws from post-war transformations that have impacted Sri Lanka, such as the effects of gentrification and renewed ultranationalist politics. Azeez also works collaboratively with *The Packet* and other artists from Sri Lanka and elsewhere.

*Pics or it didn't happen/Memory* (2016) replays the artist's visual diary as a photographer in Colombo from February to July 2016, a personal record of still moments strung into a stream-of-consciousness video made whilst documenting the city's charged post-war urban transformation. 'The images are fleeting and often hard to grasp, they overlap and merge and the speed and gaps in the narrative can blur the sense of time and space. Despite this, moments of startling clarity present themselves,' he notes. Azeez acknowledges the incessant need to capture life on our handheld devices and sees himself as a digital citizen who participates and critically reflects on how the world is represented, distorted and extended by these evolving technologies.

In *World Class City* (2021), Azeez reflects on instances of divisive politics in Sri Lanka as of 2021 (including the Easter Bombings in April 2019 on which he reported as a journalist) against the backdrop of the capitalist tenor that has shaped the country's post-war aspirations for Westernised infrastructural development. Edited from footage gathered through his practice of regularly capturing everyday sights and sounds on his mobile phone, and accompanied by a soundtrack composed of field recordings and music created

on Ableton Live software, the work addresses the schisms between lived realities and the projection of neoliberal desire in a 'society of the spectacle', as conceived by theorist Guy Debord.



*Pics or it didn't happen/Memory*  
2016  
Single-channel video  
10 minutes 20 seconds  
Courtesy of the artist

## Shishir Bhattacharjee

b. 1960, Thakurgaon, Bangladesh  
Lives and works in Dhaka

Shishir Bhattacharjee is an artist, teacher and cartoonist. He began to create satirical paintings critical of the political establishment of Bangladesh during the 1980s, including works that appropriated images from Bengali film posters, altering them to serve his social and political messages. He is equally well known as a caricaturist, with his political cartoons appearing regularly in Bangladesh's largest circulating Bengali-language newspaper until 2017.

*Could Have Been the Story of a Hero 5* (1987) and *The Story of a Hero - No.2* (1987) are from a series of paintings made in response to the establishment of the military junta in Bangladesh in the 1980s. The artist observes: 'These artworks belong to a series I worked on during 1986-87, while I was a MA student in the Department of Painting at MS University of Baroda, India. In that era, Bangladesh was under the autocratic regime of H.M Ershad. The series was essentially a satire against Ershad and his political regime. There was no freedom of speech, along with the absence of other basic human rights. Backed by a rigged election, his party, some bureaucrats and the army carried on with tyranny. The choice of color in this series, grayscale over white, treats the canvas as a stage and as reportage. Ershad and the characters surrounding him are portrayed with dramatic composition and lighting. Through the series, Ershad had been the protagonist; moreover, a comic anti-hero. In hindsight, I had placed myself as the hero, acting opposite an oppressive dictator who had suppressed the freedom of speech of an entire nation.'



*Could Have Been the Story of a Hero 5*  
1987  
Oil on canvas  
108.7 × 123.2 cm  
Collection of Fukuoka Asian Art Museum

## Mehreen Murtaza

b.1986, Riyadh

Lives and works in Lahore

Mehreen Murtaza is an interdisciplinary artist whose practice seeks to bridge a connection between the sensible and intelligible worlds. She is inspired by Muslim philosophers such as Ibn al-'Arabi (1165–1240), also known as Al-Sheikh al-Akbar, and Sheikh Shihabuddin Yahya Suhrawardi (1154–1191), as well as the *Ishrāqī* philosophy of Illumination, Islamic cosmology and spiritual alchemy. In 2016, she co-founded the Mantiq of the Mantis (MotM), a Lahore-based alternative creative residency space focused on the revelatory nature of knowledge and the creative soul's potential to create impressions of images it receives from the archetypal realm.

Murtaza's twelve-piece digital collage series *Anthology of Cosmic Snippets* (2006) fuses found images of war, technology, religion and nature, creating a virtual world that uncannily reassembles reality. To quote the artist, 'The virtual world offers a romantic longing for the Absolute. Its electronic ether represents a brand new frontier of consciousness. The subversive nature of localized (and yet transcultural) pop culture emerges directly out of today's socio-religious context, wherein modernday computing and technology collide with religious myth, superstition, and ritual. It is a result of overlaying one universe of discourse upon another, suggesting the same kind of complexity when speculative fiction writers of the 1950s and 1960s brought mystical ideas of spirituality and religion into science. The human observer and their consciousness are tied together in an inseparable cosmic web—in constant flux, demonstrated by quantum mechanics and the uncanny at work through the collective unconscious. Herein lies the underlying metaphysical principle of the inseparable relationship of the part to the whole, and is a blueprint for the intuitive mind embedded in the sacred foundation of all created things.'



*An Anthology of Cosmic Snippets*  
2006

12 digital prints

38.1 × 38.1 cm each

Courtesy of the artist and Grey Noise Gallery, Dubai

## Lala Rukh

b. 1948, Lahore

d. 2017, Lahore

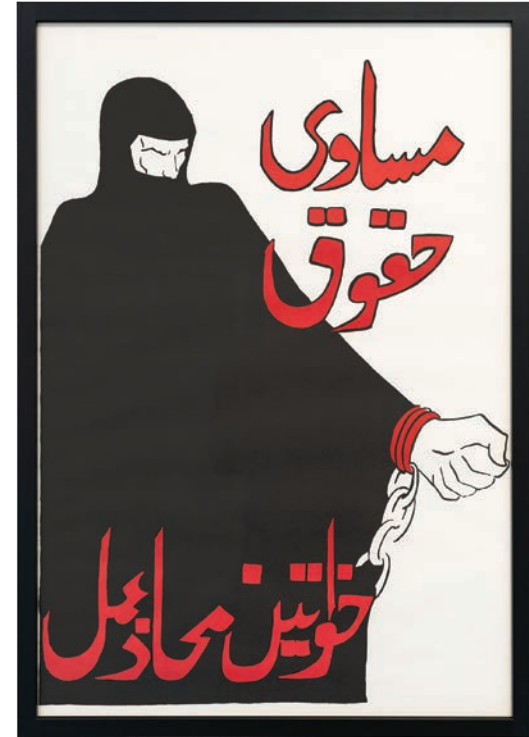
Artist, activist and teacher Lala Rukh worked in diverse modalities. Her solitary, minimal and reflective artistic practice encompassed photography and drawing, as well as the use of ephemeral and unusual materials. She was also deeply involved with feminist groups from the early 1980s, photographing public demonstrations and creating popular protest graphics. Lala Rukh co-founded the Lahore branch of the Women's Action Forum (WAF) in 1982, and Simorgh Women's Resource and Publication Centre in 1985.

Her protest posters are marked by a strong graphic vocabulary and were mainly produced collaboratively in her backyard via screen printing, since commercial offset printers were reluctant to print such incendiary material during the repressive dictatorship of Zia-ul-Haq (1978-1988). She also wrote an instructional manual on screen printing, seeking to make this technique easily available to silenced groups and communities across South Asia.

The striking graphic composition of the poster *Masawi Huqooq* (1983-1984) is comprised of bold Urdu text in red, placed against a veiled black figure. The strong diagonal of the figure's arm creates a compositional space on the top right corner for the text of *masawi huqooq* [women's rights]. The chain on the red shackles on the figure's arm leads the eye to the name of the WAF organization, *khawateen mahaz-i amal*, which has a militant connotation in Urdu.

Lala Rukh designed the *The Unholy Trinity* (1986) poster collaboratively with other female participants at a workshop in Koitta, Bangladesh. In 1996, the poster was screen-

printed at a workshop in Sargodha, Pakistan. 'Men, money and morality' constitute the unholy trinity. The work depicts icons and symbols of various faiths amassing wealth and suppressing women.



*Masawi Huqooq*  
1983-1984  
Screen print on paper  
68.58 × 48.26 cm  
Courtesy of Estate of Lala Rukh

## Muvindu Binoy

b. 1989, Colombo

Lives and works in Colombo

Muvindu Binoy works between multiple mediums and genres, from digital collage to filmmaking and music. Using the Internet as a source of inspiration, Binoy explores themes of gender, agency, social status as well as the tension between traditional values and the more permissive standards of the digital age. Binoy's practice combines the visual and graphical, and often juxtaposes the contrasts between new and ancient, reality and myth, good and ugly.

Binoy's digital collaging strategy mimics the style of its analogue predecessor; he combines the visual language of memes, picket-fence-perfect forms of 1950s photographs, and the posturing of female bodies in colonial postcards, posing curious conjunctions and interspersing them with consumerist symbols, such as McDonalds fries or the Nike tick. His often acerbic works pose questions about Sri Lanka's identity, history and politics through references to charged events.

The digitally collaged fan film poster *Avilenasului* (2022), for the eponymous movie directed by Chinthana Dharmadasa, references the iconography of Spaghetti Westerns and the filmography of David Lynch. The poster, *Legend of Balu* (2022) was created for the Toronto and LA-based musician Balu and reflects a vintage Tamil poster aesthetic. The figures depict the young musician Balu and his father, who is also a singer.

In *Moon Men* (2015), Binoy critiques attitudes towards new knowledges and sciences. This tongue-in-cheek visual is characteristic of the artist, whose early works observed generational politics, specifically the refusal to embrace the new world in favour of traditional value systems.



*Moon Men*

2015

Giclée print on archival photo paper

25,4 × 25,4 cm

Courtesy of the artist and Saskia Fernando Gallery, Colombo



## Vivan Sundaram

b. 1943, Shimla, India

Lives and works in New Delhi

During his career spanning more than five decades, Vivan Sundaram has addressed diverse concerns using an extensive range of mediums, including painting, photomontage, video and three-dimensional constructs. His works constantly refer to sociopolitical circumstances, from the post-Independence identity of India, to the culture of wastefulness driven by extreme urbanism, while also engaging with enduring concepts such as desire, memory and agency.

Sundaram's early work engaged with Pop art. During his time as an art student in London, inspired by the paintings of R. B. Kitaj as well as the youth movement of 1968, Sundaram created a series of oil paintings depicting the social and political upheavals unravelling around him. The cinematography of the French New Wave—especially its unconventional techniques of montage and bright chromatic scales—appears in these works as rhizomatic hybrids of semi-abstract forms that pulse with the energies of the ludic and the sensual, the fluid and the amorphous.

Sundaram's predilection for the cinematic and the playful leaves unique traces in *Indeterminacy* (1967), a visual puzzle made of psychedelic colours and shapes. In the painting, the images envelop what could be seen as a Sphinx riddle confronted by an oriental deity, an encounter staged in the company of a totemic figure staring at the viewer and piercing 'the fourth wall'.

*Interior* (1968) depicts a room with numerous unidentifiable items and what appears to be a wooden door and mud tubes left by termite infestation, prefiguring Sundaram's later deconstruction of elite and aristocratic life in the series

*The Discreet Charm of the Bourgeoisie* (1976). Like the artist's other paintings of that time shaped by anti-establishment sentiments, *Interior* similarly foregrounds the collapsing edifices of society and decaying private life.



*Indeterminacy*  
1967

Oil on canvas  
90 × 120 cm  
Artist Collection, New Delhi  
Courtesy of the artist

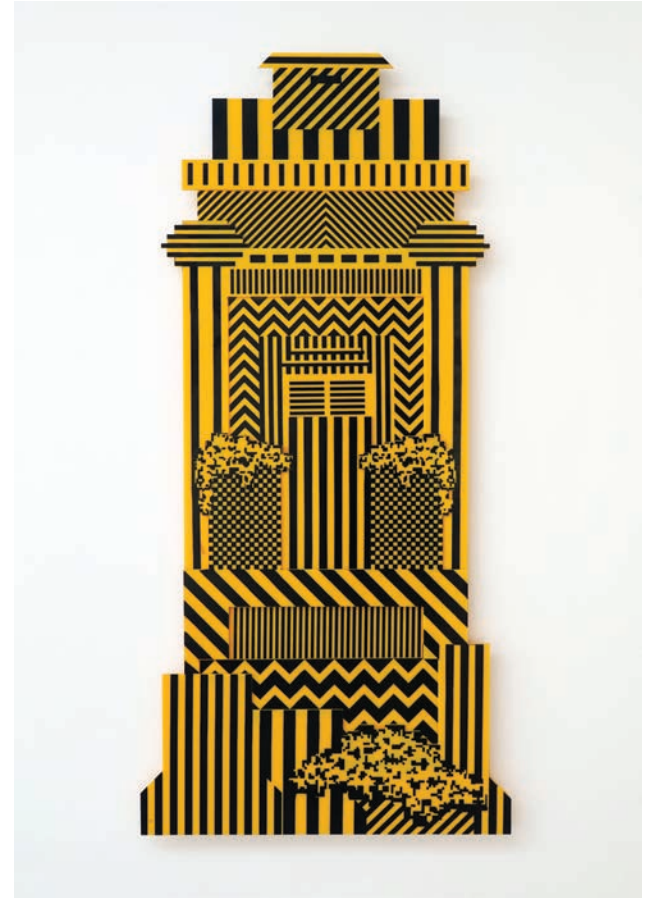
## Seema Nusrat

b. 1980, Karachi

Lives and works in Karachi

Seema Nusrat's sculptures, drawings, and collages utilise unusual materials and forms, allowing for an energetic engagement with the tensions and capacities of contemporary urbanism in the megacities of the Global South.

Nusrat examines the culture of security that has become integral to the architecture of Karachi. Elements of her elaborate study include barricades and road blockers, with their distinctive, cautionary yellow and black patterned lines found in front of residential buildings, public spaces, and major public and corporate institutions, their ubiquitous and permanent presence often overshadowing the very architecture around which they evolved. Nusrat notes, 'We increasingly feel less control over the environment and surroundings that we live in, and we compensate by putting up security infrastructure of several forms, sizes, and colors. Once an occasional occurrence, it has become omnipresent in present-day Karachi. At some point in time, the citizens accepted these structures as building blocks of a new form of architecture, a new language.'



*Future Facades 07*

2020

Screen print on acrylic sheet

132.08 × 63.5 × 3.81 cm

Collection of Shamain Akbar Faruque

Courtesy of the artist



## Lubna Chowdhary

b. 1964, Dodoma, Tanzania  
Lives and works in London

Lubna Chowdhary subverts the traditional context and utility of clay to address a longstanding preoccupation with urbanisation and material culture. Her distinctive oeuvre bridges the disciplines of architecture, craft, design, sculpture and painting and frequently constitutes shaped tiles, sculptural objects and spatial installations in ceramic.

Chowdhary's work harmonises a range of references, including Islamic architecture, Hindu temples and modernist design. In transcending these categories, the work thrives on interconnection and establishing relationships between diverse aesthetic traditions. The textures, chromatic relationships and patterns of elements within *Certain Time LV* (2021), *Certain Time LVI* (2021) and *Certain Time LIX* (2021) evoke multiple sensorial and conceptual associations, including the legacy of mid-century geometric abstraction, modernist architecture and model skylines of cities of the Global South that are perpetually under construction.



*Certain Times LV*  
2021  
Ceramic  
50 × 110 cm  
Courtesy of the artist and Jhaveri Contemporary, Mumbai

## Saba Khan

b. 1982, Lahore

Lives and works in Lahore

Saba Khan's multimedia work appropriates cultural tropes to comment on the complexities and contradictions of contemporary Pakistan. From beaded paintings and textile banners to LED signs and public monuments, Khan uses artifice and satire to explore cracks in the social fabric as well as critique bureaucratic negligence and class conflicts.

Khan's works in the exhibition use Chinese hobby kits and samplers, available widely in stores for traditional embroidery exercises and for embellishing women's garments. Chinese trade and imports have greatly influenced tastes and aesthetics in construction, home décor, and fashion recently—a trend that has been reinforced by the China-Pakistan Economic Corridor, which is part of China's Belt and Road Initiative, and extends through Pakistan.

In *Gymkhana Ladies Swimming* (2021) series, the artist references the culture of segregated swimming, which began in the 1980s during General Zia-ul-Haq's rule. The practice, which continues in public pools in Pakistan till today, involves a thick, opaque curtain being drawn around the perimeter of the pool during the designated 'ladies times'. The series translates this experience into three narrative works in which 'ladies time' becomes an hour for mothers finding suitable boys for their eligible daughters, preparing them for matrimonial bliss.

The series *Silenced Stories* (2018) takes the conventional cross-stitch templates of a serene cottage and juicy fruit, typically found in western art canons, as a point of departure. However, the textual undertones in *Silenced Stories* tell more sinister stories that unfold once deciphered through coded language, including workplace harassment and witnessing Partition violence.



*Gymkhana Ladies Swimming*  
2021  
Resin diamonds on 'Diamond Painting Kit'  
91.4 × 124.46 cm  
Courtesy of the artist

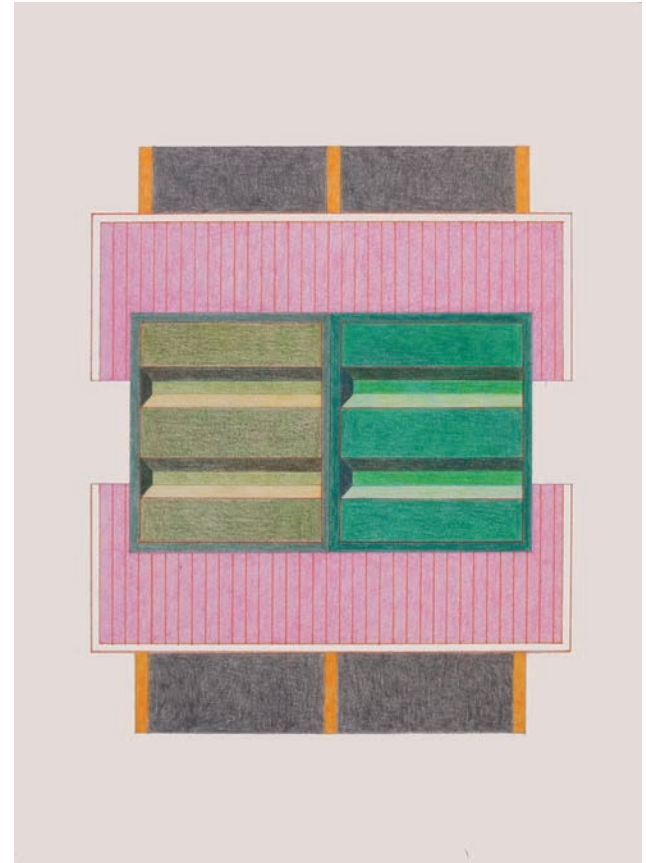
## Seher Naveed

b. 1984, Quetta, Pakistan  
Lives and works in Karachi

Seher Naveed's practice is influenced by the impact of recent sociopolitical development on the lives of Karachi's residents. Primarily through drawing, she investigates her fascination with the construction of walls, gates, fences—barriers that divide urban society—interpreting them as forms of abstraction that allow for the idea of instability and multiplicity of meaning.

Naveed understands architecture as indicative of the future that a society aspires towards. Over the years, her work, which draws inspiration from repetitive geometric patterns ubiquitous to urban Karachi, has expanded to include architectural details of a complex city whose topography has been dramatically altered by political instability.

*Protest Walls* (2021) and *Tip* (2021) are part of larger body of work in which Naveed leverages the multifaceted symbolism associated with shipping containers—units of globalisation, detritus of an unequal balance of trade, makeshift shelters, and, in the case of Pakistan, crowd control walls often used at protests, political rallies and for blocking roads and protecting high-profile buildings and hotels. She deploys the container as a primary motif in her paintings, drawings, and sculptures, which themselves become obstructions, thus offering poignant commentary on the physical and psychological impact of contemporary urban spaces.



*Protest Wall 1*  
2021  
Pencil on paper  
33.02 × 24.13 cm  
Courtesy of the artist and Aicon Gallery, New York

## Seher Shah

b. 1975, Karachi

Lives and works in New York

Seher Shah investigates perspectives and narratives embedded in architecture, landscape and public space through drawing, print and sculpture. She abstracts these underlying tensions into hybrid compositions using bold geometrics, reinterpreted symbols, traditional motifs and intricate markings to reveal the contested relationships between history, iconography, memory and time.

*The Black Star Project* (2007) draws on relationships between ornament, structure and architectural abstraction. Combining drawing and digital collage, the twenty-five prints explore visual translations and meanings within the geometry of a square. Architectural methods of representation, such as plans, elevations and perspective drawings, explore shifting forms from two to three dimensions on paper. Repetitive patterns and adornment drawn alongside hard-edged structures speak to the fraught relationship between ornament and abstraction. Within the work, the colour black evokes states of mourning or lamentation through its visual stillness and depth.

Cities have played a critical role for the artist as sites of complexity and contradiction. The work was created in the mid-2000s in New York, a time of heightened surveillance, alongside new orientalist narratives amplified by the American invasion of Iraq and Afghanistan. These narratives have worked against the complex nature of multiplicity, creating one-dimensional viewpoints of community and belonging. The work uses drawing to speak to the multiple meanings we project onto structures, symbols and cultural iconographies.



*The Black Star Project*  
2007

25 archival giclee prints

17.78 × 17.78 cm each

Courtesy of the artist and Green Art Gallery, Dubai

## Dhali Al Mamoon

b. 1958, Chandpur, Bangladesh

Lives and works in Chattogram, Bangladesh

Dhali Al Mamoon is a founding member of the artists' collective the Shomoy Group, which was formed in 1979 and broke away from the abstract language prevalent in the art praxis of Bangladesh. Informed by his academic identity, his practice anchors a geopolitically contextualised discourse within a localised language of art, drawing from the region's traditional and modern art forms, and critically engages with the pivotal historical events that have shaped public consciousness.

The term *shomoy* denotes time. Al Mamoon's works address the zeitgeist, wrought with birth pangs, that accompanied the emergence of an independent nation state following multiple and brutal territorial divisions. From the recesses of his memories arose spectres of a trainload of soldiers ominously trundling by while children were engaged in an uncanny game, slouching in animal-like postures. The artist's nightmarish renditions catalyse the trope of 'loss of innocence' to shed satiric light on his nation's dashed dreams—its fight for freedom from a dehumanising, oppressive colonial and neocolonial past only to find itself in the throes of militarisation and de-secularisation shortly after its independence. Al Mamoon draws upon traditional scroll paintings, cinema banners and rickshaw paintings to forge a diction that challenges the uncritical embrace of nonrepresentational art and the insidious invasion of global Pop culture in the local artistic and cultural matrix.



*While They Make Speeches*  
1988  
Oil on canvas  
118.8 × 273.9 cm  
Collection of Fukuoka Asian Art Museum  
Courtesy of the artist

## Tsherin Sherpa

b. 1968, Kathmandu

Lives and works between California and Kathmandu

Noted for his unique stylistic amalgamation of traditional *thangka* (a Tibetan Buddhist painting genre enshrined in temples) and expressions of contemporaneity, Tsherin Sherpa began his artistic training as a 13-year-old, under his father, Master Urgen Dorje, a renowned Tibetan *thangka* artist. In 1998 Sherpa moved to California to work as a *thangka* artist and teacher at a Buddhist centre, where he was introduced to modern art theories and histories, leading to his eventual explorations of visual idioms outside the periphery of conventional *thangka*.

Early on in his career, Sherpa worked with the grid measurement system, mastering it through repetition. Alongside his lessons in Buddhist symbolism, he learned the art of making mineral pigment and the technique of fine outlining with ink and gold. An extension of his early grid compositions, *Luxation 2* (2016) consists of 16 canvasses in luminous shades of red, green and blue. Resonating with the title, which means the dislocation of an anatomical part, fragmented images break the continuity and familiarity of the figure, as if trapped in a mismatched jigsaw puzzle. The accidental twists in the colours and composition create an iconoclastic image more ferocious than its traditional counterpart.



*Luxation 2*

2016

Acrylic on cotton

203.2 x 203.2 cm

Courtesy of the artist and Rossi & Rossi, Hong Kong



## Ramesh Mario Nithiyendran

b. 1988, Colombo

Lives and works in Sydney

Ramesh Mario Nithiyendran moulds ideas of gender and race with references to various South Asian religious idols to make ceramic sculptures that look like gods of the future. Whether it is his monumental figures or table-sized miniatures, Nithiyendran's experiments with scale are as fascinating as his approach to religiosity and sculpture.

Nithiyendran explores global histories and languages of figurative representation. While he is best known for his irreverent approach to ceramic media and his audacious use of colour and ornamentation, his material vernacular is broad. He has specific interests in South Asian forms and imagery, as well as politics relating to idolatry, the monument, gender, race and religiosity. His art is born out of the anti-art impulse to break conventional notions and meanings of beauty through raw, bold and irreverent forms that are simultaneously attractive and repellent, utopian and dystopian. The works come across as being both archaic and futuristic, typically encompassing an extravagant color palette, polymorphous shapes and mythical evocations.



*Figure with Spiky Head*

2022

Earthenware

64 × 41 × 25 cm

Courtesy of the artist and Jhaveri Contemporary, Mumbai



## Baseera Khan

b. 1980, Denton, US

Lives and works in Brooklyn

*Psychedelic Prayer Rugs* (2017-2018) were fabricated by rug makers in Kashmir, who interpreted the artist's designs that are based on secret psychedelic spaces adhering to the reverence of practicing prayer, while also pushing against prevalent ideas of repressed sexuality, military presence in society, and imprisonment. The work brings histories of agitprop and protest posters into the mental space of prayer and meditation, linking internal and external liberation to activate a different personal consciousness—being awake.

Khan's lantern-like *Chandelier* (2021) sculptures rotate and reflect light, referencing the joyous, cross-cultural associations evoked by disco balls. Each of the patterns, though, specific to Khan's family's collection of Islamic Arab and South Asian textiles and embroidery designs. This matrilineally assembled, over-a-century-old archive is currently cared for by the artist's mother, who had been a seamstress and dressmaker in India and then later in Denton, Texas, in the 1970s, sewing clothing for her communities and embroidering traditional designs on textiles purchased at local fabric and craft stores.



*Act Up*  
2017

From the *Psychedelic Prayer Rugs* Series

Handmade wool rugs custom designed by artist, made in Kashmir

121.92 × 76.20 cm

Courtesy of the artist and Simone Subal Gallery, New York

## Anant Joshi

b. 1969, Nagpur, India

Lives and works in Mumbai

Anant Joshi's oeuvre offers a dynamic commentary on the sociocultural alienation that marks contemporary life, illuminating aspects of suppressed violence within the mundane that are often shrouded under colourful and popular motifs.

In *Happy New Year* (2013), Joshi presents a set of twelve colourful dioramas, each representing a month of the year 2013. Using a wide assortment of materials like fibreglass, kite paper and readymade objects, these miniaturised spectacles allude to actual events that took place that month, through references to specific objects and figures. For instance, January relates to the 'Fall': the aftermath of the Arab Spring and eventual cessation of the anti-corruption protests led by Gandhian social activist Anna Hazare. The figure of the lone Tiananmen Square protester, who represents the crushing of democratic demands, is placed in a swimming pool instead of in front of a marauding tank. The dioramas of the other months similarly present cases of moral policing, inflation, failure of government policies, the struggle for women's rights, sports controversies, state executions and sexual harassment. Restaging the narratives of each event, Joshi conjures detailed and metaphorical capsules that share an aesthetic similarity with home altars.

Illuminated by LED lights and ornamented with its own version of antennas in the form of sculptural objects, each diorama replicates a television monitor broadcasting political and social events. The pendulum-like feature at the bottom of each box further invokes old-fashioned time-keeping devices like cuckoo and grandfather clocks, commenting on the passage

of time. Joshi recalls encountering Swiss-made automation at the Salar Jung Museum, Hyderabad, as a child, which may have influenced him to recreate a broken-down museum clock, frozen in time.



*Happy New Year*  
2013

Fibreglass box, acrylic, mirror, steel, resin, industrial paint,  
kite paper, LED lights, ready-made objects  
Various dimensions, each box 38.1 × 48.26 × 45.72 cm  
Collection of Kiran Nadar Museum of Art, New Delhi  
Courtesy of the artist

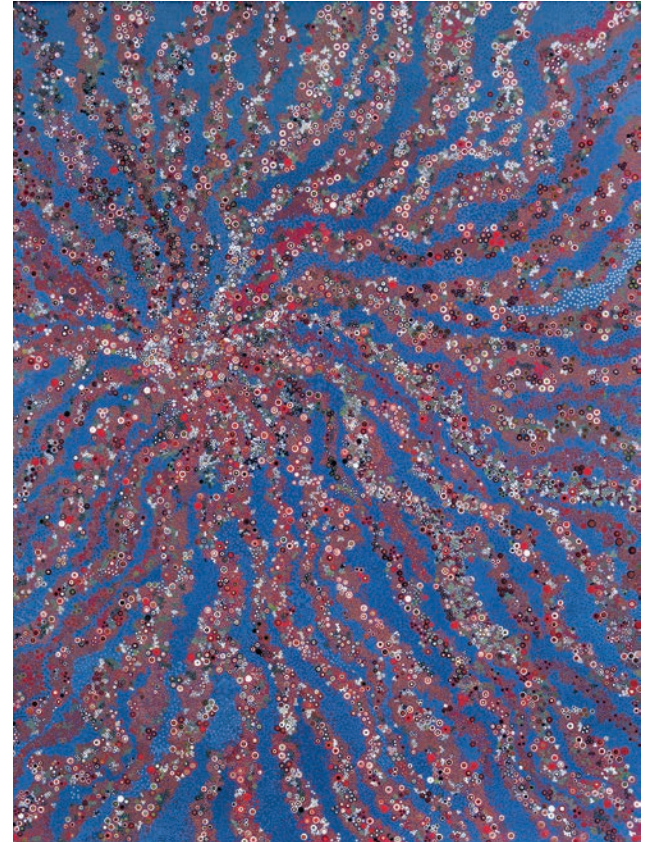
## Bharti Kher

b. 1969, London

Lives and works in Gurugram, India

Bharti Kher experiments with and investigates numerous materials, forms and aesthetic possibilities, creating unexpected relations between geographical and sociopolitical environments. Kher was born and raised in London, and her shift to India echoes the transient state of being that has informed her work's transformative disposition.

*Bindis*, worn by women in India in the centre of their foreheads, often in the form of a mass-produced sticker, denote the third eye connecting the realms of the real and the spiritual, while also traditionally signifying a woman's marital status. In Kher's *Throb* (2012), a large cluster of *bindis* emanate from the centre and trace sinuous contours towards the edge of the canvas. The multi-coloured spots move in unison, whirling in an abstract pattern that evokes a brooding rhythm. The work brings together elements of mass production, tradition, metaphor and Op art, suggesting diverse interpretations, such as the relation between tradition and modernity, and the tension between narrative forms and abstraction.



*Throb*  
 2012  
 Bindis on board  
 243.84 × 183 cm  
 Collection of HCL Tech  
 Courtesy of the artist

## Thukral & Tagra

Live and work in New Delhi

### Jiten Thukral

b. 1976, Jalandhar, India

### Sumir Tagra

b. 1979, New Delhi

Jiten Thukral and Sumir Tagra are an artist-duo who work with a panoramic range of media, including painting, sculpture, installations, interactive games, video, performance and design. Their propositions of everydayness, urban-architectural planning and immersive ambience express a witty socio-political commentary on global consumerism. The artists blur distinctions between fine art and applied art, the imperatives of design and the playfulness of ornamentation, the world of virtual reality and the contemplative questions posed by one's lived experiences.

Deriving from the expression 'master of air', *Dominus Aeris Lighthouse-1 (Diptych)* (2014) has a set of conical light fixtures on the left and a candid skyscape on the right, reminiscent of a snapshot from a computer game with floating herbaria, 'power-ups', and hidden treasures. The image of the sky and the related branding phrases like 'sky is the limit' and 'skyrocketing', as they are used especially in the context of the real estate business and speculative marketing, take further dramatic shape in *Dominus Aeris - Middle Class Dreams II* (2010). This painting renders a fathomless high-rise apartment complex, evoking a reinterpretation of Constantin Brancusi's iconic sculpture *Endless Column* (1918) in the age of consumerist fantasies and neoliberal excess. The apartment complex disappearing into the sky also suggests a cryptic and disturbing message regarding the ever acquisitive and

aspirational middle class; the dangers of building castles in the air; and of fast, though ill-gotten, gains suddenly dissipating in a blinding haze.



*Dominus Aeris - Middle Class Dreams II*  
2010  
Oil on canvas  
279 × 218 × 6.4 cm  
Courtesy of the artists and Nature Morte, New Delhi

## L. N. Tallur

b. 1971, Karnataka, India

Lives and works between Bengaluru and Seoul

L. N. Tallur's artistic practice investigates cultural traditions and identities, charting the routes through which they are absorbed, morphed and distorted. Drawing from a wide assortment of genres, from religious iconography to traditional crafts, the artist critically examines ideas around the museumisation and institutionalisation of history, informed by his academic training in museology.

Mastering the art of subtly mimicking artistic mannerisms, Tallur went on to shape a subversive artistic language, furnishing his work with visual puns, and baptising them with humorous titles. Working in a variety of mediums, using lens-based and artisanal methods and incorporating found, natural and industrial objects, Tallur explores the tensions between the traditional and the modern in a rapidly transforming, complex society.

*Interference* (2019), a slow-motion video, captures the presumably mundane act of manually dusting a carpet. The giant carpet that occupies the video's frame, was originally installed at a palace in Junagadh, Gujarat, and is alleged to have been produced by imprisoned freedom fighters during British colonial rule in India, serving as a historical reminder of the nation's painful heritage. The carpet's ornamental features and geometric patterns, executed within a green colour field, are reminiscent of modernist design, reiterating that the historical roots of modern art and design are intertwined with the flat, nonprojective aesthetic legacies of the non-western world, as exemplified by Owen Jones in his 1856 pictorial treatise, *The Grammar of Ornament*. As two men rhythmically beat the heavy rug, a cloud of dust emerges, obstructing our view of the active figures, thereby effacing their labour. The

reverberating soundtrack of the video resembles mortars from a distance, evoking zones of conflict in the contemporary era.



### *Interference*

2019

4K video, sound, colour

4 minutes 48 seconds

Collection of Kiran Nadar Museum of Art, New Delhi

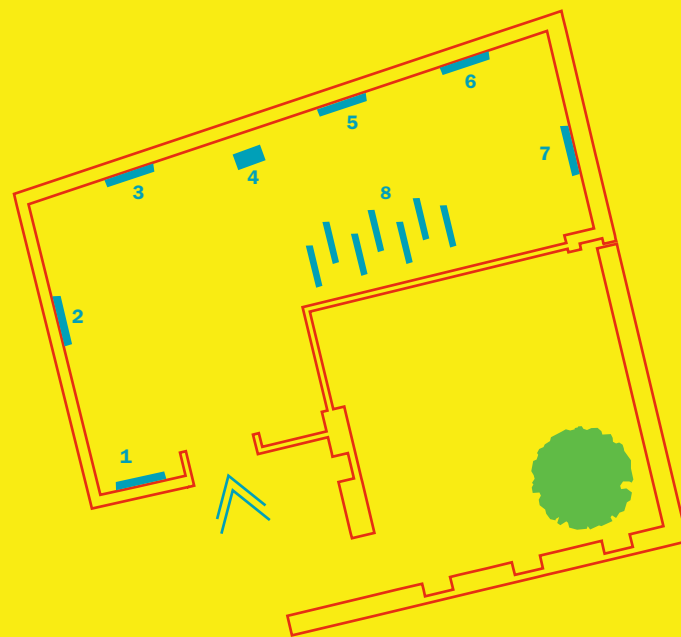
Courtesy of the artist



# gallery 6

## Self, Identity, Diaspora

The present understanding of social categories and normative gender relations in South Asia has been deeply shaped by British colonialism and Victorian morality. Contemporary artists are not only attempting to imagine a more plural future for themselves and their communities but also underscoring discrepant historical and seemingly marginal popular practices that had been occluded under narrow biopolitical norms consolidated from the mid-nineteenth century onwards. The formation of large-scale diasporas from South Asia has led artists to profoundly and playfully investigate important questions of displacement, identity and belonging. In this regard, diaspora artists, on the bleeding edge of subjecting the self to interrogation, are among the most vital and imaginative practitioners, who, in a critical, deconstructive and expanded sense, bring unexpected insights into what it means to be South Asian in the world today.



1. Anwar Saeed
2. Chitra Ganesh
3. Sunil Gupta
4. Ram Rahman
5. Chila Kumari Burman
6. Tejal Shah
7. G. Ravidner Reddy
8. Jeanno Gaussi



## Anwar Saeed

b. 1955, Lahore

Lives and works in Lahore

Anwar Saeed's artistic vocabulary is informed by his extensive knowledge of premodern South Asian and Islamic art as well as his interest in world literature, especially in Urdu and Punjabi poetry. The painter, printmaker and photographer is concerned with a range of themes, such as exploring masculinity and probing the relation between South Asia's past and present, as well as investigating the experience of fantasy-infused reality. Saeed's early illustrations, drawings and collages manifest his deep interest in contemporary art and design, Surrealism and Pop art.

In the works featured in this exhibition, Saeed records the life of his friends and associates, juxtaposing them with elements of surreal fantasy. *Inaugural Print Zahoor ul Akhlaq Gallery* (1994) was created in collaboration with his artist friend and colleague Afshar Malik to support the then newly established art gallery at the National College of Arts (NCA), Lahore. The print irreverently layers premodern and colonial-era images associated with the Mayo School of Art (the NCA's original name) with portraits and artistic motifs of former and current faculty, creating a galaxy of fragmented iconography evoking the institution's rich, storied history.

In *Different Possible Endings for a Story* (1993), Saeed juxtaposes fragments of a calendar with images of the past along with contemporary images of artistic materials, violence and nuclear blast sites. The work suggests that while the unfolding future of South Asia remains fraught, it continues to be dependent upon the mutual co-existence of its diverse communities. The series '*Tender Burdens*' (2006) series brings together a portrait of the artist's father at the age of 24 with fragments of undergarment advertisements,

Gandhara-era Buddhist sculptures, a popular depiction of the *Buraq* [a winged creature, usually a horse with the face of a woman and the tail of a peacock], popular musical performers, and Arabic calligraphic text. The montage suggests the artist's feeling of conflict between fidelity to familial and historical legacies, religious expectations and gender roles, as well as a bodily and imaginative desire to inhabit and embrace the present beyond narrow societal norms.



*Different possible endings for a story*

1993

Photo-etching and aquatint

35.56 × 66.04 cm

Courtesy of the artist

## Chitra Ganesh

b. 1975, Brooklyn

Lives and works in Brooklyn

For the past 20 years, Chitra Ganesh's drawing-based practice has pioneered narrative representations of femininity, sexuality and power typically absent from artistic and literary canons. Ganesh's installations, comics, animation, sculpture and mixed-media works on paper draw from historical and mythic texts, repurposing them as points of departure from which to complicate received ideas of iconic female forms.

*Sultana's Dream* (2018) is a suite of 27 prints based on the eponymous story published by Bengali feminist, educator and social reformer Rokeya Sakhawat Hossain (1880-1932) in 1905. Hossain's story is set in Ladyland, a futuristic utopian city where the gender hierarchy between men and women is reversed. Ganesh's linocuts amalgamate science, myth and fantasy, to underscore the original story's collective and feminist subjectivity. Speaking to this work, the artist notes: 'This series of prints draws on Hossain's vibrant imagery, translating a written story into a visual grammar that connects with problems that shape 21st-century life, such as apocalyptic environmental disaster, the disturbing persistence of gender-based inequality, the power of the wealthy few against the economic struggles of the majority, and ongoing geopolitical conflicts that cause widespread death and suffering.'



*Sultana's Dream*

2018

Relief prints

51.1 × 41 cm each

Courtesy of the artist and Gallery Espace, New Delhi

## Sunil Gupta

b. 1953, New Delhi

Lives and works in London

A photographer, curator, writer and activist, Sunil Gupta migrated to Montreal, Canada, from New Delhi with his family at the age of 15. Gupta's art and activism have addressed longstanding and complex issues of sexual and racial identity, migration and home, and have articulated a critical stance on the notion of the diaspora.

This set of photographs from the *Homeland* series (2003), titled and composed as binary oppositions and intended as diptychs, embraces many different spaces that Gupta called 'home', from Delhi and Rajasthan, to Northeast USA and Canada. Pairing one frame from India and the other from North America generates an intentional conflict; the frames superficially opposing each other as they outline broad notions of the 'west' and 'east'. A commonplace image like that of the *pehelwan* [bodybuilder], often found in the suburbs and alleys of many north Indian cities, is juxtaposed with an image of a popular Dairy Queen outlet in Yarmouth. This initiates a tongue-in-cheek dialogue, which may be distanced by continents, but still evokes a common theme.



Ajmer, Rajasthan / Great Yarmouth, Nova Scotia  
2003

Pigment print on archival paper

60,96 × 149,86 cm

Courtesy of the artist

Images courtesy of the artist and Hales Gallery, Materià Gallery,

Stephen Bulger Gallery and Vadehra Art Gallery.

© Sunil Gupta. All Rights Reserved, DACS 2022.

## Ram Rahman

b. 1955, New Delhi

Lives and works in New Delhi

A photojournalist, artist, curator, designer and activist, Ram Rahman is known largely for his engagement with portrait and street photography and as an architectural photographer. Rahman's photographs exude a visual ethnography of suburban India and reveal an intimate familiarity with street culture.

Rahman imagines *Wishmachine* (2019) to be a working apparatus of his memories, which he operates manually to conjure up both private and public personas from the past. He imagines the machine as a replica of a bioscope, a popular device of moving images, from which the artist can wilfully summon personalities like Indira Gandhi, F. N. Souza, M. F. Husain as well as his mother, Indrani Rahman.

A significant reference is the foundational photograph of the apparatus, a Hyderabad-based optician's clinic entryway, showing large round, painted eyes. The dime-sized display window cuts right in the middle of the two eyes, while the machine is animated with a movable hand and an enlarged ear, and topped with a Nehru *topi* [cap]—extensions that render it almost as an animal or an organism, a form of bionic *jugaad* or bricolage, unrecognisable yet familiar.



*Wishmachine*  
2019

Digital photo prints mounted on sunboard, Meccano parts construction, found clock parts, rubber band, wood  
68.5 × 71 × 35.5 cm  
Courtesy of the artist

## Chila Kumari Singh Burman

b. 1957, Bootle, UK

Lives and works in London

Chila Kumari Singh Burman's feminist practice challenges stereotypical assumptions about South Asian women in the UK. Her work is informed by Bollywood, fashion, found objects, self-portraiture, the relationship between popular culture and high art, and gender and identity politics.

A key figure in the British Black Arts movement in the 1980s, Burman often uses self-portraiture as an empowering, self-determining tool and integrates diverse aesthetic strategies ranging from the use of found objects and collage to Arte Povera-style use of diverse materials with a post-Punk DIY attitude. She also draws on her Punjabi roots and her upbringing in Liverpool. Burman's works suggest a playful subversion of identity, wherein the private and the individual confront wider social issues, proposing a dual cultural heritage in relation to historical and political context.

The etching *Rebel Without a Pause* (1990) illustrates a sequential narrative of Rani of Jhansi, a nineteenth-century queen from India who fought against British rule, as a symbol of resistance. The same character and theme, inspired by the visual language of the children's comics *Amar Chitra Katha*, appear in *Rage and Treats* (2006), with an additional autobiographical reference. Her migrant father's 30-year occupation as an ice cream van driver and vendor had a profound influence on Burman's oeuvre, visible in the images of frozen treats.

From bindis and other fashion accessories to ice cream cones and ice lolly wrappers, Burman incorporates everyday materials in her work, giving new meaning to items otherwise perceived as worthless, cheap, or kitsch. In *All Loved Up*

(2014) Burman composes strands of jewellery spanning across a figure of the Hindu deity Ganesh collaged with images of women taken from comic books. The speech bubble is situated with collaged comic images of women and gods, underscoring the earthly and transcendent relations that underline Burman's feminist politics.



*All Loved Up*  
2014  
Mixed media  
12.7 × 12.7 cm  
Courtesy of the artist



## Tejal Shah

b. 1979 in Bhilai, India

Lives and works in New Delhi

Tejal Shah addresses the experiences of subjects whose lives are discrepant from dominant social expectations. Her visual vocabulary subverts gender stereotypes and explores the inter-relational spaces between identities, different species and multiple states of being.

The works in this exhibition are from a series in which the artist interprets, through the realm of fantasy, the responses she receives to the question 'what are you?', posed to people largely living beyond the normative public sphere. *You too can touch the moon* – *Yashoda with Krishna* (2006), for instance, portrays one of Shah's collaborators, Malini, with a child, translating their ardent maternal yearning. Shah references artist Raja Ravi Varma's popular painting *Yashodha with Krishna*, creating a luminescent dream-space of maternal fulfilment. *Southern Siren* – *Maheshwari* (2006) developed from Shah's encounter with a flamboyant and bold person called Maheshwari, and their dreams of becoming a South Indian film heroine. The work is in the form of a song sequence, an important narrative element in popular Indian romantic melodramas.



*You too can touch the Moon - Yashoda with Krishna*  
2006  
Digital photograph on archival paper, pasted on board  
147 × 96 cm  
Collection of Kiran Nadar Museum of Art, New Delhi  
Courtesy of the artist



## G. Ravinder Reddy

b. 1956, Andhra Pradesh, India

Lives and works in Hyderabad, India

G. Ravinder Reddy is recognised for his larger-than-life sculptures of the human form, which traverse the everyday sensuality of modern life and formal conceptions of sacred figurines characteristic of South Indian temple architecture. The popular cultural milieu of Andhra Pradesh and his exploration of antiquities from Egyptian and Mexican civilisations have informed his visual grammar.

Reddy's sculptures include large, disembodied heads and busts of Indian women who wear markers of cultural identity that bridge tradition and modernity. The use of ornamental patterns, luminous colours and bold shapes endows his monumental works with a captivating, alluring quality, while the hypnotic gaze of the figures emanating from their oversized eyes references the Indian tradition of *darshan* [sacred vision].

The works *Relief II* and *III* (1981) exemplify the artist's early interest in life-sized scale and the appearance of modern Indian women, dressed in relatively subdued colours, shirts and trousers with little trace of traditional sensibilities. Conceived during the cusp of ascending middle-class aspirations and rapid urbanisation in India in the 1980s, the works mark an era when the transforming identity of urban women was beginning to congeal in public consciousness. While depicting these new typologies, Reddy's sharp eye also charts intimate details, as if extrapolating from the idealised yet sensuous *Didarganj Yakshi*, the famous Mauryan sculpture. These works constitute a language that epitomises the feminine form in a delicate balance, neither appearing vulgar nor fully distant from concerns regarding the objectification of a female body, yet also suggesting a conscious self-projection by the depicted characters.



*Relief II*

1981

Paint on polyester resin fibreglass

184.15 × 72.3 cm

Courtesy of the artist and Vahedra Gallery, New Delhi

## Jeanno Gaussi

b. 1973, Kabul

Lives and works in Berlin

Jeanno Gaussi creates intimate installations about memory and transcendence, while working across a variety of media, including video, photography, installation and text. A central theme of her practice is the exploration of the places in which she has worked and lived. Born in Afghanistan, and growing up across Kabul, New Delhi, and Berlin. Gaussi developed interests that spill beyond national borders and genres. Drawing from personal journeys, her work engages with the social and cultural processes of remembrance, as well as the search for identity.

While travelling in Afghanistan, Jeanno Gaussi met Abdullah, a truck painter who had learned the profession as a refugee in Pakistan and had been adorning vehicles with colourful and ornate depictions of his dreams, stories and imagined scenes for 20 years. 'Painters are lucky,' he told Gaussi in a conversation that sparked their collaboration. 'We can paint people's dreams.'

Gaussi commissioned Abdullah to paint on skateboards, which resulted in *Dreams on Wheels* (2013-2015). While truck art involves adorning long-distance vehicles that ply the road between countries, skateboards are much smaller moving objects, and this presented Abdullah with a challenge. For the two collaborators, truck and skateboard painting symbolised vibrant cultural practices encountered as refugees, for Abdullah in Pakistan and Gaussi in India and Germany. Presented on mirrors, the skateboards also reveal the hidden surfaces of the embellished objects.



*Dreams on Wheels, Kabul*  
2013

Wood, acrylic paint  
Dimensions variable

Painted by Ustad Abdullah, commissioned by Jeanno Gaussi  
Courtesy of the artist

# List of Works

## Abdul Halik Azeez

*World Class City*  
2020  
Single-channel video  
1 minute 13 seconds

*Pics or It Didn't Happen (Memory)*  
2016  
Single-channel video  
10 minutes 20 seconds

Courtesy of the artist

## Ahmed Ali Manganhar

*Imaginary Homeland*  
2020  
Oil on canvas  
97.5 × 225.5 cm  
Collection of Fatima Yousaf

*Untitled [Bhai Ram Singh and Shakir Ali]*  
2007  
Oil on canvas  
46 × 31 cm  
Private collection

*Untitled*  
2006–2007  
Acrylic on slate  
25 × 20 cm  
Private collection

Courtesy of the artist

## Anant Joshi

*Happy New Year*  
2013  
Fibreglass box, acrylic, mirror, steel, resin, industrial paint, kite paper, LED lights, ready-made objects

Various dimensions,  
each box 38.1 × 48.26 × 45.72 cm  
Collection of Kiran Nadar Museum  
of Art, New Delhi  
Courtesy of the artist

## Anwar Saeed

*Double mindedness: Looking at two as one II*  
1979  
Pencil and collage on paper  
45.09 × 40.03 cm  
Naazish Ata-Ullah Collection

*Tender Burdens 1*  
2006  
Photo-etching and aquatint  
54.61 × 33.02 cm  
Collection of Ruby Chishti and Khalil Chishtee

*Tender Burdens 3*  
2006  
Photo-etching and aquatint  
54.61 × 33.02 cm

*Inaugural print Zahoorul Akhlaq Gallery*  
1994  
Photo-litho and photo-etching  
58.42 × 38.1 cm

*Different possible endings for a story*  
1993  
Photo-etching and aquatint  
35.56 × 66.04 cm

*Illustration for hearts*  
1983  
China ink on paper  
35.56 × 22.86 cm

*Portrait of a graphic designer friend with a strange bed sheet*  
1981  
Repido pen on paper  
35.56 × 22.86 cm

Courtesy of the artist

## Atul Dodiya

*Gangavataran after Raja Ravi Varma*  
1998  
Oil, acrylic and marble dust on canvas  
213 × 152 cm  
Courtesy of the artist and the ACG  
World Collection

*Gabbar on Gamboge*  
1997  
Oil, acrylic, marble dust, charcoal on canvas  
213.5 × 152.5 cm  
Collection of Fukuoka Asian Art Museum  
Courtesy of the artist

## Ayesha Jatoi

*Lockdown Posters*  
2022  
Offset prints  
Various dimensions  
Courtesy of the artist

## Baseera Khan

*Chandelier (Feat. Purple)*  
2021  
Acrylic, insulation foam, wood, disco ball motor, metal carabiner, cotton, cochineal dye  
152.4 × 152.4 × 152.4 cm

*Chandelier (Feat. Yellow)*  
2021  
Acrylic, insulation foam, wood, disco ball motor, metal carabiner, cotton, marigold dye  
152.4 × 152.4 × 152.4 cm

*Column 7*  
2019  
Pink Panther foamular, plywood, resin dye, custom handmade silk rugs made in Kashmir  
182.88 × 182.88 × 62.23 cm

## I AM A BODY

2018  
From the Psychedelic Prayer Rugs Series  
Handmade wool rugs custom designed by artist, made in Kashmir  
121.92 × 76.20 cm

## iammuslima

2018  
From the Psychedelic Prayer Rugs Series  
Handmade wool rugs custom designed by artist, made in Kashmir  
121.92 × 76.20 cm

## I'm As Good As You Are

2018  
From the Psychedelic Prayer Rugs Series  
Handmade wool rugs custom designed by artist, made in Kashmir  
121.92 × 76.20 cm

## Act Up

2017  
From the Psychedelic Prayer Rugs Series  
Handmade wool rugs custom designed by artist, made in Kashmir  
121.92 × 76.20 cm

## Lunar Countdown

2017  
From the Psychedelic Prayer Rugs Series  
Handmade wool rugs custom designed by artist, made in Kashmir  
121.92 × 76.20 cm

*Purple Heart*  
2017  
From the Psychedelic Prayer  
Rugs Series  
Handmade wool rugs custom designed  
by artist, made in Kashmir  
121.92 × 76.20 cm

Courtesy of the artist and Simone  
Subal Gallery, New York

### **Bharti Kher**

*Intermediaries 1*  
2017  
Clay, resin, wax, cement, brass  
186 × 29 × 29 cm

*Intermediaries 3*  
2017  
Clay, resin, wax, cement, brass  
141 × 29 × 29 cm

*Intermediaries 4*  
2017  
Clay, resin, wax, cement, brass  
145 × 29 × 29 cm

*Intermediaries 6*  
2017  
Clay, resin, wax, cement, brass  
156 × 29 × 29 cm

Courtesy of the artist and Nature  
Morte Gallery, New Delhi

*Throb*  
2012  
Bindis on board  
243.84 × 183 cm  
Collection of HCL Tech  
Courtesy of the artist

### **Bhupen Khakhar**

*Phoren Soap*  
1998  
Etchings and aquatints on paper  
25.4 × 29.21 cm  
Private collection

*Janata Watch Repairing*  
1972  
Oil on canvas  
93.5 × 93.5 cm  
Collection Vivan Sundaram

*Interior of a Muslim House No.1*  
1965  
Collage and mixed media on canvas  
91.4 × 76.2 cm  
Collection of Lorenzo Legarda Leviste &  
Fahad Mayet

*Pan Shop No. 1*  
1965  
Collage and mixed media on canvas  
83.8 × 83.8 cm

*De-luxe Tailor*  
1972  
Oil on canvas  
106.68 × 83.82 cm

Collection of Kiran Nadar Museum  
of Art, New Delhi

### **C. K. Rajan**

*Mild Terrors II (Collage 1–10)*  
1991–1996  
Cut and pasted printed papers on  
paper  
29.7 × 21.1 cm or  
21.1 × 29.7 cm each  
Collection of Ishara Art Foundation  
Courtesy of the artist

### **Chandraguptha Thenuwara**

*Barrelscape*  
1998–ongoing  
Painted barrels  
Dimensions variable; each barrel  
88.9 × 58.42 cm

*Barrelism Tourism Map*  
1997  
Mixed media on paper  
82 × 98 cm

Courtesy of the artist and Saskia  
Fernando Gallery, Colombo

### **Chila Kumari Burman**

*All Loved Up*  
2014  
Mixed media  
12.7 × 12.7 cm

*Age and Treats*  
2006  
Mixed media  
118.87 × 84.07 cm

*Rebel without a pause*  
1990  
Mixed media  
40.64 × 58.42 cm

Courtesy of the artist

### **Chitra Ganesh**

*Sultana's Dream*  
2018  
Relief prints  
51.1 × 41 cm each

*Tales of Amnesia*  
2002–2007  
Digital prints  
Dimensions variable

Courtesy of the artist and  
Gallery Espace, New Delhi

### **Dhali Al Mamoon**

*While They Make Speeches*  
1998  
Oil on canvas  
118.8 × 273.9 cm  
Collection of Fukuoka Asian  
Art Museum

*In the Time of Pregnancy -1*  
1988  
Oil on canvas  
136 × 114 cm

Courtesy of the artist

### **G. Ravinder Reddy**

*Relief II, III*  
1981  
Paint on polyester resin fibreglass  
184.15 × 72.3 cm each  
Courtesy of the artist and  
Vahedra Gallery, New Delhi

### **Hangama Amiri**

*Bazaar*  
2020  
Cotton, chiffon, muslin, silk, suede,  
digitally woven textile, camouflage  
fabric, sari textile, inkjet prints on paper  
and canvas, paper, plastic, acrylic  
paint, marker, polyester, tablecloth,  
faux leather and found fabric  
426.72 × 792.48 cm  
Courtesy of the artist and  
T293 Gallery, Rome

### **Jeanno Gaussi**

*Dreams on Wheels, Delhi*  
2014–2015  
Embossed iron on skateboard  
Dimensions variable

*Dreams On Wheels, Kabul*  
2013  
Wood, acrylic paint  
Dimensions variable  
Painted by Ustad Abdullah,  
commissioned by Jeanno Gaussi

*Family Stories*  
2011–2012  
Oil on canvas, sound recording,  
single channel video  
60 × 45 each

Courtesy of the artist

**K. G. Subramanyan**

*The Tale of the Talking Face*  
1989  
43 illustrations: ink, paper cuts  
27.94 × 27.94 cm each  
Collection of Kiran Nadar Museum  
of Art, New Delhi

*Girl With Chojalata Flowers*  
1980  
Paint on acrylic  
58.4 × 43.2 cm  
Private Collection

**K. M. Madhusdhanan**

*Power & Knowledge*  
2016  
6 pieces: oil on canvas  
48.26 × 76.2 cm  
Collection of Kiran Nadar Museum  
of Art, New Delhi  
Courtesy of the artist

*Power & Knowledge*  
2016  
12 pieces: oil on canvas  
48.26 × 76.2 cm  
Courtesy of the artist and  
Vadehra Art Gallery, New Delhi

**L. N. Tallur**

*Interference*  
2019  
4K video, sound, colour  
4 minutes 48 seconds  
Collection of Kiran Nadar  
Museum of Art, New Delhi  
Courtesy of the artist

**Lala Rukh**

*Poster for Pakistan Women's Day:  
10 Years of WAF*  
1993  
Screenprint on paper  
78.84 × 54.96 cm

*The Unholy Trinity*  
1986  
Screenprint on paper  
68.6 × 45.72 cm

*Women's Action Forum Calendar*  
1985  
Screenprint on paper  
60.5 × 40.75 cm

*Masawi Huqooq*  
1983–1984  
Screenprint on paper  
68.58 × 48.26 cm

Courtesy of Estate of Lala Rukh

**Lubna Chowdhary**

*Certain Times LV*  
2021  
Ceramic  
50 × 110 cm

*Certain Times LVI*  
2021  
Ceramic  
46 × 90 cm

*Certain Times LIX*  
2021  
Ceramic  
48 × 95 cm

Courtesy of the artist and Jhaveri  
Contemporary, Mumbai

**M. F. Husain**

*Culture of the Streets*  
1980s  
C-prints on archival paper  
35.5 × 45.7 cm each  
Courtesy of Aicon Gallery, New York

*Elephant*  
1950s  
Painted wood  
29 × 35.56 cm  
Collection of Kiran Nadar Museum  
of Art, New Delhi

*Untitled*  
1950s  
Gouache on plywood, thick iron wire  
20 × 27 cm  
Collection of Kiran Nadar Museum  
of Art, New Delhi

*Untitled*  
1950s  
Gouache on plywood  
22 × 14 cm  
Collection of Kiran Nadar Museum  
of Art, New Delhi

*Untitled (Nadi Kinare)*  
1950s  
Painted wood  
34 × 25.4 cm  
Collection of Kiran Nadar Museum  
of Art, New Delhi

**Maligawage Sarlis**

*Prince Siddhartha and Queen Maya*  
Mid-twentieth century  
Watercolor, lithograph on paper  
53.4 × 36.8 cm

*Queen Mahamaya Returning from  
the Lumbini Gardens*  
Mid-twentieth century  
Offset on paper  
36.7 × 53.4 cm

*The Birth of Prince Siddhartha  
Gautama*  
Mid-twentieth century  
Lithograph on paper  
37.1 × 52.9 cm

*The first adoration to Prince Siddhartha*  
Mid-twentieth century  
Lithograph on paper  
36.9 × 53.4 cm

*The Great Renunciation: Prince  
Siddhartha Cutting Off His Hair*  
Mid-twentieth century  
Lithograph on paper  
37.1 × 53.4 cm

Collection of Fukuoka Asian  
Art Museum

**Mehreen Murtaza**

*An Anthology of Cosmic Snippets*  
2006  
12 digital prints  
38.1 × 38.1 cm each  
Courtesy of the artist and  
Grey Noise Gallery, Dubai

**Ijaz ul Hassan**

*Thah*  
1974  
Oil on canvas  
121.5 × 183.3 cm  
Collection of Fukuoka Asian  
Art Museum  
Courtesy of the artist

**Muvindu Binoy**

*Avienasului*  
2022  
Giclée print on archival photo paper  
33 × 48 cm

*Legend of Balu*

2022  
Giclée print on archival photo paper  
42 × 30 cm

*Moon Men*

2015  
Giclée print on archival photo paper  
25.4 × 25.4 cm

Courtesy of the artist and Saskia  
Fernando Gallery, Colombo

**Naiza Khan***Henna Hands and its Afterlives*

2022  
Single-channel projection, digital prints  
19 minutes 02 seconds, 82 × 55 cm,  
41 × 62 cm, 60.5 × 82.3 cm, 62.5 ×  
42 cm  
Courtesy of the artist

**Pushpamala N.***Lakshmi (after oleograph by*

*Raja Ravi Varma)*

2004  
From the series, Native Women of India:  
Manners and Customs (2000-2004)  
Colour photograph  
55.9 × 37.6 cm

*Lady in Moonlight (after 1889 Raja Ravi*

*Varma oil painting)*

2004  
From the series, Native Women of India:  
Manners and Customs (2000-2004)  
Colour photograph  
55.9 × 36.8 cm

*Cracking the Whip (after film still of J.*

*Jayalalithaa c. 1970s)*

2004  
From the series, Native Women of India:  
Manners and Customs (2000-2004)  
Colour photograph  
55.9 × 37.6 cm

*Returning from the Tank*

*(after oil painting by Raja Ravi Varma)*

2004  
From the series, Native Women of India:  
Manners  
and Customs (2000-2004)  
Colour photograph  
55.9 × 34.3 cm

*Flirting (after 1990's Kannada film still)*

2004  
From the series, Native Women of India:  
Manners  
and Customs (2000-2004)  
Colour photograph  
55.9 × 41.9 cm

*Flirting (after 1990's Kannada film still)*

2004  
From the series, Native Women of India:  
Manners  
and Customs (2000-2004)  
Colour photograph  
55.9 × 41.9 cm

*Toda (after 1898 British*

*anthropometric study)*

2004  
From the series, Native Women of India:  
Manners  
and Customs (2000-2004)  
Sepia photograph  
54.6 × 41.9 cm

*Criminals (after 2001 newspaper*

*photograph)*

2004  
From the series, Native Women of India:  
Manners  
and Customs (2000-2004)  
Black and white photograph  
38.1 × 55.9 cm

*Circus (after photograph by*

*Mary Ellen Mark)*

2004  
From the series, Native Women of India:  
Manners  
and Customs (2000-2004)  
Colour photograph  
38.1 × 55.9 cm

*Yogini (after 16c Bijapur*

*miniature painting)*

2004  
From the series, Native Women of India:  
Manners  
and Customs (2000-2004)  
Colour photograph  
55.9 × 43.2 cm

*Our Lady of Velankanni (after*

*contemporary popular print)*

2004  
From the series, Native Women of India:  
Manners and Customs (2000-2004)  
Colour photograph  
55.9 × 37.6 cm

Collection of Kiran Nader Museum of  
Art, New Delhi

Courtesy of the artist

**Raja Ravi Varma***Ciba (India) LTD*

1939  
Chromolithograph  
71.5 × 50 cm

*Ciba (India) LTD*

1937  
Litho offset print  
71.5 × 51 cm

*Sunlight Soap*

1930s  
Oleograph  
59 × 39.5 cm

Collection of Museum of Art and  
Photography, Bangalore

**Ram Rahman***Wishmachine*

2019  
Digital photo prints mounted on  
sunboard, Meccano parts construction,  
found clock parts, rubber band, wood  
68.5 × 71 × 35.5 cm  
Courtesy of the artist

**Ramesh Nithiyendran***Fertility Figure III*

2022  
Earthenware and leather collar  
140 × 53 × 35 cm

*Figure with Spiky Head*

2022  
Earthenware  
64 × 41 × 25 cm

*Figure with Spiky Head II*

2022  
Earthenware  
73 × 37 × 29 cm

Courtesy of the artist and Jhaveri  
Contemporary, Mumbai

**Saba Khan***Gymkhana Bearer with the Aunties*

2021  
Resin diamonds on 'Diamond  
Painting Kit'  
91.4 × 149.46 cm

*Gymkhana Ladies Swimming*

2021  
Resin diamonds on 'Diamond  
Painting Kit'  
91.4 × 124.46 cm

*Suitable Boy with the Lands*

2021  
Resin diamonds on 'Diamond  
Painting Kit'  
167.64 × 124.46 cm



*Overheard a Phone Conversation  
in an Office*  
2018  
Thread on 'Cross-Stitch Embroidery Kit'  
48.26 × 58.42 cm

*Partition Stories with my Grand Aunt*  
2018  
Thread on 'Cross-Stitch Embroidery Kit'  
50.8 × 68.58 cm

Courtesy of the artist

#### **Samsul Alam Helal**

*Love Studio*  
2012–2013  
Digital prints, backdrop  
Various dimensions  
Courtesy of the artist

#### **Seema Nusrat**

*Future Facades 05, 06*  
2020  
Screen prints on acrylic sheet  
133.35 × 50.8 × 3.81 cm each  
Collection of Shamain Akbar Faruque

*Future Facades 07*  
2020  
Screen print on acrylic sheet  
132.08 × 63.5 × 3.81 cm  
Collection of Shamain Akbar Faruque

*Future Facades 10*  
2020  
Screen print on acrylic sheet  
52.07 × 111.76 × 3.81 cm

Courtesy of the artist

#### **Seher Naveed**

*Protest Walls I*  
2021  
Pencil on paper  
33.02 × 24.13 cm

*Protest Walls II*  
2021  
Pencil on paper  
33.02 × 24.13 cm

*Protest Walls III*  
2021  
Pencil on paper  
33.02 × 24.13 cm

*Protest Walls IV*  
2021  
Pencil on paper  
33.02 × 24.13 cm

*Protest Walls V*  
2021  
Pencil on paper  
33.02 × 24.13 cm

*Tip*  
2021  
Painted MDF  
Dimensions variable

Courtesy of the artist and Aicon Gallery,  
New York

#### **Seher Shah**

*The Black Star Project*  
2007  
25 archival giclée prints  
17.78 x 17.78 cm each  
Courtesy of the artist and Green Art  
Gallery, Dubai

#### **Shishir Bhattacharjee**

*The Picture 3*  
2002  
Acrylic on canvas  
135 × 135 cm  
Collection of Durjoy Bangladesh  
Foundation

*Could Have Been the Story of a Hero 5*  
1987  
Oil on canvas  
108.7 × 123.2 cm  
Collection of Fukuoka Asian  
Art Museum

*The Story of a Hero- No.2*  
1987  
Acrylic on canvas  
122 × 152.20 cm  
Collection of Durjoy Bangladesh  
Foundation  
Courtesy of the artist

#### **Sunil Gupta**

*Ajmer, Rajasthan / Great Yarmouth,  
Nova Scotia*  
2003  
Pigment print on archival paper  
60.96 × 149.86 cm

*Connaught Place, New Delhi /  
Car Boot Sale, Tooting, London*  
2003  
Pigment print on archival paper  
60.96 × 149.86 cm

*Jama Masjid, Delhi / Blvd. René  
Lesvesque O., Montréal*  
2003  
Pigment print on archival paper  
60.96 × 149.86 cm

Courtesy of the artist

#### **Tejal Shah**

*Southern Siren - Maheshwari*  
2006  
Digital photograph on archival paper,  
pasted on board  
147 × 96 cm

*You too can touch the Moon - Yashoda  
with Krishna*  
2006  
Digital photograph on archival paper,  
pasted on board  
147 × 96 cm

Collection of Kiran Nadar Museum  
of Art, New Delhi  
Courtesy of the artist

#### **Thukral & Tagra**

*Dominus Aeris Lighthouse - 1 (Diptych)*  
2014  
Oil on canvas, ink on birch wood,  
light fixtures  
122 × 183 × 20 cm

*Dominus Aeris - Middle Class Dreams II*  
2010  
Oil on canvas  
279 × 218 × 6.4 cm  
Courtesy of the artists and Nature  
Morte, New Delhi

#### **Tsherin Sherpa**

*Luxation 2*  
2016  
Acrylic on cotton  
203.2 × 203.2 cm  
Courtesy of the artist and Rossi  
& Rossi, Hong Kong

#### **Vivan Sundaram**

*Interior*  
1968  
Oil on canvas  
81.28 × 81.28 cm  
Collection of Kiran Nadar Museum  
of Art, New Delhi

#### *Indeterminacy*

1967  
Oil on canvas  
90 × 120 cm

#### *Touch of Brightness*

1966  
Mixed media and painting  
183 × 122 × 15 cm

Artist Collection, New Delhi  
Courtesy of the artist



**شيشير بهاتاشارجي**

الصورة 3

2002

أكريليك على قماش

سم 135 × 135

مقتنيات مؤسسة دورجوي في بنغلاديش

كان بالإمكان أن تكون قصة عن بطل 5

1987

زيت على قماش

سم 123.2 × 108.7

مقتنيات متحف فوكوكا للفنون

قصة بطل - رقم 2

1987

أكريليك على قماش

سم 152.20 × 122

مقتنيات مؤسسة دورجوي في بنغلاديش،

دكا

يأذن من الفنان

**سونيل غوبتا**

أجمر، راجستان/غريت يارموث، نونفا

سكوشا

2003

مطبوعة ملونة على ورق أرشيفي

سم 149.86 × 60.96

مسجد جاما، دهلي/ بوليفارد. رينيه

ليفيسك أو، مونتريال.

2003

مطبوعة ملونة على ورق أرشيفي

سم 149.86 × 60.96

كونوت، نيودلهي/ السيارة المتجر، توووت،

لندن

2003

مطبوعة ملونة على ورق أرشيفي

سم 149.86 × 60.96

يأذن من الفنان

**تيجال شاه**

امرأة جنوبية فانتة - ماهيشواري

2006

صورة رقمية على ورق أرشيفي ملصقة

على لوح

سم 96 × 147

بمقدورك أيضاً ملامسة القمر:

ياشودا مع كريشنا

2006

صورة رقمية على ورق أرشيفي ملصقة

على لوح

سم 96 × 147

مقتنيات متحف كيران نادار للفنون،

نيودلهي

يأذن من الفنانة

**ثوكرال وتاغرا**

اللائيائية

1967

سم 120 × 90

زيت على قماش

مقتنيات الفنان، نيودلهي

لمسة إشراق

1966

وسائط مختلطة ورسم

سم 122 × 183

مقتنيات الفنان، نيودلهي

يأذن من الفنان

**تشيرين شيريا**

خلع 2

2016

أكريليك على قطن

سم 203.2 × 203.2

يأذن من الفنان، وروسي أند روسي،

هونغ كونغ

**فيفان سندارام**

داخلي

1968

زيت على قماش

سم 81.28 × 81.28

مقتنيات متحف كيران نادار للفنون

في نيودلهي

**رامر رحمن**

آلة الأمانيات

2019

مطبوعات صور رقمية مثبتة على لوح شمسي، تركيب أجزاء ميكانو، أجزاء ساعة، شريط مطاطي، خشب  
 35.5 × 71 × 68.5 سم  
 بإذن من الفنان

**راميش ماريو نيئيندران**

شكل الخصوبة 3

2022

آنية فخارية وياقة جلدية  
 35 × 53 × 140 سم

شكل مع رأس "سبايكي"

2022

آنية فخارية  
 25 × 41 × 64 سم

شكل مع رأس "سبايكي" 2

2022

آنية فخارية  
 29 × 37 × 73 سم

إذن من الفنان وجهافري كنتيمبروري، مومباي

**صبا خان**

سمعت محادثة هاتفية في مكتب

2018

خيوط على طقم تطريز بالقطبة المتصالية  
 58.42 × 48.26 سم

قصص خالتي الكبرى عن التقسيم

2018

خيوط على طقم تطريز بالقطبة المتصالية  
 68.58 × 50.8 سم

حفلة سباحة السيدات

2021

خرز مثبت على قماش  
 124.46 × 91.4 سم

حفلة مع الخالات

2021

خرز مثبت على قماش  
 149.46 × 91.4 سم

عريس مناسب يمتلك أراضي

2021

خرز مثبت على قماش  
 124.46 × 167.64 سم

إذن من الفنانة

**شمس العالم هلال**

استوديو الحب

2012 - 2013

مطبوعات رقمية وخلفية  
 أبعاد متفاوتة  
 بإذن من الفنان

**سيما نصرت**

واجهات المستقبل 05, 06

2020

طباعة بالشاشة الحريرية على أكريليك  
 3.81 × 50.8 × 133.35 سم لكل منهما

مقتنيات شامين أكبر فاروق

2021

واجهات المستقبل 07  
 9.5 × 13 بوصة  
 قلم رصاص على ورق

طباعة بالشاشة الحريرية على أكريليك

3.81 × 63.5 × 132.8 سم

مقتنيات شامين أكبر فاروق

2021

واجهات المستقبل 10  
 9.5 × 13 بوصة  
 قلم رصاص على ورق

طباعة بالشاشة الحريرية على أكريليك

3.81 × 111.76 × 52.07 سم

إذن من الفنانة

2021

إذن من الفنانة وغاليري آيكون، نيويورك

**سحر نويد**

جدار الاحتجاج 1

2021

قلم رصاص على ورق  
 9.5 × 13 بوصة  
 مشروع النجم الأسود  
 2007

مجموعة من 25 عملاً، مطبوعات أرشيفية  
 17.78 × 17.78 سم  
 إذن من الفنانة وغاليري غرين آرت، دبي

جدار الاحتجاج 2

2021

قلم رصاص على ورق

9.5 × 13 بوصة

أسطورة بالو  
2022  
مطبوعة بالرش على ورق فوتوغرافي أرشيبي  
30 × 42 سم  
يأذن من الفنان وغاليري ساسكيا فيرناندو،  
كولومبو  
سيدة في ضوء القمر (من أمام لوحة  
زيتية لراجا رافي فارما عام 1889)  
2004  
من سلسلة "الهنديات الأصليات:  
سلوكيات وأعراف" (2004-2000)  
صورة ملونة  
37.6 × 55.9 سم

رجال القمر  
2015  
مطبوعة بالرش على ورق فوتوغرافي أرشيبي  
25 × 25 سم  
فرقة السوط (من أمام لقطة من فيلم  
لجيه. جايلالينا إنتاج حوالي 1970)  
2004  
من سلسلة "الهنديات الأصليات:  
سلوكيات وأعراف" (2004-2000)  
صورة ملونة  
37.6 × 55.9 سم

### ناعيزه خان

أيادٍ محتأة وصورها اللاحقة  
2022

عرض أحادي القناة ومطبوعات رقمية  
19 دقيقة و 2 ثانية؛ 82 × 55 سم، 41  
× 62 سم، 60.5 × 82.3 سم، 62.5 ×  
42 سم  
يأذن من الفنانة

### بوشامالا ان

لاكشمي (من أمام أوليوغراف لراجا رافي  
فارما)  
2004

من سلسلة "الهنديات الأصليات:  
سلوكيات وأعراف" (2004-2000)  
صورة ملونة  
37.6 × 55.9 سم

مغازلة (من أمام لقطة من فيلم كانادا  
إنتاج عام 1990)  
2004

من سلسلة "الهنديات الأصليات:  
سلوكيات وأعراف" (2004-2000)  
صورة ملونة  
37.6 × 55.9 سم

تودا (من أمام دراسة أنثروبومترية  
بريطانية أجريت عام 1898)  
2004  
من سلسلة "الهنديات الأصليات:  
سلوكيات وأعراف" (2004-2000)  
صورة بنية داكنة  
41.9 × 54.6 سم  
سيدة فيلانكاني (من أمام مطبوعة شعبية  
معاصرة)  
2004  
من سلسلة "الهنديات الأصليات:  
سلوكيات وأعراف" (2004-2000)  
صورة ملونة  
37.6 × 55.9 سم

مقتنيات متحف كيران نادار للفنون،  
نيودلهي  
مجرمون (من أمام صورة صحيفة تعود  
لعام 2001)  
2004

### رجا رافي فارما

صابون "سانلايت"  
ثلاثينات القرن الماضي  
أوليغراف  
59 سم × 39.5 سم  
من سلسلة "الهنديات الأصليات:  
سلوكيات وأعراف" (2004-2000)  
صورة بالأبيض والأسود  
38.1 × 55.9 سم

سيرك (من أمام صورة لماري إلين مارك)  
2004  
من سلسلة "الهنديات الأصليات:  
سلوكيات وأعراف" (2004-2000)  
صورة بالأبيض والأسود  
38.1 × 55.9 سم  
سيبا (الهند) ذ.م.م  
1939

كروموليثوغراف  
71.5 سم × 50 سم  
سيبا (الهند) ذ.م.م  
1937  
يوغيني  
(من أمام منمنمة لبيجاور بحجم 16 سم)  
2004

مقتنيات متحف الفنون والتصوير  
الفوتوغرافي، الهند.  
من سلسلة "الهنديات الأصليات:  
سلوكيات وأعراف" (2004-2000)  
صورة ملونة  
43.2 × 55.9 سم

**إل إن تالور**

تداخل  
2019  
فيديو، ناطق، وملون  
4 دقائق 48 ثانية  
مقتنيات متحف كيران نادار للفنون،  
نيودلهي  
بإذن من الفنان

**لاله رخ**

ملصق ليوم المرأة الباكستانية: 10 سنوات  
على منتدى العمل النسائي  
1993  
طباعة شاشة حريرية على الورق  
78.84 × 54.96 سم

ثالوث غير مقدس  
1986

طباعة شاشة حريرية على الورق  
68.6 × 45.72 سم

تقويم منتدى العمل النسائي  
1985

طباعة شاشة حريرية على الورق  
60.5 × 40.75 سم

حقوق متساوية  
1983-1984

طباعة شاشة حريرية على الورق  
68.58 × 48.26 سم

بإذن من القائمين على إرث لاله رخ

**لبنى شودي**

أزمنة محددة 55  
2021  
خزف  
50 × 110 سم

أزمنة محددة 56  
2021  
خزف  
46 × 90 سم

أزمنة محددة 59  
2021  
خزف  
48 × 95 سم

بإذن من الفنانة وجهافيري كنيمبروري،  
مومباي

**مقبول فداء حسين**

ثقافة الشوارع  
الثمانينات

طباعة كروموجينية على ورق أرشيفي  
27.94 × 35.56 سم

بإذن من غاليري أيكون

فيل

1950

خشب ملون  
27 × 45 سم

بدون عنوان (نادي كيناري)  
1950

خشب ملون  
34 × 25.4 سم

العشق الأول للأمبر سيدهارتا  
منتصف القرن العشرين  
طباعة ليثوغرافية على ورق  
36.9 × 53.4 سم

بدون عنوان  
1950

غواش على خشب رقائقي  
20 × 27 سم

التنسك العظيم: الأمبر سيدهارتا يقصُّ  
شعره  
أواسط القرن العشرين  
طباعة ليثوغرافية على ورق  
37.1 × 53.4 سم

بدون عنوان  
1950

غواش على خشب رقائقي  
22 × 14 سم

مقتنيات متحف الفنون الآسيوية في فوكوكا  
1950

مقتنيات متحف كيران نادار للفنون،  
نيودلهي

**مهرين مرتضى**

مقتطفات من قصصات كوينية  
2006

12 مطبوعة رقمية

38.1 × 38.1 لكل مطبوعة

بإذن من الفنانة وغاليري غري نوز، دبي

**مالينغاويج سارليس**

الأمبر سيدهارتا والملكة مايا  
منتصف القرن العشرين

ألوان مائية، طباعة ليثوغرافية على ورق  
سم 53.4 × 36.8

**إعجاز الحسن**

تاه

1974

زيت على قماش

سم 121.5 × 183.3

مقتنيات متحف فوكوكا للفنون الآسيوية  
بإذن من الفنان

الملكة ماهامايا تعود من حدائق لومبيي  
منتصف القرن العشرين

طباعة أوفسيت على الورق  
سم 36.7 × 53.4

**موفيندو بينوي**

قابل للاشتعال

2022

مطبوعة بالرش على ورق فوتوغرافي أرشيفي  
سم 48 × 33

ولادة الأمبر سيدهارتا غوتاما  
منتصف القرن العشرين

طباعة ليثوغرافية على ورق  
سم 37.1 × 52.9



خريطة سياحية برميلية

1997

وسائط مختلطة على الورق

82 × 98 × 15 سم

ياذن من الفنان وغاليري ساسكيا فرناندو،

كولومبو

**تشيللا كوماري سينغ بورمان**

نشوة الحب

2014

وسائط مختلطة

12.7 × 12.7 سم

غضب وتحلية

2006

وسائط مختلطة

118.872 × 84.074 سم

تمرد متواصل

1990

وسائط مختلطة

40.64 × 58.42 سم

ياذن من الفنانة

**تشيترا غانيش**

حلم سلطنة

2018

مطبوعات حفر وقطع

51.1 × 41 سم لكل منهما

حكايات أمينشيا

2002 - 2007

مطبوعات رقمية

أبعاد متفاوتة

ياذن من الفنانة وغاليري إيسيس، نيودلهي

**دالي المأمون**

أثناء إلقاء خطاباتهم

1998

زيت على قماش

118.8 × 273.9 سم

مقتنيات متحف فوكوكا للفنون الآسيوية

ياذن من الفنانة

في زمن الحمل - 1

1988

زيت على قماش

136 × 114 سم

ياذن من الفنان

**جي رافيندر ريدي**

نحت بارز 2 و3

1981

طلاء على ألياف زجاجية وراتنج البولبيستر

184.15 × 72.3 سم لكل منهما

ياذن من الفنان وغاليري فاديها للفنون،

نيودلهي

**هانغاما أميري**

بازار

2020

قطن، شيفون، موسلين، حرير، جلد

سويدي، نسيج محبوك رقمياً، قماش

مموه، نسيج ساري، مطبوعات حبر على

الورق والقماش، ورق، بلاستيك، طلاء

أكريليك، قلم تخطيط، بوليستر، مفرش

طاولة، جلد صناعي، نسيج مجتمّع؛

792.48 × 426.72 سم

ياذن من الفنانة وغاليري تي 293، روما

**جيانو غاوسي**

أحلام سائرة، دلهي

2014-2015

حديد منقوش على لوح ترلج

أبعاد متفاوتة

أحلام سائرة، كابول

2013

خشب، رسم بالأكريليك

أبعاد متفاوتة

رسمها الأستاذ عبدالله، بتكليف من جيانو

غاوسي

قصص عائلية

2011 - 2012

زيت على قماش، تسجيلات صوتية،

فيديو أحادي القناة

45 × 60 سم لكل منها

ياذن من الفنانة

**كي. جي. سوبرامانيان**

حكاية الوجه الناطق

1975 - 1989

مجموعة مكونة من 43 رسماً توضيحياً،

وحبر، وقصاصات ورقية

27.94 × 27.94 سم لكل منها

ياذن من متحف كيران نادار للفنون،

نيودلهي

فتاة مع زهور تشوجالاتا

1980

طلاء على أكريليك

58.4 × 43.2 سم

مقتنيات خاصة

**ك. م. مادھوسودھانان**

السلطة والمعرفة

2016

6 لوحة: زيت على قماش

48.26 × 76.2 سم

مقتنيات متحف كيران نادار للفنون،

نيودلهي

ياذن من الفنان

السلطة والمعرفة

2016

12 لوحة: زيت على قماش

48.26 × 76.2 سم

ياذن من الفنان وغاليري فاديها للفنون،

نيودلهي

**بصيرة خان**

ثريا [أرجواني] و ثريا [أصفر]	تَصْرِيف	
2021	2017	سجادة من الصوف من تصميم الفنانة، صُنعت في كشمي
أكريليك، رغوة عازلة، خشب، محرك كرة ديسكو، طوق تسلق معدني، قطن، صبغة	121.92 × 76.20 سم	152.40 × 152.40 × 152.40 سم
أنا جسد	قلب أرجواني	
2017	2017	سجادة من الصوف من تصميم الفنانة، صُنعت في كشمي
سجادة من الصوف من تصميم الفنانة، صُنعت في كشمير	121.92 × 76.20 سم	76.20 × 121.92 سم
أنا مسلمة	ياذن من الفنانة وغاليري سيمون سوبال، نيويورك	
2018		

**بهارتي خير**

سجادة من الصوف من تصميم الفنانة، صُنعت في كشمير	وسطاء 1	
76.20 × 121.92 سم	2017	
"أنا بحالة جيدة مثلك"	طين، راتنج، شمع، إسمنت ونحاس	
2018	131 × 29 × 29 سم	
سجادة من الصوف من تصميم الفنانة، صُنعت في كشمير	وسطاء 3	
76.20 × 121.92 سم	2017	
	طين، راتنج، شمع، إسمنت ونحاس	
	131 × 29 × 29 سم	

**العد التنازلي القمري**

2017	وسطاء 4	
2017	2017	
سجادة من الصوف من تصميم الفنانة، صُنعت في كشمي	طين، راتنج، شمع، إسمنت ونحاس	
76.20 × 121.92 سم	131 × 29 × 29 سم	

التصميم الداخلي لبيت مسلم رقم 1	وسطاء 6	
1965	2017	
كولاج ووسائط مختلطة على قماش	طين، راتنج، شمع، إسمنت ونحاس	
91.4 × 76.2 سم	131 × 29 × 29 سم	
مقتنيات لورنزو ليجاردا ليفيست وفهد ميت	ياذن من الفنانة وغاليري نيتشر مورت خفقان	
دكان 1	2012	
1965	2012	
زيت وكولاج على قماش	بيندي على لوح	
83.8 × 83.8 سم	183 × 243.84 سم	
مقتنيات متحف كيران نادار للفنون، نيودلهي	مقتنيات إتش سي إل تيك ياذن من الفنانة	

**بوين كاكار**

صابون فورين	صابون فورين	
1998	1998	
تميش وحفر مائي	أهوال خفيفة 2 (1-10)	
25.4 × 29.21 سم	1991-1996	
مقتنيات خاصة	أوراق مقصوصة ومنسوخة مطبوعة على ورق	
29.7 × 21.1 سم أو 29.7 × 21.1 سم	29.7 × 21.1 سم	
خياطون ديلوكس	لكل منهما	
1972	1972	
زيت على قماش	مقتنيات مؤسسة إشارة للفنون، دبي ياذن من الفنان	
106.68 × 83.82 سم		
مقتنيات متحف كيران نادار للفنون، نيودلهي		
جانانا لتصليح الساعات		
1972		
زيت على قماش		
93.5 × 93.5 سم		
مقتنيات فيفان سوندارام		

**تشانراغوبثا ثينوورا**

مشهد برميلي	
1998 - حتى الآن	
براميل مطلية	
أبعاد متفاوتة، كل برميل	
88.9 × 58.42 سم	

# قائمة الأعمال

## عبد الخالق عزيز

مدينة عالمية  
2020

فيديو بقناة واحدة  
دقيقة و13 ثانية

صور أو تلك التي لم تحدث/ذاكرة  
2016

فيديو بقناة واحدة  
10 دقائق و20 ثانية  
بإذن من الفنان

## أحمد علي مانغانهار

وطن متخيّل  
2020

زيت على قماش  
97.5 × 225.5 سم  
مقتنيات فاطمة يوسف

بدون عنوان [بهاي رامر سينغ وشاكر علي]  
2007

زيت على قماش  
31 × 46 سم

مقتنيات خاصة

بدون عنوان

2006 - 2007

أكريليك على بلاط  
25 × 20 سم

مقتنيات خاصة  
بإذن من الفنان

## أنات جوشي

سنة جديدة سعيدة  
2013

صندوق من الاكياف الزجاجية، مرآة، فولاذ،  
راتينج، طلاء أكريليك وطلاء صناعي، طائرة

ورقية، مصابيح ليد، وأشياء جاهزة  
أبعاد متفاوتة، كل صندوق

38.1 × 48.26 × 45.72 سم

مقتنيات متحف كيران نادار للفنون،  
نيودلهي

بإذن من الفنان

## أنور سعيد

أعباء صغيرة 1  
2006

تنميش الصور وحفر مائي  
54.61 × 33.02 سم

مقتنيات روبي تشيشتي وخليل شيشتي

أعباء صغيرة 3  
2006

تنميش الصور وحفر مائي  
54.61 × 33.02 سم

## أتول دوديا

جانجافاتاران بعد رجاء رافي فارما  
1998

مطبوعة افتتاحية لغاليري زهور الأطلاق  
1994

زيت، أكريليك ورخام على قماش  
213 × 152 سم

بإذن من الفنان ومقتنيات مجموعة "أي  
سي جي" العالمية

احتمالات مختلفة لنهاية قصة  
1993

جبار أون غامبوج  
1997

تنميش الصور وحفر مائي  
35.56 × 66.04 سم

زيت، أكريليك، غبار الرخام، فحم على  
قماش

رسم توضيحي للقلوب  
1983

152.5 × 123.5 سم

مقتنيات متحف فوكوكا للفنون الآسيوية  
بإذن من الفنان

## عائشة جتوئي

بورترية لصديق مصمم جرافيك  
مع ملاءة سرير غريبة

2022

مطبوعات أوفست  
أبعاد متفاوتة  
بإذن من الفنان

قلم ريبيدو على ورق  
22.86 × 35.56 سم

ازدواجية: النظر إلى اثنين على  
أتهما واحد (2)

1979

قلم رصاص وكولاج على ورق  
45.085 × 40.030 سم



أحلام سائرة، دلهي  
2014 - 2015  
حديد منقوش على لوح تزلج  
أبعاد متفاوتة  
إاذن من الفنانة

## جيانو غاوسي

مواليد عام 1973، كابول  
تقيم وتعمل في برلين

تنتج جيانو غاوسي أعمالاً تركيبية عميقة حول الذاكرة والسمو عبر اشتغالها على العديد من الوسائط بما فيها الفيديو والفوتوغراف والنصوص، ويمثل استكشاف الأمكنة التي عاشت وعملت فيها ثيمات رئيسة في ممارساتها. ولدت في أفغانستان وترعرعت في كابول ونيودلهي وبرلين، ما جعل اهتماماتها تتجاوز الحدود الوطنية والأنواع الفنية المحلية، بل مستمدة من تجاربها الشخصية، ومتعلقة بالمعطيات الاجتماعية والثقافية للذاكرة والبحث عن الهوية.

التقت غاوسي بعبد الله خلال سفرها إلى أفغانستان، وهو رسام على الشاحنات تعلم المهنة عندما كان لاجئاً في باكستان، وبدأ في تزيين المركبات على مدار 02 عاماً برسومات ملونة ومزخرفة من أحلامه وقصصه ومشاهد متخيلة. وفي أحد الحوارات مع غاوسي، أخبرها عبد الله أن الرسامين محظوظون لقدرتهم على رسم أحلام الناس.

جاء عمل "أحلام سائرة" (2013 - 2014) نتيجة تكليف غاوسي لعبد الله بالرسم على ألواح التزلج، وبينما ينطوي فن الشاحنات على تزيين مركبات تسير مسافات طويلة بين مختلف الدول، فإن ألواح التزلج تتحرك في نطاق أضيق بكثير، ما شكل تحدياً أمام عبد الله. وليمسي الرسم على هذه الألواح والشاحنات بالنسبة إليهما رمزاً للممارسات الثقافية النابضة بالحياة التي يصادفها اللاجئ، سواء عبد الله في باكستان، أو غاوسي في الهند وألمانيا. عُرضت ألواح التزلج على مرابا لتكشف الأوجه المخفية لهذه الأغراض المزخرفة.



نحت بارز 3

1981

طلاء على ألياف زجاجية وراتنج البوليستر

184.15 × 72.3 سم لكل منهما

بإذن من الفنان وغاليري فاديهرا للفنون، نيودلهي

## جي. رافيندر ريدي

مواليد 1956، سوريابت، أندرا براديش  
يقيم ويعمل في حيدر أباد

تضم منحوتات ريدي رؤوساً كبيرة من دون أجساد وتماثيل نصفية لنساء هنديات تظهر عليهن زينة تدل على هويتهم الثقافية التي تجمع بين التقاليد والحدثة. تظهر في أعماله الضخمة جودة أسرة ناشئة عن استخدامه أنماطاً عديدة من الزينة وألواناً براقّة وأشكالاً عريضة، في الوقت عينه تنبثق إحياءات منوّمه من الأعين الكبيرة تستحضر التقاليد الهندية لدارشان (رؤية مقدسة).

تعبّر أعماله "نحت بارز" 1 و 2 و 3 (1981) عن اهتمامه بمقاييس فنية ثلاثم الحياة الطبيعية وتعكس ظهور النساء الهنديات الحديثات اللاتي يرتدين ألواناً وقمصاناً وسراويل ذات ألوان ملتبسة، إلى جانب احتفاظهن بالقليل من تأثيرات الثقافة التقليدية. صمّم الفنان هذه الأعمال خلال فترة تصاعدت فيها تطلعات الطبقة الوسطى وجرت توسعات حضرية متسارعة في الهند خلال حقبة الثمانينيات التي بدأت فيها الهوية المتغيرة للمرأة الحضرية تصبح جزءاً راسخاً من الوعي العام. مع توصيفه هذه المتغيرات الجديدة، يرسم ريدي بعينه الثاقبة تفاصيل حميمة، كما لو أنها استخلاص مثالي وحسي من تمثال ديدارغانج ياكشي الذي يعود إلى عصر الإمبراطورية الماورية في الألفية الثالثة قبل الميلاد. تؤسس هذه الأعمال للغّة توجز في توازن دقيق الشكل الأنثوي، فلا يظهر مبتدلاً ولا بعيداً تماماً عن المخاوف المتصلة بتسليع جسد المرأة، وفي الوقت نفسه، توحى إلى تعرية الوعي بالذات من خلال الشخصيات المصوّرة.



امرأة جنوبية فانتة - ماهيشواري

2006

صورة رقمية على ورق أرشيفي ملصقة على لوح

سم 96 x 147

ياذن من الفنانة

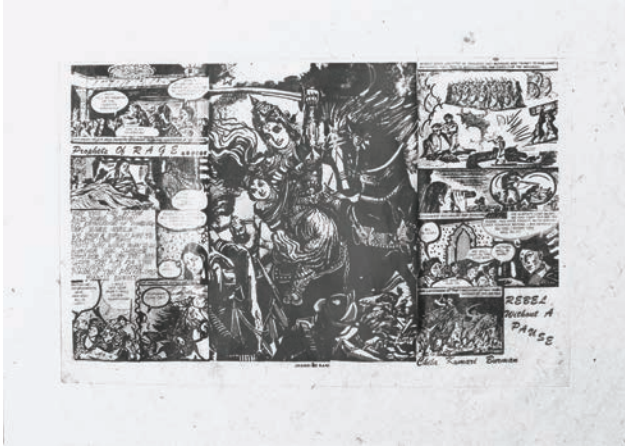
## تيجال شاه

مواليد عام 1979، بهلاي، الهند  
تقيم وتعمل في نيودلهي

تركز الفنانة تيجال شاه في أعمالها على حياة من يتعارض وجودهم مع توقعات اجتماعية مهيمنة، إذ تعدّل بمفرداتها البصرية الصور النمطية الجندرية، مستكشفة تداخل العلاقات بين الهويات والأجناس المختلفة وحالات الوجود المتعددة.

تعدّ الأعمال المشاركة في هذا المعرض جزءاً من سلسلة تحلّل فيها الفنانة ردوداً تصلها على سؤال "من أنت؟"، إذ تطرحها في عالم الخيال علي من يحيا خارج نطاق الحياة العامة. تترجم الفنانة في عملها "بمقدورك أيضاً ملامسة القمر: ياشودا مع كريشنا" (2006)، التوق الأمومي الجارف من خلال شخصية ماليني وطفله، وهي إحدى المتعاونات معها. ويظهر تأثر شاه باللوحة الشهيرة "ياشودا مع كريشنا" للفنان راجا رافي فارما، ما يساعدها على خلق مساحة من الأحلام الوضاعة التي تعكس الرضا الأمومي. وتأتى عملها "امرأة جنوبية فانتة - ماهيشواري" (2006) من لقاءها بامرأة مكافحة شجاعة تدعى ماهيشواري، تحلم بأن تصبح بطلة في أفلام سينما جنوب الهند. يأتي العمل على هيئة سلسلة من الأغاني والتي تشكل بدورها عنصراً سردياً مهماً في الميلودراما الرومانسية الهندية الشعبية.





تمرد متواصل  
1990  
وسائط مختلطة  
58.42 × 40.64 سم  
إذن من الفنانة

## تشيليا كوماري سينغ بورمان

مواليد 1957، بوتل، المملكة المتحدة  
تقيم وتعمل في لندن، المملكة المتحدة

تتحدى تشيليا كوماري سينغ بورمان في ممارستها النسوية تمطيط نساء جنوب آسيا في المملكة المتحدة، وتستمد أعمالها من أفلام بوليوود، والأزياء، والأعمال التجميعية، وصور الذات، والعلاقة بين الثقافة الشعبية والفن الرفيع، والسياسات الجندرية والهوياتية.

تعّد بورمان شخصية بارزة في حركة فنون السود البريطانية في الثمانينات، وتستخدم في الغالب تصور الذات كأداة تمكينية تمزج من خلالها استراتيجيات جمالية متنوعة تتراوح بين استخدام سقط المتاع وتبعب أسلوب الحركة الفنية الإيطالية "آرت بوفيرا" التي تركز على التعامل مع مواد متنوعة وتؤسس على المقاربات التي كوّنها فنانون موسيقى "ما بعد البانك" الأوائل، ولتتج كل ذلك مع جذورها البنجابية ونشأتها في ليفربول. تقترح أعمال بورمان شكلاً من التخريب المرح للهوية، يواجه فيه الفرد قضايا اجتماعية أوسع، ويقدم تراثاً ثقافياً مزدوجاً على ارتباط بالسياق التاريخي والسياسي.

توضّح الفنانة في عملها "تمرد متواصل" (1990) سرداً متسلسلاً عن الملكة الهندية راني لاشميباي التي حكمت مدينة جانسي في القرن التاسع عشر واشتهرت كرمز في مقاومة الحكم البريطاني. تظهر الفنانة هذه الشخصية نفسها والموضوع ذاته في عملها "غضب وتحلية" (2006)، الذي استلهمته من اللغة البصرية المستخدمة في مجلات الكوميك الخاصة بالصغار "أمار تشيترا كاتا"، مع مرجع إضافي من سيره حياتها. كان لعمل والدها المغترب لمدة 30 عاماً كسائق شاحنة الثلجات وبنائع لها تأثير عميق على أعمال بورمان، ويمكن ملاحظة ذلك في صور الثلجات.

تدمج بورمان في أعمالها المواد اليومية مثل زينة الـ "بيندي" وإكسسوارات الأزياء وأغلفة الثلجات، في مسعى منها لإضفاء معنى جديد على عناصر يعرفها الجميع بشكل أو آخر على أنها غير ناعمة أو رخيصة أو أنها "كيتش". تؤلّف بورمان في عملها "نشوة الحب" (2014) خيوطاً من المجوهرات تمتد عبر شخصية الإله الهندوسي غانيش إلى جانب صور نساء مأخوذة عن كتب الكوميك. ثمة في العمل فقايعات تضم تعليقات مرفقة بصور كوميدية مجمّعة لنساء وآلهة توضّح العلاقات الدنيوية والسامية التي تضي على مقاربات بورمان النسوية.



آلة الأمنيات

2019

مطبوعات صور رقمية مثبتة على لوح شمسي، تركيب أجزاء ميكاترو،

أجزاء ساعة، شريط مطاطي، خشب

68.5 × 71 × 35.5 سم

إاذن من الفنان

## رام رحمن

مواليد 1955، نيودلهي  
يقيم ويعمل في نيودلهي

رام رحمن مصور صحافي وفنان وقِيم ومصمم وناشط. يركز في أعماله الفوتوغرافية إلى حد كبير على البورتريه، إلى جانب تفاصيل الشوارع في سياق اهتمامه بالتصوير العمراي. تُظهر صورته إثنوغرافيا (دراسة الشعوب) بصرية في ضواحي الهند، تنم عن معرفة معمّقة بثقافة الشارع.

يتخيل رحمن في عمله "آلة الأمنيات" (2019) جهازاً متخصصاً في التعامل مع الذكريات، يعمل بشكل يدوي لاستحضار شخصيات خاصة وعامة من الماضي. يتخيل رحمن الآلة كنسخة طبق الأصل عن البيسكوب - جهاز عرض سينمائي معروف - تساعد في استدعاء شخصيات راحلة مثل إنديرا غاندي، وفرانسيس نيوتون سوزا، و مقبول فدا حسين، بالإضافة إلى والدته إندراي رحمن.

تشكل الصورة الأساسية في الجهاز إشارة مفصلية في العمل، وهي عبارة عن عيون كبيرة ودائرية مرسومة تغطي مدخل عيادة أخصائي بصريات في مدينة حيدر أباد. تخترق نافذة العرض الصغيرة منتصف العينين، في حين تتحكم بالآلة يد متحركة وأذن ضخمة، مغطاة بقبعة من نوعية "نهر توپ" مع امتدادات تظهرها تقريباً في صورة شبيهة بحيوان أو كائن حي يبدو شكله أشبه ما يكون بالتصامير غير التقليدية أو الابتكارات الآلية، لكن في الوقت ذاته مألوف، رغم صعوبة التعرف عليه بسهولة.



## سونيل غوبتا

مواليد 1953، نيودلهي  
يقيم ويعمل في لندن

هاجر المصور والقيّم والكاتب والناشط سونيل غوبتا من نيودلهي إلى مونتريال في كندا مع عائلته عندما كان في الخامسة عشرة من عمره، واتخذ القضايا الإشكالية المتصلة بالهوية الجنسية والعرق والهجرة والوطن محور نشاطه وممارسته الفنية، متخذاً موقفاً نقدياً من مفهوم الشتات.

تحتضن هذه المجموعة الفوتوغرافية في سلسلة "وطن" (2003) بما تتضمنه من مفارقات ثنائية في العنوان والتكوين، العديد من الأمكنة التي أطلق عليها غوبتا "الوطن" من نيودلهي وراجستان إلى شمال شرق الولايات المتحدة وكندا. يولد غوبتا عبر تداخل إطارين من الهند وأميركا الشمالية صراعاً متعمداً، يبرز تناقضاً سطحياً عبر مفاهيم عامة عن "الغرب" و"الشرق". تظهر في العمل صور شائعة مثل صورة لاعب كمال الأجسام، غالباً ما تظهر في ضواحي وأحياء العديد من المدن شمال الهند، مع صورة لسلسلة مطاعم ديري كوين الشهيرة في يارموث. يؤدي هذا المزج المتعارض إلى إطلاق حوار ساخر قد يبدو على مسافة بعيدة بين القارئ، لكنه لا يزال يطرح موضوعاً مشتركاً.

كونوت، نيودلهي/ السيارة المتجر، توووت، لندن  
2003  
مطبوعة ملونة على ورق أرشيفي  
60.96 × 149.86 سم  
إاذن من الفنان



حلم سلطنة

2018

مطبوعات حفر وقطع

41 × 51.1 سم لكل منهما

إاذن من الفنانة وغاليري إيسيس، نيودلهي

## تشيتر غانيش

مواليد 1975، بروكلين  
تقيم وتعمل في بروكلين

ابتكرت تشيترا غانيش في ممارستها الفنية القائمة على الرسم على مدار العشرين عاماً الماضية، تمثيلات سردية للأثوة والجنسانية والسلطة التي غالباً ما تكون غائبة عن النواميس الفنية والأدبية. استمدت غانيش أعمالها في التركيب، والقصص المصورة، والتحرك، والنحت، والوسائط المختلطة على الورق، من النصوص التاريخية والأسطورية، وأعدت توظيفها لتكون بمثابة منطلقات لزراعة الأفكار المتداولة عن الأشكال النسائية الأيقونية.

"حلم سلطنة" (2018) مجموعة مكونة من 27 مطبوعة تستند إلى قصة تحمل العنوان نفسه نشرتها المصلحة الاجتماعية والمرية والنسوية البنغالية رقية سخوات حسين (1880-1932) في عام 1905. تجري أحداث قصة حسين في ليدلاند، وهي مدينة مثالية مستقبلية ينعكس فيها التسلسل الهرمي الجنساني بين الرجال والنساء. تبرز تصاميم غانيش المحفورة على اللينوليوم بين العلم والأسطورة والخيال بغية التأكيد على الصبغة الذاتية الجماعية والنسوية في القصة الأصلية. تقول الفنانة خلال حديثها عن هذا العمل: "تعتمد هذه السلسلة من المطبوعات على صور حسين الحيوية، وترجمة قصة مكتوبة إلى مقطع شعري وقواعد بصرية ترتبط بالمشكلات التي تؤسس حياة القرن الحادي والعشرين، مثل الكوارث البيئية المروعة، والاستمرار المقلق لحالات عدم المساواة بين الجنسين، ونفوذ الأغنياء في وجع الصراعات والمخاضات الاقتصادية للأغلبية، والصراعات الجيوسياسية المستمرة التي تسبب الموت والمعاناة على نطاق واسع.





ازواجية: النظر إلى اثنين على أنهما واحد (2)  
1979

قلم رصاص وكولاج على ورق  
40.030 × 45.085 سم  
مقتنيات نازيش عطا الله  
يأذن من الفنان

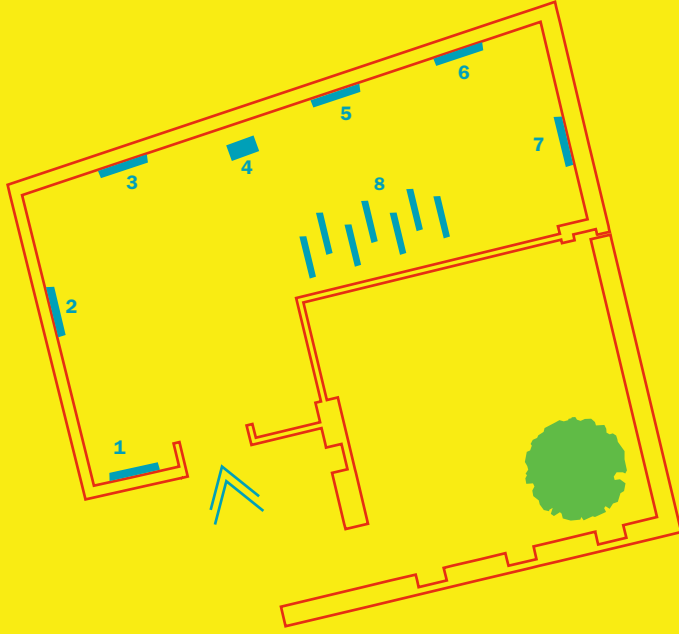
## أنور سعيد

مواليد 1955، لاهور  
يقيم ويعمل في لاهور

يستلمهم الفنان والمصور أنور سعيد مفرداته من تبخّره في الفن الإسلامي وفنون ما قبل الحدائثة في جنوب آسيا، بالتوازي مع اهتمامه بالأدب العالمي، وخاصة الشعر الأوردي والبنجابي. يهتم سعيد بطيف واسع من الموضوعات مثل استكشاف النزعة الذكورية والتعمق في فهم العلاقة بين ماضي جنوب آسيا وحاضرها، فضلاً عن معانيه الفنتازيا المتماهية بالواقع. تُظهر أولى رسومه بـ الإليستريتور وأعماله في الكولاج انشغاله المعقّد بالفن والتصميم المعاصرين والسريالية والبوب.

يسجل سعيد في أعماله المشاركة في هذا المعرض حياة أصدقائه والمقربين منه، ويدمجهم مع عناصر سريالية. أنشأ المطبوعة الافتتاحية غاليري زهور الأخلاق (1994) بالتعاون مع صديقه وزميله الفنان أفسار مالك لدعم الغاليري الفني المتأسس حديثاً في الكلية الوطنية للفنون في لاهور. تظهر المطبوعة صوراً تحيل إلى ما قبل الحدائثة والحقبة الاستعمارية مرتبطة بكلية مايو للفنون (الاسم الأصلي للكلية الوطنية للفنون) مع بورتريهات وزخارف فنية لأعضاء هيئة التدريس السابقين والحاليين، ما يخلق مجموعة مميزة من الأيقونات المقسّمة التي تستحضر تاريخ المؤسسة الأكاديمية الغني والحافل.

يضع سعيد في عمله "احتمالات مختلفة لنهاية لقصة" (1993)، قطعاً من تقويم سنوي مع صور من الماضي إلى جانب صور معاصرة للمواد الفنية ومواقع العنف والانفجار النووي. يشير العمل إلى أنه في الوقت الذي يظل فيه مستقبل جنوب آسيا محفوفاً بالمخاطر، لكنه لا يزال يراهن على التعايش المتبادل بين مجتمعاتها المتنوعة. تجمع سلسلة "أعباء صغيرة" بورتريه لوالد الفنان وهو في سن 24 مع أجزاء من إعلانات لملابس داخلية، ومنحوتات بوذية تعود إلى عهد غاندهارا، وهي تصوير معروف لمخلوق البراق الذي عادة ما يكون حصاناً مجتّحاً بوجه امرأة وذيل طاووس ركبته الرسول الكريم محمد صلى الله عليه وسلم ليلة الإسراء والمعراج، إضافة لموسيقيين مشهورين، ونص مكتوب بالخط العربي. يشير المونتاج إلى شعور الفنان بصراع بين الإخلاص للإرث العائلي والتاريخي، والتوقعات الدينية والأدوار الجندرية، فضلاً عن الرغبة الجسدية والخيالية في العيش في الحاضر واحتضانه بطريقة تتخطى المعايير المجتمعية الضيقة.



## الذات، الهوية، الشتات

ساهم الاستعمار البريطاني مع منظومته الأخلاقية الفيكتورية في صياغة الفهم الراهن على نحو معمقٍ للتصنيفات الاجتماعية ومعايير العلاقات الجندرية في جنوب آسيا، إذ لم يسع الفنانون المعاصرون إلى تصوّر مستقبل يقوم على التعددية على نحو موشع لأنفسهم ومجتمعاتهم فقط، بل عملوا أيضاً على إبراز الممارسات الشعبية الهامشية والتاريخية المتعارضة، والتي ظلت متوارية بموجب تراكم معايير سياسية بيولوجية ضيقة منذ منتصف القرن التاسع عشر فما بعد. دفع تشكّل مجتمعات الشتات من جنوب آسيا الفنانين إلى التحقيق بعمق وسخرية في القضايا المهمة المرتبطة بالتزوج والهوية والانتماء. وعليه أصبح فنّانو الشتات بالمعنى النقدي والتفكيكي من بين أكثر الممارسين الفنيين حيويةً وخيالاً، لكونهم خاضوا فيما هو مؤلم ومبرح في إخضاع الذات للاكتشاف، وقدّموا رؤى صادمة عن معنى أن تكون من جنوب آسيا في عالم اليوم.

1. أنور سعيد
2. تشيترا غانيش
3. سونيل غويتا
4. رام رحمن
5. تشيلا كوماري سينغ بورمان
6. تيجال شاه
7. جي رافيندر ريدي
8. جيانو غاوسي

# رواق 6





العد التنازلي القمري

2017

سجادة من الصوف من تصميم الفنانة، صُنعت في كشمي  
76.20 × 121.92 سم

باذن من الفنانة وغاليري سيمون سوبال، نيويورك

## بصيرة خان

مواليد 1980، ديتون  
تقيم وتعمل في بروكلين

يتحول الجسد لدى بصيرة خان إلى عدسة تعاین حيثيات بناء الذات وما يهددها على يد الأنظمة الاشتراكية والرأسمالية، ويدور تحقيقها هذا حول المراقبة بالتزامن مع بناء الجندر والهوية الإسلامية وفقاً لمقاربة خان، بما يشمل العديد من الموضوعات بدءاً من تفرعات موسيقى "الروك" المستقلة وصولاً إلى تفسيرات القرآن.

نقذ عملها "سجادة صلاة" (2017-2018) حرقو السجاد في كشمير الذين جسّدوا تصميمات الفنانة القائمة على فضاءات سرية تخديرية تبجل المواظبة على الصلاة، مع التركيز أيضاً على الأفكار السائدة عن الجنسانية المكبوتة والحضور العسكري في المجتمع والسجن. يستعيد العمل تاريخاً من الملصقات الاحتجاجية والدعائية، ويودعها في الفضاء الذهني للصلاة والتأمل، ويربط بين التحرر الداخلي والخارجي بغية تحفيز وعي شخصي مختلف، يتجلى بالاستنارة.

تعكس منحوتات "ثريا" (2021) الشبيهة بالفوانيس الضوء، وتدوّره مثل كرات الديسكوهات، معلية من الارتباطات السعيدة والعبارة للثقافات التي تثيرها الأنوار الصادرة عنها. ومع ذلك، فإن كل نمط من هذه الأنماط خاص بمقتنيات عائلة خان من المنسوجات والمطرزات الإسلامية العربية والجنوب آسيوية. يزيد عمر أريشف العائلة عن قرن من الزمان، وتتولى العناية به حالياً والدة الفنانة التي كانت خياطة ومصممة أزياء في الهند في السبعينيات، وواصلت التطريز والتخيط للجالية الهندية في دنتون، تكساس، إلى جانب تطريزها التصميمات التقليدية على المنسوجات المشتركة من متاجر النسيج الهندي.



## إل إن تالور

مواليد عام 1971، كارناتاكا، الهند  
يقيم ويعمل بين بنغالورو وسول

يؤسس إل إن تالور عبر ممارسته الفنية صيغاً تتيح له معاينة التقاليد والهويات الثقافية المحوّرة والمشوّهة. ويعتمد على استخدام طيف واسع من الأنماط الفنية والحرف التقليدية وصولاً إلى الأيقونات الدينية، في مقارنة نقدية للأفكار المتعلقة بمتحفية ومؤسسية التاريخ، مسترشداً في ذلك بتدريبه الأكاديمي في علم المتاحف. يتقن تالور فن محاكاة الأسلوبيات الفنية ببراعة، ويمضي عبر أعماله في صياغة لغة فنية ذات صبغة تخريبية يؤثتها بتورية بصرية ويجملها في النهاية بعناوين فكاهية، مستكشفاً أيضاً التوترات بين الصيغ التقليدية والحداثيّة في مجتمع شائك يتسم بتحوّله المتسارع، وذلك من خلال العمل على تنويعات من الوسائط، واستخدام أساليب تعتمد على العدسات والجرف ومزج الأشياء الطبيعية والصناعية والمجمّعة.

يتكون عمله "تداخل" (2019)، من مقطع فيديو بالحركة البطيئة بهدف تصوير فعل يفترض أنه مضجر، وهو نفث الغبار بشكل يدوي عن السجادة. تشكّل السجادة العملاقة إطار الفيديو العام، وقد وضعت أساساً في قصر في جوناغاد بجوجارات، ويحكى أنها من إنتاج مناضلين من أجل الحرية حين كانوا خلف القضبان إبان الاستعمار البريطاني للهند. تذكّر السجادة بحقبة تاريخية عانى فيها الشعب الهندي، وتوحي الزخارف والأنماط الهندسية المنفذة على السجاد في نطاق اللون الأخضر إلى التصميم العصري، مؤكدة أن الجذور التاريخية للفن والتصميم الحديث تشابك مع الإرث الجمالي الهادئ البعيد عن النمط الغربي، كما يوضحها المعماري أوين جونز في أطروحته المصورة عام 1856 "قواعد الزخرفة". يتضح في العمل أن رجلين يضربان السجاد الثقيل وفق إيقاع متناغم، فتظهر سحابة من الغبار تعيق رؤيتنا للشكلين البشريين النشطيين، بالتالي تتبدّد جهودهما. تشبه الموسيقى التصويرية الأصوات المدوية لقذائف الهاون الآتية من مسافة بعيدة، في إحالة إلى مناطق الصراع في العصر الراهن.

تداخل

2019

فيديو، ناطق، وملون

4 دقائق 48 ثانية

مقتنيات متحف كيران نادار للفنون، نيودلهي

إاذن من الفنان



منارة دومينوس آيرس - 1 (لوحة ثنائية)

2014

زيت على قماش، حبر على خشب بتولا، مصابيح إنارة  
122 × 183 × 20 سم

## ثوكرال وتاغرا

يقيمون ويعملان في نيودلهي

### جيتين ثوكرال

مواليد عام 1966، جالاندهار، الهند

### سومير تاغرا

مواليد عام 1979، نيودلهي، الهند

يعمل الثنائي الفني جيتين ثوكرال وسومير تاغرا على تنويعات بانورامية من الوسائط بما يشمل الرسم والنحت والفيديو والأعمال التركيبية والألعاب التفاعلية والعروض الأدائية والتصميم. تكشف عروضهما المتمحورة حول الحياة اليومية والتخطيط العمراني الحضري والأجواء الافتراضية الموصوفة بـ "الغامرة" عن موقف اجتماعي وسياسي يتسم بروح نقدية لاذعة تجاه النزعة الاستهلاكية التي تكتسح العالم. يورث الفنانان الخطوط الفاصلة بين الفنون الجميلة والتطبيقية، ومحددات التصميم ومرح التزيين والزخرفة، وصولاً إلى مماهة العالم الافتراضي مع الأسئلة التأملية الناشئة عن التجارب الشخصية المعاشة.

اشتق الثنائي الفني اسم عملهما "منارة دومينوس آيرس - 1 (لوحة ثنائية)" (2014) من التعبير اللاتيني "سيد الهواء". يحتوي العمل على مجموعة من مصابيح الإضاءة المخروطية على اليسار، وقطعة من السماء على اليمين، بما يذكرنا بلقطات من ألعاب الكمبيوتر التي تحتوي على أعشاب عائمة وكنوز مخفية. يكشف الفنانان في عملهما "دومينوس آيرس - أحلام الطبقة الوسطى 2" (2010) المزيد من الأجواء الدرامية من خلال صورة السماء وعبارات مستخدمة في سياقات تجارية وعقارية وتسويقية مثل "السماء هي الحدود" و"الارتفاع الصاروخي". يقدمان في هذا العمل مجعماً سكينياً شائق الارتفاع وعلى عمق شديد في الوقت ذاته، ويستحضران من خلاله تفسيراً جديداً لمنحوتة كونستانتين برانكوسي الأيقونية "العمود اللانهاي" (1918) في عصر تطغى عليه التخيلات الاستهلاكية والتيارات النيوليبرالية بشكلها الفج. يوحي تبذد المجمع السكني في السماء أيضاً برسالة ملتبسة ومقلقة موجهة إلى الطبقة الوسطى التي تتميز بطموحاتها ونزعاتها المادية الكبيرة، مفادها أن بناء القلاع في الهواء يخفي وراءه مخاطر محتملة، وأن الإلحاح الكبير في تحقيق مكاسب سريعة بطرق غير مشروعة يمكن أن يؤدي إلى تلاشيها في الضباب الكثيف في لمح البصر.



خفقان  
2012  
بيندي على لوح  
مقننات إتش سي إل نيك  
183 × 243.84 سم  
بإذن من الفنانة

## بهارتي خير

مواليد 1969، لندن

تقيم وتعمل في جوروجرام، الهند

تشكل الخيمياء محور ممارسة بهارتي خير الفنية، وهي في هذا السياق تعان وتجرب في العديد من المواد والأشكال والإمكانات الجمالية، لتخلق بذلك علاقات غير متوقعة بين البيئات الجغرافية والاجتماعية السياسية. يعكس انتقال خير من لندن - ولدت ونشأت فيها - إلى الهند حالة عابرة للوجود أثرت البنية الانتقالية والتحويلية في عملها.

"بيندي" هي زينة تضعها النساء في الهند على شكل نقطة حمراء وسط جباههن، غالباً ما تنتج على شكل ملصقات بكميات كبيرة، وهي ترمز إلى العين الثالثة التي تربط بين العالم الواقعي والروحي، كما توضح أيضاً تقليدياً الحالة الزوجية للمرأة. ثمة في عمل "خفقان" (2012) مجموعة كبيرة من زينة الـ "بيندي" تنطلق من مركز اللوحة لتسير في خطوط متعرجة وصولاً إلى حافة القماش. تتحرك البقع ذات الألوان المتعددة في انسجام تام على شكل حلقة دائرية ضمن نمط تجريدي يستحضر إيقاعاً مقلقاً. يجمع العمل بين عناصر الإنتاج الضخم والتقليد والاستعارة والفن البصري، مشيرة بذلك إلى تأويلات متعددة تقود إلى استنباط دلالي للعلاقة بين التقليد والحداثة، والتوتر بين الأشكال السردية والتجريد.



سنة جديدة سعيدة  
2013

12 صندوقاً صغيراً على شكل تلفزيونات مصغرة مع 12 منحوتة، صندوق من الألياف الزجاجية، مرآة، فولاذ، راتينج، طلاء أكريليك وطلاء صناعي، طائرة ورقية، مصابيح ليد، وأشياء جاهزة أبعاد متفاوتة، كل صندوق 45.72 × 48.26 × 38.1 سم  
مقتنيات متحف كبران نادار للفنون، نيودلهي

## أنانت جوشي

مواليد 1969، ناجبور، الهند  
يقيم ويعمل في مومباي

تقدم أعمال أنانت جوشي تعليقاً ديناميكياً على الاغتراب الاجتماعي-الثقافي الذي تتسم به الحياة المعاصرة، وتبرز نواح من العنف المقموع في قلب الحياة الروتينية المغلفة في معظم الأحيان بعناصر زخرفية ملونة وشعبية.

يقدم جوشي في عمله "عام جديد سعيد" (2013)، مجموعة مكونة من 12 ديوراما (مشاهد لنماذج مصغرة) ملونة، يمثل كل منها شهراً من عام 2013، حيث يتنوع بالمواد المستخدمة مثل الألياف الزجاجية والطائرات الورقية وغيرها من الأشياء الجاهزة. تشير المشاهد المصغرة في العمل إلى أحداث فعلية وقعت في شهر معين من السنة المذكورة، وذلك عبر استدلالات إلى أشياء وشخصيات محددة. على سبيل المثال، يرتبط شهر يناير بـ "الخريف"، أي عواقب الربيع العربي وتوقف الاحتجاجات المناهضة للفساد بقيادة الناشطة الاجتماعية أنا هازاري بشكل نهائي، ويضع أيضاً الفنان شخصية المحتج الوحيد في "ساحة تيانانمين" في الصين في حوض سباحة بدلاً من تواجده في مواجهة دبابة، ما يمثل قمع المطالب الديمقراطية. تشير صور الأشهر الأخرى إلى حفظ النظام الأخلاقي، والتضخم، وفشل السياسات الحكومية، والنضال من أجل حقوق المرأة، والخلافات الرياضية، والإعدامات التي تنفذها الدولة، والتحرش الجنسي. عندما يعيد جوشي سرد الروايات المتصلة بكل حدث عبر نماذج كبسولية مفصلة ومجازية، فإنه يستحضر إلى الأذهان أن هذه المجريات تتشابه بصورة حسية مع المذابح التي وقعت في بلاده.

جعل الفنان هذه النماذج المصغرة في العمل مضاعفة بمصابيح الليد، وزين الهوائيات المرفقة معها بطريقة تبرزها كما لو أنها منحوتات مزخرفة، بالتالي يظهر كل نموذج وكأنه شاشة تلفزيونية توثق الأحداث السياسية والاجتماعية. كما أن الميزة البندولية في أسفل كل صندوق توحى بأنها ساعات قديمة شبيهة بساعات الأجداد، معلقاً بذلك على مرور الزمن. يتذكر جوشي أنه صادف أتمتة سويسرية الصنع للساعات في متحف سالار جونج في حيدر أباد عندما كان طفلاً، والتي من المحتمل أنها أثرت عليه لإعادة إنشاء ساعة متحفية معطلة متجمدة في الزمن.





شكل الخصوبة 3

2022

آنية فخارية وياقة جلدية

140 × 53 × 35 سم

باذن من الفنان وجهافري كنتيمبروري، مومباي

## راميش ماريو نيشيندران

مواليد 1988 كولومبو

يقيم ويعمل في سيدني

يقدم راميش ماريو نيشيندران في أعماله ثيمات متنوعة حول الجندر والعرق تتضمن إحالات إلى تماثيل دينية متنوعة في جنوب آسيا لابتكار منحوتات خزفية تشبه آلهة المستقبل. يتميز نيشيندران في تعامله البارع مع الأحجام في التماثيل الضخمة التي تجسد شخصيات معينة أو مجسمات صغيرة بحجم طاولة، والتي تقارب نهجه في التدين والنحت.

يستكشف نيشيندران تواريخ عالمية ولغات مجازية في التمثيل. في الوقت الذي عرف بلا مبالته تجاه الوسائط الخزفية، ونزوعه نحو استخدام الألوان والزخرفة بطريقة جريئة، نجد أن طريقته التعبيرية تتميز بصيغة مألوقة ورجبة. وقد أبدى اهتماماً خاصاً بأشكال وصور جنوب آسيا، بالإضافة إلى السياسة المتعلقة بعبادة الأصنام، والتماثيل التذكارية، والجندر، والعرق، والتدين. برز فنه من رغبة شديدة مناهضة للفن نفسه، بغية كسر المفاهيم والمعاني التقليدية للجمال عبر أشكال خام وجريئة وغير لائقة، لكنها تكون في الوقت نفسه جذابة ومنقّرة، تجمع بين اليونان والديستوبيا. توجي أعمال نيشيندران على أنها قديمة الطراز وحدائوية على حد سواء، وعادة ما تكون لوحة ألوانه باذخة تحمل أشكالاً متعددة واستحضارات أسطورية.





## تشيرين شيربا

مواليد 1968، كاتماندو  
يقيم ويعمل بين كاليفورنيا وكاتماندو

عُرِف تشيرين شيربا بأسلوبه الفريد في المزج بين لوحات ثانغكا التقليدية (نوع من اللوحات البوذية التبتية المكتسبة في المعابد) والتعبيرات المعاصرة. وبدأ تدريجه الفني تحت إشراف والده المعلم أورجين دورجي، وهو في عمر 13 عاماً، وقد عُرِف والده بإبداع لوحات ثانغكا والتبتية. وانتقل شيربا إلى كاليفورنيا في عام 1998، ليعمل في مركز بوذي كمعلم وفنان ثانغكا، ما أتاح له التعرف على نظريات وتاريخ الفن الحديث، واستكشافه على نحو كبير للتعبير البصرية خارج نمط ثانغكا التقليدي.

عمل شيربا في بداية مسيرته المهنية مع نظام قياس الشبكة، وأتقنه من خلال التكرار. تعلم شيربا، إلى جانب دروسه في الرمزية البوذية، فن صنع الصباغ المعدنية وتقنية التخطيط الدقيق بالحبر والذهب. يعدّ عمله "خلع 2"، امتداداً لتكويناته الشبكية الأولى، ويتكون من 16 لوحة في ظلال مضيئة من الأحمر والأخضر والأزرق. يتوضح العمل من العنوان الذي يعني خلع جزء تشريحي ويتشكل من صور مجزأة تكسر استمرارية وألفة الشكل، كما لو كانت محصورة في لعبة تركيب الصور الـ"بزل". تخلق التقلبات العرضية في الألوان والتكوين صورة من شأنها أن تحطم الأيقونات بطريقة أكثر شراسة من نظيرتها التقليدية.

خلع 2

2016

أكريليك على قطن

203.2 × 203.2 سم

ياذن من الفنان، وروسي آند روسي، هونغ كونغ



في زمن الحمل - 1  
1988  
زيت على قماش  
114 × 136 سم  
بإذن من الفنان

## دالي المأمون

مواليد 1958، شاندبور، بنغلاديش  
يقيم ويعمل في تشاتوجرام، بنغلاديش

يعبّد دالي المأمون أحد مؤسسي مجموعة شوموي الفنية في عام 1979، والتي كانت على قطيعة مع اللغة التجريدية المتسيدة للأعراف الفنية في بنغلاديش. يرشخ المأمون في ممارسته الفنية خطاباً يتداخل مع السياقات الجيوسياسية ويتماهى مع لغة فنية محلية، تشكلت لديه انطلاقاً من هويته الأكاديمية، واستلهامه الأنماط التقليدية والحديثة لفنون منطقته، إلى جانب تأمله النقدي بالأحداث التاريخية التي صاغت ملامح الوعي العام.

يشير مصطلح "شوموي" إلى الزمن الذي ينطلق منه المأمون ليعالج في أعماله الأجواء المحفوفة بالآلام والمخاضات القاسية التي رافقت بزوغ دولة وطنية مستقلة بعد حدوث انقسامات إقليمية عديدة ضارية. تعكس أعماله المشاركة في المعرض مشاهد من ذكريات لشبح قطار يحمل جنوداً يندرون بتنفيذ أعمال شريرة، وتُظهر أن ثمة أطفالاً غارقين في أجواء لعبة غريبة، وهم في حالة من التراخي على نحو مشابه للحيوانات. يتجلى أيضاً في الأعمال استفزاز الفنان من عمليات الترحيل الكابوسية التي أفقدت الأشياء براءتها من حوله، ويضيء على ألامر بلاده المحطمة، ونضال شعبها سعياً للتححر من الماضي الاستعماري والقمعي المتجذّر من الإنسانية، وكيف أنها غرقت في العسكرة ونزعت رداء العلمانية عنها بعد استقلالها. يعتمد المأمون على لوحات اللقائف التقليدية واللافئات الدعائية السينمائية ورسومات لعربة الريكشا التي يجرها الإنسان، بغية صياغة أسلوب يتصدى للاحتضان المتهوّر للفن غير التمثيلي وغزو ثقافة البوب العالمية الخطير لمنابع الفنون والثقافة المحلية.



حفلة مع الحالات  
2021  
خرز مثبت على قماش  
149.46 × 91.4 سم  
إاذن من الفنانة

## صبا خان

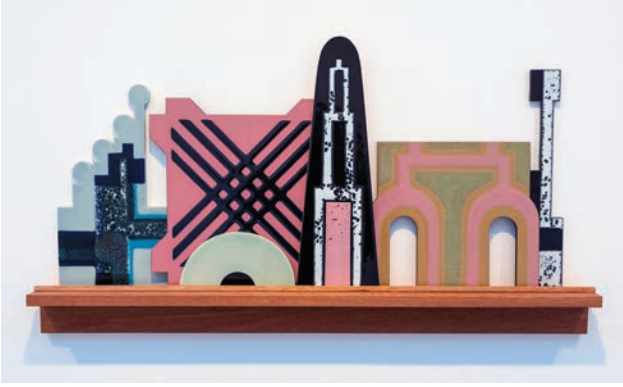
مواليد 1982، لاهور  
تقيم وتعمل في لاهور

توظف أعمال صبا خان متعددة الوسائط المجازات الثقافية في مواكبة تعقيدات باكستان المعاصرة وتناقضاتها، وتستخدم اللوحات المطرزة والملصقات القماشية واللافتات الضوئية والصور العامة بأسلوب ساخر لاستعراض تصدعات النسيج الاجتماعي ونقد الإهمال البيروقراطي وصراع الطبقات.

تستخدم أعمال خان المشاركة في المعرض الإكسسوارات الصينية، والمتوفرة بكثرة في متاجر التطريز التقليدي ومحلات تزين الملابس النسائية. أثرت التجارة والصادرات الصينية بصورة كبيرة على الأذواق والجماليات في العمارة وديكور المنازل والأزياء، وازدادت قوة هذا التأثير بعد إنشاء الممر الاقتصادي الصيني الباكستاني، الذي يعد جزءاً من مبادرة الحزام والطريق الصينية التي تمتد إلى باكستان.

في سلسلة "الوقت المخصص لسباحة السيدات" (2021)، تشير الفنانة إلى ثقافة فصل الرجال عن النساء أثناء السباحة، والتي بدأت في الثمانينيات إبان حكم الجنرال ضياء الحق. وتتضمن هذه الممارسة التي ما تزال مستمرة في برك السباحة العامة في باكستان حتى يومنا هذا، تعليق ستار سميك حاجب للرؤية حول محيط البركة أثناء الوقت المخصص للسيدات. تترجم السلسلة هذه التجربة إلى ثلاثة أعمال سردية يصبح فيها "الوقت المخصص للنساء" ساعة تستغلها الأمهات للبحث عن عريس مناسب لبناتهن اللواتي بلغن عمر الزواج، وتحضيرهن للنعيم الزوجي.

تحدث سلسلة قصص مكتومة (2018) عن نماذج التطريز التقليدية لكوخ هادئ وفاكهة طرية، والتي توجد عادةً في ضوابط الفن الغربي كنقطة للانطلاق، إلا أن ألوان الأقمشة الباهتة في "قصص مكتومة" تروي قصصاً مشؤومة تنكشف بمجرد فك شيفرتها باستخدام لغة خاصة، بما في ذلك التحرش في أماكن العمل والتعرض لعنف التفريق.



أزمنة محددة 56

2021

خزف

90 × 46 سم

إيذن من الفنانة وجهافيري كنتيمبروري، مومباي

## لبنى شودي

مواليد عام 1964، دودوما، تنزانيا  
تقيم وتعمل في لندن

تعمل لبنى شودي على تغيير السياق التقليدي لاستعمالات الطين في تتبع لانشغالها المتديدة بالتوسع الحضري والثقافة المادية، وتتهل في مجمل أعمالها البارزة من تخصصات الهندسة المعمارية، والحرف، والتصميم، والنحت، والرسم، وتؤسس عبر استخدام الخزف في كثير من الأحيان أشكالاً عديدة من البلاط، وغيرها من القطع النحتية وأعمال السيراميك التركيبية المرتبطة بالمكان.

تخلق شودي في أعمالها انسجماً بين مجموعة من التصاميم العمرانية، بما في ذلك العمارة الإسلامية والمعابد الهندوسية والتصميم الحدائي. وهي في استبعاد أعمالها عن هذه التصنيفات، فإنها تخطو نحو الترابط وبناء علاقات بين التقاليد الجمالية المتنوعة، تثير طبيعة العناصر بكل أنماطها وعلاقاتها اللونية في أعمالها "أزمنة محددة 55"، وأزمنة محددة 56"، و"أزمنة محددة 59"، ارتباطات حسية ومفاهيمية متعددة، بما في ذلك الإرث التجريدي الهندسي في منتصف القرن الماضي والهندسة المعمارية الحدائية والأفاق النموذجية لمدن الجنوب العالمي بوصفها قيد الإنشاء بشكل دائم.



مشروع النجم الأسود

2007

مجموعة من 25 عملاً، مطبوعات أرشيفية  
17.78 × 17.78 سم

بإذن من الفنانة وغاليري غرين آرت، دبي

## سحر شاه

مواليد 1975، كراتشي  
تقيم وتعمل في نيودلهي

تعمّق الفنانة سحر شاه من خلال الرسم والطباعة والنحت في السرديات والرؤى الكامنة في السياقات المعمارية والمناظر والفضاءات العامة، وتجرّد التورات الكامنة والمضمرّة، وتحوّلها إلى تكوينات هجينة من خلال استخدام أشكال هندسية جسورة، ورموز معاد تأويلها، وزخارف تقليدية وإشارات متشابكة تكشف علاقات متصارعة بين التاريخ والأيقونات والذاكرة والزمن.

يعتمد "مشروع النجم الأسود" (2007) على العلاقات بين الزخرفة والبنية والتجريد المعماري، وتستكشف المطبوعات الخمسة والعشرين، من خلال الجمع بين الرسم والكولاج الرقمي، الترجمات والمعاني البصرية الكامنة في الشكل الهندسي للمربع. تستكشف طرق التمثيل المعمارية - مثل المخططات والارتفاعات ورسومات المنظور - تغيير الأشكال من بعدين إلى ثلاثة أبعاد على الورق، حيث تدخل الصبغ المتكررة والديكورات المرسومة إلى جانب الهياكل ذات الحواف الصلبة في علاقة متوتّرة بين الزخرفة والتجريد. كما يستحضر اللون الأسود داخل العمل من خلال سكونه وعمقه البصري شكلاً من التفجّع أو النحيب.

شكّلت المدن دوراً محورياً في أعمال شاه بوصفها مواقع طافحة بالتعقيد والتناقض. فقد اشتغلت على هذا العمل في منتصف العقد الأول من القرن الحادي والعشرين في نيويورك حين كانت المراقبة الحكومية في ذروتها بالتزامن مع السرديات الاستشراقية الجديدة التي ضحّمتها الغزو الأمريكي للعراق وأفغانستان، والتي بدورها برزت بصورة متناقضة مع الطبيعة الشائكة التي ميّزت التعددية، وصاغت آراءً أحادية عن المجتمع والانتماء. يستخدم العمل الرسم بغية مخاطبة المعاني المتعددة المصاحبة للهياكل والرموز والأيقونات الثقافية.





جدار الاحتجاج 4

2021

قلم رصاص على ورق

سم 24.13 × 33.02

بإذن من الفنانة وغاليري آيكون، نيويورك

## سحر نويد

مواليد 1984، كويتا، باكستان

تقيم وتعمل في كراتشي

تأثرت الممارسة الفنية لسيهير نافيد بالتنظير الاجتماعي والسياسي الذي طرأ على حياة سكان كراتشي، وتستكشف من خلال الرسم شغفها ببناء الجدران والبوابات والأسوار - الحواجز التي تقسم المجتمع الحضري - وتفشّرها على أنها أشكال تجريدية تطرح تعدداً في المعاني.

تتعامل نافيد مع العمارة على أنها دلالة على مستقبل يطمح إليه المجتمع. فعلى مدى سنوات، استلهمت أعمالها من الأشكال الهندسية المتكررة في مدينة كراتشي، بما فيها تفاصيل معمارية لمدينة اتسمت بالتعقيد وتغيرت طبوغرافياً على نطاق واسع جراء عدم الاستقرار السياسي.

تعتبر سلسلة "جدران الاحتجاج" (2021) و"زاوية" (2021) جزءاً من مجموعة أكبر من الأعمال التي تستخدم فيها نافيد الرمزية بأشكال متعددة تحيلها إلى حاويات السفن بوصف هذه الأخيرة وحدات قياس العولمة، وبفيايا تجارة غير متكافئة، وملاجئ مؤقتة. وفي الحالة الباكستانية، غالباً ما تستخدم حواجز الاحتجاجات والتجمعات السياسية، المستخدمة في إغلاق الطرق وحماية المباني والفنادق البارزة. تستخدم الحاوية كعنصر أساسي في لوحاتها ومنحوتاتها التي أصبحت بدورها من الأمور المعرّقة، وبالتالي تقدم مقارنة دامغة للتأثير الجسدي والنفسي الذي تخلّفه الأماكن الحضرية المعاصرة.





## سيما نصرت

مواليد عام 1980، كراتشي  
تقييم وتعمل في كراتشي

تستخدم سيما نصرت مواد غير مأووفة تقضي إلى أشكال غرائبية في المنحوتات واللوحات وأعمال الكولاج التي تنتجها، فاسحة المجال أمام علاقة مشحونة بتوترات التمدن المعاصر وإمكانياته في كبريات مدن الجنوب العالمي.

تعانين نصرت ثقافة الأمن التي أصبحت سمة دائمة في عمارة كراتشي، وتتضمن العناصر التي تستخدمها المتاريس وحواجز الطرق، بخطوطها المميزة باللونين الأسود والأصفر أمام المباني السكنية، والأماكن العامة، والمؤسسات العامة والشركات الرئيسية، والتي غالباً ما يلقي تواجدها الواسع والدائم بظلاله على الأبنية المحيطة بها. تقول نصرت: "يتناقض شعورنا حول تحكمننا بالبيئة وما يحيط بنا، ونعوض هذا النقص من خلال وضع المتاريس الأمنية من مختلف الأشكال والأحجام والألوان، حيث انتشرت هذه الممارسة كالنار في الهشيم في كراتشي اليوم، بعد أن كانت مجرد نصرف عرضي في السابق. يتقبل السكان في لحظة معينة هذه الهياكل كلبنات لبناء نمط جديد من العمارة، ولغة جديدة".

واجهات المستقبل 10

2020

طباعة بالشاشة الحريرية على أكريليك

بإذن من الفنانة

3.81 × 111.76 × 52.07 سم



الانتهائية  
1967  
120 × 90 سم  
زيت على قماش  
مقتنيات الفنان، نيودلهي  
ياذن من الفنان

## فيغان سندارام

مواليد عام 1943، شيملا، الهند  
يقيم ويعمل في نيودلهي

تمتد مسيرة فيغان سندارام الفنية لأكثر من خمسة عقود تناول خلالها العديد من الموضوعات باستخدام مجموعة مختلفة من الوسائط، بما في ذلك الرسم والمونتاج الفوتوغرافي والفيديو والتراكيب ثلاثية الأبعاد، وتتعلق أعماله بالأوضاع الاجتماعية والسياسية، بدءاً بالهوية الهندية بعد الاستقلال، مروراً بثقافة الاستهلاك المدفوعة بالتمدّن المفرط، وصولاً إلى الانشغال بمفاهيم دائمة مثل الرغبة والذاكرة والتمثيل.

تنغمس أعمال سندارام الأولى مع فن البوب، وخلال دراسته الفن في لندن، استمد الإلهام من لوحات الفنان رونالد بروكس كيتاج والحراك الطلابي عام 1968، فأنتج سلسلة من اللوحات الزيتية التي تصور الاضطرابات الاجتماعية والسياسية من حوله، ويظهر في هذه الأعمال أثر الموجة الجديدة في السينما الفرنسية، لا سيما أساليبها المبتكرة في المونتاج والدرجات اللونية الساطعة، على شكل نماذج هجينة نصف تجريدية تنبض بطاقة العفوي والحسي، والمتدفق والبدئي.

ترك اهتمام سندارام بالسينما والألوان الزاهية أثراً بالغاً في عمله "اللانهاية" (1967)، وهو لغز بصري من الألوان والأشكال اللافتة، وتوحي الصور بما يمكن أن يكون عليه أبو الهول في مواجهة إله شرقي، في جدلية ممسحة برفقة كائن طوطمي يحدّق بالمشاهد ويخترق "الجدار الرابع".

أما عمل "داخلي" (1968)، فيصور غرفة تتضمن العديد من الأغراض غير المعروفة، إلى جانب ما يبدو وكأنه باب خشبي وأنايب طينية هجرها النمل الأبيض، وتعد تصوراً مسبقاً لتوجهات الفنان اللاحقة في تفكيك حياة النخبة والأرستقراطيين في سلسلة "سحر البرجوازية الخفي" (1976). وعلى غرار لوحات الفنان الأخرى المشحونة بمناهضة المؤسسات في تلك الفترة، يبرز عمل "من الداخل" انهيار صروح المجتمع وتلاشي الحياة الخاصة.



07 . 31 . 18

**BALU LIVE IN CONCERT**  
@thelegendofbalu

**SULTAN'S TENT**  
TORONTO

أسطورة بالو  
2022

مطبوعة بالحبر النفاث على ورق فوتوغرافي أرشيبي  
30 × 42 سم

إذن من الفنان وغاليري ساسكيا فبراندو، كولومبو

## موفيندو بينوي

مواليد عام 1989، كولومبو  
يقيم ويعمل في كولومبو

يستند موفيندو بينوي في ممارسته الفنية إلى العديد من الوسائط.. من الكولاج الرقمي إلى صناعة الأفلام والموسيقى، ويستخدم الإنترنت كمصدر للإلهام، حيث يستعرض ثيمات الجندرية والتمثيل والمكانة الاجتماعية، إلى جانب التوتر بين القيم التقليدية والمعايير المتساهلة للعصر الرقمي. تجمع ممارسة بينوي بين البصري والجرافيك، وغالباً ما يعمل على مجاورة التناقضات بين الجديد والقديم، والواقع والأسطوري، والجميل والقبیح.

تحاكي إنتاجات بينوي من الكولاج الرقمي الأسلوب التناظري التقليدي، فيجمع اللغة البصرية لـ "الميمز"، والأشكال المتقنة للأسوار الخشبية في صور الخمسينيات، ووضعيات أجساد النساء في البطاقات البريدية إبان فترة الاستعمار، ويربّتها في تجاور دقيق مضيئاً رموزاً استهلاكية كبطاطا مك دونالد أو علامة ناكي. تطرح أعماله الساخطة تساؤلات عن هوية سريلانكا وتاريخها وسياساتها عن طريق الإشارة إلى الأحداث المشحونة.

يشير ملصق الكولاج الرقمي "قابل للاشتعال" (2022) لفيلم يحمل نفس الاسم للمخرج تشينثانا دارماداسا إلى صنع الأيقونات في أفلام السباغيتي ويسترن وأفلام ديفيد لينش.

أما ملصق "أسطورة بالو" (2022)، فقد تمّ إنتاجه لصالح الموسيقي بالو المقيم بين تورنتو ولوس أنجلوس، ويعكس جماليات الملصق التاميلي الكلاسيكي، وتحيل صور الشخص إلى الموسيقي الشاب بالو مع والده الذي كان مغنياً أيضاً.

وفي "رجال القمر" (2015)، ينتقد بينوي المواقف تجاه المعارف والعلوم الحديثة، وتُشخص هذه الصورة الساخرة الفنان الذي رصدت أعماله الأولى السياسات عبر الأجيال، لا سيما رفض اعتناق العالم الجديد نُصرة لمنظومة القيم التقليدية.



ثالوث غير مقدس

1986

طباعة شاشة حريرية على الورق

سم 45.72 × 68.6

يأذن من القائمين على إرث لاله رخ

## لاله رخ

مواليد 1948، لاهور  
توفيت عام 2017، لاهور

تستخدم الفنانة والناشطة والمعلمة لاله رخ وسائط متنوعة في ممارستها الفنية بما فيها الرسم والفوتوغراف، وقد اتسمت أعمالها بالتقليلية، مستخدمة مواد غير مألوفة وسريعة الزوال. خاضت رخ عميقاً في دعم نضالات المجموعات النسوية منذ أوائل الثمانينيات، حيث صوّرت المظاهرات وابتكرت تصاميم غرافيكية خاصة بالاحتجاجات الشعبية. شاركت لاله رخ عام 1982 في تأسيس فرع لاهور لمنتدى العمل النسائي، تلاه مركز سيمورغ للموارد النسائية والنشر في عام 1985.

طغت على ملاحظاتها الاحتجاجية مفردات غرافيكية مؤثرة أنتجتها بالتعاون مع آخريات في الفناء الخلفي لمنزلها من خلال تقنية طباعة الشاشة الحريرية، حيث كانت مطابع الأوفست التجارية تتردد في طباعة مثل هذه المواد الثورية إبان الحكم الديكتاتوري القمعي لضياء الحق (1987-1988). كما نشرت كتيباً إرشادياً عن كيفية الطباعة على الشاشة الحريرية، بهدف جعل هذه التقنية في متناول المجموعات والمجتمعات المقموعة في جميع أنحاء جنوب آسيا.

يتكون التكوين الغرافيكي المتميز للملصق الإعلاني (1983 - 1984) من امرأة ترتدي زياً أسود يغطي جسمها بالكامل، مكتوب عليه باللون الأحمر الداكن "مساوي حقوق" وتعني بالأردنية "حقوق متساوية". كما يظهر الملصق قوة الذراع التي تبدو أكبر في الفراغ المحيط بالكتابة والصورة، وتلفها أصفاد باللون الأحمر ثم تربطها سلسلة تتجه نحو الأسفل مع اسم منظمة باللغة الأردية "خواتين حاذ عمل" التي تعني "منتدى العمل النسائي" وتشير إلى حركة نضالية في الأوساط العامة.

صممت لاله رخ ملصق "ثالوث غير مقدس" بالتعاون مع ناشطات أخريات في ورشة عمل في كويتا ببنغلاديش، وفي عام 1996، طبعت الملصق بتقنية الشاشة الحريرية في ورشة في سرغودا، باكستان. يتضمن الملصق أيقونات ورموز لديانات مختلفة تجمع الثروة وتقمع النساء. يظهر في أعلى الملصق عنوان "ثالوث غير مقدس" وفي الأسفل توضيح لما تقصده وهو "رجال ومال وأخلاق".



مقتطفات من قصاصات كونيّة

2006

12 مطبوعة رقمية

38.1 × 38.1 لكل مطبوعة

إذن من الفنانة وغاليري غري نوز، دبي

## مهريّن مرتضى

مواليد 1986، الرياض

تقيم وتعمل في لاهور

مهريّن مرتضى فنانة متعددة التخصصات تسعى في ممارستها الفنية إلى بناء علاقة بين العالمين الحدسي والمنطقي. تستلهم أعمالها من أفكار الفلاسفة المسلمين مثل محي الدين بن عربي، المعروف أيضاً باسم الشيخ الأكبر (1165-1240) والشيخ شهاب الدين يحيى السهروردي (1154-1191)، والفلسفة الإشراقية وعلم الكونيات الإسلامي والكيمياء الروحية. في عام 2016، شاركت في تأسيس "منطق أوف ذا ماتيس"، وهي مساحة إقامة إبداعية بديلة في لاهور تركز على الطبيعة الثرية للمعرفة وإمكانات الروح الإبداعية بهدف خلق انطباعات عن الصور التي تتلقاها من العوالم الأصلية لها.

تجمع سلسلة الكولاج الرقمية المكونة من اثني عشر قطعة لمرتضى بعنوان "مقتطفات من قصاصات كونيّة" (2006) صوراً للحرب والتكنولوجيا والدين والطبيعة، لتبني من خلالها عالماً افتراضياً يعيد تجميع الواقع بصورة غير متوقعة. على حد تعبير الفنانة: "يقدم العالم الافتراضي توفراً رومانسياً للمطلق. ويمثل الأثير الإلكتروني الخاص بها حدوداً جديدة للوعي. تظهر الطبيعة التخريبية التي تميّز الثقافة الشعبية المحلية (ومع ذلك هي عابرة للثقافات) مباشرة من السياق الاجتماعي-الديني الراهن، حيث تصطدم الحوسبة الحديثة والتكنولوجيا مع الأساطير والخرافات والطقوس الدينية. وهذا الأمر ناتج عن تغطية خطابات من عالم على عالم آخر، ما يشير إلى نفس النوع من التعقيد الذي حدث في الخمسينيات والستينيات، حينما أدخل كُتاب الخيال التأملي أفكاراً صوفية مرتبطة بالدين في السياق العلمي. يرتبط المراقبون بشريون ووعيمهم معاً في شبكة كونية متماسكة بطريقة تظهر التدفق المستمر الذي يكشف ميكانيكا الكرم والأشياء الخارقة الجارية من خلال اللاوعي الجمعي. هنا يتوضح المبدأ الميتافيزيقي الأساسي للعلاقة التي تربط الجزء بالكل، وهو مخطط للعقل الحدسي الكامن في الأساس المقدس لجميع المخلوقات".





قصة بطل - رقم 2

1987

أكريليك على قماش

122 × 152.20 سم

مقتنيات مؤسسة دورجوي في بنغلاديش، دكا

إاذن من الفنان

## شيشير بهاتاشارجي

مواليد عام 1960، ثاكورغوان، بنغلاديش  
يقيم ويعمل في دكا

بدأ الفنان والمعلم ورسام الكاريكاتير شيشير بهاتاشارجي في إنتاج لوحات ساخرة ينتقد فيها المؤسسة السياسية في بنغلاديش خلال الثمانينيات، بما في ذلك استعارته صوراً من ملصقات الأفلام البنغالية، وتوظيفها في إيصال رسائله الاجتماعية والسياسية. عُرف بهاتاشارجي أيضاً برسم الكاريكاتير، وظهرت رسومه السياسية في كبرى الصحف الصادرة باللغة البنغالية في بنغلاديش حتى عام 2017.

ينتمي عملاً "كان بالإمكان أن تكون قصة عن بطل 5" (1987) و"قصة بطل - رقم 2" (1987) إلى سلسلة من اللوحات المرسومة رداً على مؤسسة المجلس العسكري في بنغلاديش في الثمانينيات. يقارب الفنان عمله هذا بأسلوبه الخاص إذ يقول: "تنتمي هذه الأعمال إلى سلسلة عملت عليها بين عامي 1986 و1987، عندما كنت طالب ماجستير في كلية الرسم في جامعة بارودا في الهند. كانت بنغلاديش في تلك الحقبة تزح تحت نظام ديكتاتوري برئاسة حسين محمد إرشاد. جاءت السلسلة للسخرية من إرشاد ونظامه السياسي، فحينها لم تكن حرية التعبير متاحة، ناهيك عن غياب الحقوق الإنسانية الأساسية الأخرى. يتعامل اختيار اللون في هذه السلسلة (تدرجات الرمادي على الأبيض) مع القماش كمنصة أو ريبورتاج. ويظهر إرشاد والشخصيات المرافقة له بلمسة دراماتيكية للتكوين والاضاءة، فإرشاد هو الشخصية الرئيسة في السلسلة من جهة، وبطل هزلي مخالف للعرف من جهة ثانية، ثم نُصبت نفسي بطلاً يتصرف عكس ديكتاتور ظالم حرم أمة بأسرها من حرية التعبير".





عبد الخالق عزيز  
 صور أو تلك التي لم تحدث/ذاكرة  
 2016  
 فيديو بقناة واحدة  
 10 دقائق و20 ثانية  
 بإذن من الفنان

## عبدالخالق عزيز

مواليد 1985 نوالبيتا، سريلانكا  
 يقيم ويعمل في كولومبو

يعاين عبد الخالق عزيز في أعماله تكنولوجيات السلطة من خلال الثقافة المعاصرة، وسرديات التقدّم، والتجارب المعاشة، والميديا. يستقي عزيز ممارسته ذات التخصصات المتعددة من التحولات الحاصلة في مرحلة ما بعد الحرب، وما تركته من آثار على سريلانكا، مثل التدايعات الناشئة عن التطوير والتحديث وسياسات الجماعات المتطرفة قومياً. يعمل عزيز أيضاً متعاوناً مع مجموعة من الفنانين في سريلانكا تُعرف بـ «ذا باكيت»، وفنانين آخرين ينحدرون من مناطق أخرى.

يستعيد في عمله " صور أو تلك التي لم تحدث/ذاكرة " (2016) يومياته البصرية كمصور في كولومبو من فبراير إلى يوليو 2016، وليتحول إلى سجل شخصي حافل بلحظات ثابتة في فيديو تتداخل فيه الأفكار أثناء توثيق التحول الحضري للمدينة في مرحلة ما بعد الحرب. يقول عزيز: «الصور عابرة وغالباً ما تكون عصبية على الفهم، فهي تتداخل وتتمازج، ويمكن للسرعة والتغيرات السردية أن تخفي الإحساس بالزمن والمكان. إلا أنها ورغم ذلك تتجلى في لحظات من الوضوح الباهر». كما يجد أن الحاجة إلى تصوير الحياة على أجهزتنا المحمولة تبقى حاضرة، ويرى نفسه مواطناً رقمياً يشارك ويفكر بطريقة نقدية عبر هذه التقنيات المتطورة في كيفية تمثيل العالم وتطوره وكشف تشوهات.

يتأمل عزيز في عمله "مدينة عالمية" (2021)، نماذج من إشكاليات السياسة المتبعة في سريلانكا منذ عام 2021 (بما في ذلك تفجيرات عيد الفصح في أبريل 2019 والتي عمل على تغطيتها صحفياً) على خلفية التأثير الرأسمالي والتي شكّلت تطلعات بلده في مرحلة ما بعد الحرب لتنمية البنية التحتية ذات الطابع الغربي، ويعالج أيضاً في هذا العمل الانقسامات بين الحقائق المعاشة وفرض الرغبة الليبرالية الجديدة على "مجتمع الفرجة" كما تصوّره المنظر جاي دييورد. عدّل عزيز اللقطات التي جمعها أثناء تصوير المشاهد وتسجيل الأصوات اليومية على هاتفه المحمول، وأرفقها بموسيقى تصويرية من تسجيلات ميدانية وموسيقى ألبها عبر برنامج (Ableton Live).



أيادٍ محنّاة وصورها اللاحقة

2022

عرض أحادي القناة ومطبوعات رقمية

19 دقيقة و 2 ثانية؛ 82 × 55 سم، 41 × 62 سم،

60.5 × 82.3 سم، 42 × 62.5 سم

إاذن من الفنانة

## ناعيزه خان

مواليد 1968، باهاوالبور، باكستان  
تقيم وتعمل بين لندن وكراشي

تستخدم ناعيزه خان مجموعة متنوعة من الوسائط بما فيها الرسم والنحت والفيديو والصوت، بغية رسم خريطة للتاريخ الاستعماري والذاكرة الجمعية الكامنة في الأشياء والأماكن. تشكل أعمالها في الغالب مجموعات بصرية تجسد الجغرافيا السياسية المعقدة لمنطقة جنوب آسيا وخارجها، معتمدة في ذلك على الشكل النقدي من البحث والتوثيق.

يشكل عملها "أيادٍ محنّاة وصورها اللاحقة" استعادة مهمة للمشروع الذي أنجزته ناعيزه خان في موقع محدد تحت اسم "أيادٍ محنّاة" (2002). يبدو المشهد الصوتي فيه وكأنه مزيج من أصوات الشوارع المحيطة التي أدمجتها الفنانة مع سرد موسّع يسمح للجمهور بإعادة إحياء العمل بعد مضي 20 عاماً، والذي يخلق نزهة صوتية عبر مدينة كراشي. وضعت الفنانة ناعيزه خان في العمل الأصلي، عجيبة الحناء بشكل مباشر على الجدران، ورسمت صوراً ظلية لشخصية أنثوية عبر استخدام تصميمات لأيادٍ محنّاة. تميّز شخصيات خان بحضور وقتي وعابر على الجدران، حتى قبل أن تغطيها إضافات جديدة من الجغرافيتي والكتابات السياسية. يسلط هذا العمل الضوء على مشاهد أليمة من التاريخ السياسي لكراشي المليء بالصراعات وتهجير المجتمعات المستقرة، موضّحاً كيف أن الجدران تشهد على آثار لقاءات عديدة طفحت بها الذاكرة (على الرغم من تهديد مافيا البناء بشكل مستمر بهدم المباني القديمة في المدينة). يمثل عملها "أيادٍ محنّاة" الدور السياسي للجسد الأنثوي في الفضاء العام وإمكانية أن يكون شكلاً من المقاومة، تتعمّق خان في حوار متّقد مع ضرورات تملّيتها الثقافة الشعبية الحضرية، وذلك في سعيها للتعامل مع فضاء عام أوسع.



مشهد برميلي  
1998-حتى الآن  
براميل مطلية  
أبعاد متفاوتة، كل برميل 88.9 × 58.42 سم  
يأذن من الفنان وغاليري ساسكيا فرناندو، كولومبو

## تشانراغوبثا ثينووارا

مواليد 1960، جالي، سريلانكا  
يقيم ويعمل في كولومبو

فنان وقيّم ومعلم متعدد التخصصات بما يشمل النحت والرسم والنصب التذكارية العامة والمحاضرات والمشاريع التقييمية والتعاونية، وقد باشر في 23 يوليو 1997 بإقامة معارض استعدادية سنوية قّمتها بنفسه لإحياء ذكرى "يوليو الأسود"، وهي سلسلة من المذابح التي تعرض لها التاميل في 23 يوليو 1983، وأدت إلى موت جماعي ودمار هائل في سريلانكا.

يعد العملان "خريطة سياحية برميلية" (1997) و"مشهد برميلي" (1998 - حتى الآن) من الدلالات الأولى على أسلوب ثينووارا المسمى "البرميلية"، وهو تعبير فني مناهض للحرب نشأ جراء انتشار حواجز البراميل المموهة في جميع أنحاء سريلانكا، وخاصة في كولومبو، في منتصف التسعينيات، إبان الحرب الأهلية (1983 - 2009)، حيث أنشأت نقاط التفتيش البرميلية بذريعة الحفاظ على "الأمن القومي"، وكانت مهمتها التدقيق ببطاقات المواطنين الشخصية، بطريقة أشبه ما تكون بشعائر دينية. غيرت هذه الحواجز المشهد الحضري في البلاد، ونزعت عن الحياة المدنية حيويتها وإيقاعها، وفرضت جوًّا من الخوف والريبة.

يستخدم ثينووارا في عمله "خريطة سياحية برميلية" خريطة سياحية حقيقية لمدينة كولومبو نشرتها دائرة المساحة، تقدّم معلومات بصرية عن المواقع الدقيقة لحواجز البراميل المطلية إلى جانب أعمال تركيبية فريدة لبراميل أخرى. ونجد في عمله "مشهد برميلي" (1998-حتى الآن)، براميل جاهزة مطلية بثلاثة ألوان - الأسود والأخضر والأصفر - مثبتة كمنهات تعيق حركة الطرق. يعتمد العمل على حواجز حقيقية من البراميل، أعاد الفنان طلاءها بألوان زاهية بعد أن تلاشت عنها ألوانها السابقة، ليوضّح مرة أخرى صورتها الرمزية في إحالة إلى الأوصياء على حماية الوطن.

## سياسة، احتجاج، حدود، تقسيم

تأت أهم إشارات "البوب" الفكرية من "الفن الشعبي" كما قاربه الفيلسوف أنطونيو غرامشي ومنظرون آخرون استلهموا منه وطوّروا أطروحاته في هذا الصدد، من ضمنهم مؤرخو دراسات ظاهرة التبعية الذين يعملون على جنوب آسيا، حيث أصبحت الجماعات السياسية اليسارية في جميع أنحاء العالم تُعرف في الغالب منذ الثلاثينيات فما بعد باسم "الجهة الشعبية". بدأت قضايا عديدة تثير قلق الفنانين من قبيل النضال في سبيل المواطنة والمساواة، وثقافة الاحتجاج البصرية، والأبعاد السياسية للفن الشعبي، بالإضافة إلى قضية كيفية سيطرة أنظمة الدول القومية على ثقافات الأُردا عبر وداخل حدودها. لجأ هؤلاء الفنانون إلى توظيف السخرية والفكاهة لنقد هذه المعضلات.

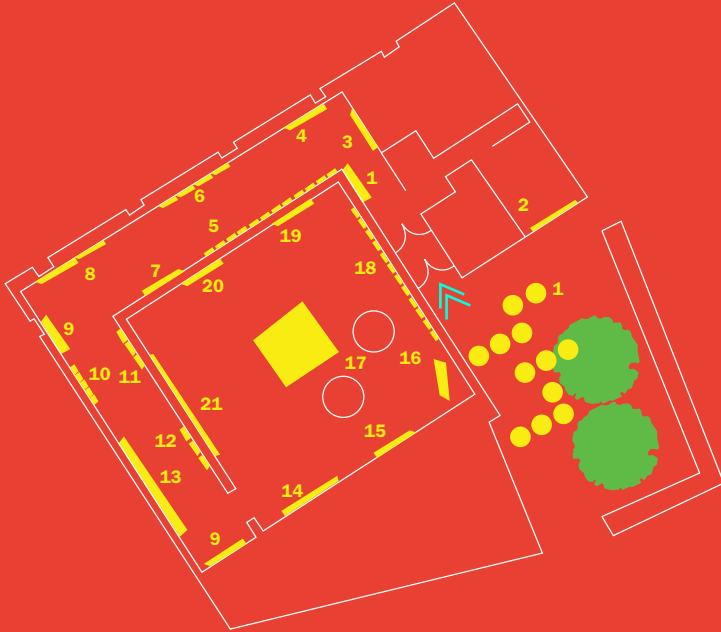
## حداته وتخصّص

شهد جنوب آسيا تحضراً كبيراً على نحو متنامٍ منذ القرن التاسع عشر، فقد استقطب كافة أشكال القوى البشرية، ما أدى إلى ظهور مدن عالمية كبرى في العقود القليلة الماضية مثل دكا وكراشي ومومباي، إلى جانب ما يسمى بالمدن الثانية مثل مولتان وبيون. جذب هذا الشكل من التحضّر الغرباء العيش في تجاور عمري ونفسي مكثّف، بما أتاح لهم ممارسة مهن ووظائف يستحيل أن يجدها في بيئاتهم التقليدية والريفية، وانغمسوا أكثر في الاستهلاك، وشاركوا في ممارسات مادية وثقافية وجمالية جديدة. اهتم الفنانون - كثير منهم من سكان المدن - بالتأثير الذي فرضه التحضر على الناس، وما يوفّره من بوادر أمل في سبيل تبني علاقات وممارسات وتخيالات جديدة.

## يوتوبيا وديستوبيا

تشكل قدرة فن البوب على استحضار المجتمعات وفقاً للمخيل المتصل باليوتوبيا والديستوبيا أحد أبرز القدرات التفاعلية التي يتمتع بها، وعليه تحضر في هذا السياق قصة "حلم سلطنة" التي نشرتها المفكرة النسوية البنغالية رقية سخوات حسين في عام 1905، بوصفها من أوائل التجسيدات المهمة للثُلّ المستقبلية الفاضلة (اليوتوبيا). كما ساهمت الروايات المصورة، والإنمي (أفلام التحريك اليابانية)، والسينما، بشكل كبير في التصورات الخيالية والتأملية خلال السنوات الأخيرة، وحظيت القصص التاريخية والميثولوجية في الوقت ذاته بشريحة واسعة من القراء جراء تقديمها في صيغ غرافيكية. لقد أعاد العديد من الفنانين تصور الماضي والحاضر والمستقبل من خلال المونتاج، والتجاور، والتبسيط الجغرافي، وتصادم الخطوط العريضة والحقول اللونية، والصور الكرتونية، والخيال العلمي، وتجديد الصيغ الميثولوجية ورسم التحريك.

# رواق 3



13. سحر شاه
14. دالي المأمون
15. تشيرين شيربا
16. راميش فيثيندران
17. بصيرة خان
18. أنانت جوشي
19. بهارتي خير
20. نوكرال وتاغرا
21. إل إن تالور

1. تشانراغوثا ثينوارا
2. ناعيزه خان
3. عبدالخالق عزيز
4. ششير بهاتاشارجي
5. مهرين مرتضى
6. لاله رخ
7. موفيندو بينوي
8. فيفان سنداازام
9. سيما نصرت
10. سحر نويد
11. لبتي شودري
12. صبا خان





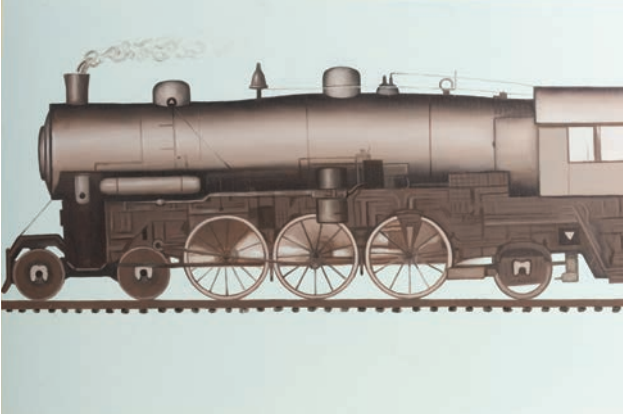
لمسة إشراق  
1966  
وسائط مختلطة ورسم  
122 × 183 سم  
مقتنيات الفنان، نيودلهي  
إذن من الفنان

## فيغان سندارام

مواليد 1943، شيملا، الهند  
يقيم ويعمل في نيودلهي

تمتد مسيرة فيغان سندارام الفنية لأكثر من خمسة عقود تناول خلالها العديد من الموضوعات باستخدام مجموعة مختلفة من الوسائط، بما في ذلك الرسم والمونتاج الفوتوغرافي والفيديو والتراكيب ثلاثية الأبعاد، وتتعلق أعماله بالأوضاع الاجتماعية والسياسية، بدءاً بالهوية الهندية بعد الاستقلال، مروراً بثقافة الاستهلاك المدفوعة بالتمدد المفرط، وصولاً إلى الانشغال بمفاهيم دائمة مثل الرغبة والذاكرة والتمثيل. تنغمس أعمال سندارام الأول مع فن البوب، وخلال دراسته الفن في لندن، استمد الإلهام من لوحات الفنان رونالد بروكس كيتاج والحراك الطلابي عام 1968، فأنتج سلسلة من اللوحات الزيتية التي تصور الاضطرابات الاجتماعية والسياسية من حوله، ويظهر في هذه الأعمال أثر الموجة الجديدة في السينما الفرنسية، لا سيما أساليبها المبتكرة في المونتاج والدرجات اللونية الساطعة، على شكل نماذج هجينة نصف تجريدية تنبض بطاقة العفوي والحسي، والمتدفق والبدئي.

بدأ فيغان سندارام من منتصف الستينيات في استكشاف عناصر فن البوب في الثقافة الشعبية، بما في ذلك الإحياءات الجسدية المصوّرة والرموز المقدسة، مستخدماً الطلاء اللامع والدمى البلاستيكية. يأتي عمل "لمسة إشراق" (1966)، على شكل ضريح/بيت دمي، ويمثل منبراً للفضول، ولساناً يعبر عن هذه المرحلة في مسيرة الفنان، ويسلط الضوء على الفوارق بين المقدس والمدنس، والرسم والعمل التركيبي، والعرض المسرحي والعروض الفلكلورية ويطمس الحدود الفاصلة بين هذه المتناقضات، إلا أن الثبرة المثيرة المخفية في العمل تضح بروح الدعابة الساخرة، وهي الصفة التي تميز أعمال الفنان خلال تلك الفترة.



### ك. م. مادھوسودھانان

مواليد عام 1956، ألبوزها، الهند  
يقيم ويعمل في كيرلا

كان الفنان والمخرج ك. م. مادھوسودھانان عضواً في المجموعة اليسارية رابطة الرسامين والنحاتين الهنود الراديكاليين (1987-1989) برئاسة ك. ب. كريشناكومار (1985 - 1989)، والتي انحلت بعد انتحار الأخير، في حين تحول مادھوسودھانان إثر انهيار الكتلة الشرقية ووعيه تجاه التجاوزات الستالينية إلى ناقد للأنظمة الشمولية والسياسات الشيوعية. عاين الفنان الأحداث التاريخية والخيالية المروعة على حد سواء، الاستعمار البريطاني، وقصة فرانز كافكا "في مستوطنة العقاب" (1919)، حيث تجتمع السلطة بالعنف، والقانون والانتهاكات في وحدة شريفة.

يتكون عمل "السلطة والمعرفة" (2016) من سلسلة من اللوحات القائمة على ذاكرة مادھوسودھانان عن تجميع ملصقات أعواد الثقاب عندما كان طفلاً، والفترة الأولى من الحركات النقابية في كيرلا، لا سيما في صناعة أعواد الثقاب والسجائر المصنوعة يدوياً. تحاكي الرسومات تصاميم الحزم التجارية القديمة، وتتصور تواريخ بديلة عنها، فتظهر في هذه السردية التاريخية المضادة عدة رموز للسلطة والعنف والإمبريالية تجتمع معاً لتشكل تناقضاً صارخاً مع التعبير المتكرر "أعواد ثقاب آمنة".

السلطة والمعرفة

2016

زيت على قماش

76.2 × 48.26 سم

ياذن من الفنان وغاليري فاديرا للفنون، نيودلهي





دكان 1

1965

زيت وكولاج على قماش

سم 83.8 × 83.8

مقتنيات متحف كيران نادار للفنون، نيودلهي

## بوين كاكار

مواليد عام 1934، مومباي

توفي عام 2003، بارودا، الهند

تظهر في عملي كاكار "تصميم داخلي لمنزل مسلم رقم 1" (1965) و"دكان 1" (1965) تجاربه الأولى في الكولاج، وهي ممارسة شعبية عالمية شائعة. يستخلص في هذين العملين صوراً فنية تاريخية وشعبية تدور حول شخصيات دينية من "الأوليوغراف" الملون في المعابد والأسواق الشعبية. كما يستخدم الصور المقصوصة من الكتب الإرشادية السياحية ويجمعها مع قصاصات أخذها من مطبوعات للخط العربي أو يستمد أفكاره من أشكال الجرافيتي. يركز على رموز وأيقونات خاصة بأتباع الديانتين الإسلامية والهندوسية، مستفيداً منها في أعمال الكولاج كما في عمله "تصميم داخلي لمنزل إسلامي رقم 1"، الذي يضم صورة "ذو الجناح"، وهو حصان الحسين بن علي في معركة كربلاء، ويستعين بصور آلهة وإلهات مثل فيشنو ودورجا على خلفية قرمزية في عمله "دكان 1".

يتكون عمله "صابون فورين" (1998) من خمسة عشر نقشاً ورسمًا بتقنيتي التنميش والحفر المائي، استخدمها بوين كاكار على شكل رسوم توضيحية لقصة قصيرة من تأليفه، فقد كان ينشر غالباً تلك القصص في الصحف الصادرة بالوجارانية. يركز في هذا العمل الأدبي-الفي على استكشافه للعادي الذي يضعه عادة في سياق شخصيات من الطبقة الوسطى الدنيا، مع إضفاء عناصر سرالية باهرة عليها. يقودنا في عمله "صابون فورين" (1998) إلى تفاصيل حياة جيفانلال وسافيتا، وهما زوجان تجتاحهما موجة كبيرة وجديدة من المشاعر والعواطف بسبب دخول شيء لاف ومطلوب إلى حياتهما، وهو صابون "فورين" الأجنبي المستورد. يضي كاكار بطريقة ذكية روحاً من الدعابة الساخرة على قصته القصيرة من خلال هذه الرسوم.



## مقبول فداء حسين

مواليد عام 1915، باندھارپور، الهند  
توفي عام 2011، لندن

يُعد مقبول فداء حسين من أشهر الحدائين على مستوى الهند، وشارك في تأسيس مجموعة الفنانين التقدميين (1947)، وهي أول رابطة كبرى للفنانين بعد الاستقلال. التزامه بالأسلوب الهندي لا يضاهاه، سواء في تعدد استخداماته أو اشتماله على مفردات تصويرية متعددة الطبقات، والتي توظف مجموعة من المؤثرات من جهة، وترفض صلابة الواقعية الأكاديمية والعاطفية الغنائية في عصره من جهة أخرى.

عمل حسين كصانع ألعاب أطفال في أحد متاجر الأثاث في مومباي، وأثرت هذه التجربة على ممارساته الفنية بصورة كبيرة. رسم الأشكال النافرة ثنائية الأبعاد في عمل "فيل" بألوان متعددة، وأحياناً بألوان متباينة لإظهار عمق اللوحة، في حين عمد إلى رسم الخطوط العريضة التي تميز أسلوبه باستخدام الألوان الأساسية المتداخلة مع الدرجات اللونية الترابية، لتعطي تجسيداً زخرفياً للحياة الريفية. وتحول حسين في الخمسينيات من هذا الأسلوب الملون إلى الرسم على القماش، مصوراً الحياة الريفية في الهند، مجسداً بفته بلداً يعيش مراحل تكوينه.

بدون عنوان

1950

غواش على خشب رقائقي

27 × 20 سم

مقتنيات متحف كيران نادار للفنون، نيودلهي



أهوال خفيفة 2 (1 - 10)

1996 - 1991

أوراق مقصوصة ومنسوخة مطبوعة على ورق

29.7 × 21.1 سم أو 21.1 × 29.7 سم لكل منهما

مقتنيات مؤسسة إشارة للفنون، دبي

إذن من الفنان

## سي. كي. راجان

مواليد 1960 ، ولاية كيرالا

يقيم ويعمل في حيدر أباد

يتبنى سي. كي. راجان في معظم أعماله لغةً بصرية مستمدة من الجماليات الشعبية المترافقة مع النقد الاجتماعي والسياسي، ويذهب إلى ما بعد بداياته في الرسم، مستخدماً قصاصات مجمّعة، بالتوازي مع رسمه على علب السجائر، وصنعه منحوتات مختلفة. يستلهم راجان انغماسه السياسي المتواصل في الفن المتأني من علاقته القصيرة مع مجموعة فنانين، وهي جمعية الرسامين والنحاتين الهنديين الراديكاليين (1985-1989)، المعروفة شعبياً باسم راديكالي كيرالا.

قدّم راجان سلسلة فنية من أعمال الكولاج بعنوان "أهوال خفيفة" و "أهوال خفيفة" 2 (1991-1996)، في استجابة منه إلى تبنى الاقتصاد الهندي الليبرالية على نحو سريع في أوائل التسعينيات وما أفضت إليه من انتشار للثقافة الاستهلاكية. ابتكر راجان أشكالاً مركّبة جديدة مرفقة بفقاعات توضيحية للنصوص والكلمات، معتمداً على قصاصات ورقية التقطها من صحف ومجلات تحظى بشعبية عالية، من ضمنها أقسام عن الإعلانات والأفلام. يظهر المونتاج اللافت الذي أجراه الفنان للأشكال المقتطعة وأجزاء الجسم والمنتجات الاستهلاكية والصيغ المعمارية والمناظر الطبيعية السياحية، كيف أن أجزاء الصور متعددة الطبقات تشوّه وتدّمّر تراتبية العناصر المميزة، إذ توجي التحولات السريالية والغريبة المتنوعة إلى صورة تهكمية بغية التأثير المنفر الناشئ عن نشوة استهلاكية لا تزال تتكشف.

## كي. جي. سورامانيان

مواليد عام 1924، كوئوبارامبو، الهند  
توفي عام 2016، فادودارا، الهند

تميّز سورامانيان من بين أعماله الكثيرة بلوحاته التي اشتغلها على الزجاج والأكريليك. دخل هذا النوع من اللوحات خلال القرن الثامن عشر إلى جنوب آسيا، ولاقى رواجاً كبيراً، حتى أنه استخدم في تجسيد الصور الدينية التي بيعت في المهرجانات بأسعار مناسبة، كما استخدم هذا النمط الفني في البورتريهات بتكليف من رعاة ينتمون إلى الطبقة الوسطى. عمل سورامانيان على ابتكار لوحات زجاجية عن طريق استخدام الطلاء والتذهيب بطريقة معاكسة، وتميزت أعماله في الغالب بتألق متعدد الألوان على درجة واضحة من الشفافية. تجلّت براعته الكبيرة في هذا النوع الفني اليومي في عمله "فتاة مع زهور تشوجالاتا" الذي يستكشف فيه الشكل الأنثوي عبر صورة لفتاة منحنية ترتدي تنورة مزخرفة وهي مزدانة بالحلي، ومحاطة بخلفية ذهبية باذخة. تتبادل الفتاة النظرات مع بورتريه لرجل بشارب وبشرة شاحبة وعينين متوهجتين، بينما يحدّق البورتريه الآخر فيها. تبرز في اللوحة تجربة مشاهدة انعكاسية ناشئة عن المنحنيات الموجودة فيها، وتغيرات المنظور، والإطارات التي تبدو بأشكال من نوعية شبه منحرف داخل تكوين المستطيل الأساسي، ما يدفع المشاهد إلى التلصص الساخر على الأشخاص المجسدين ضمن العمل الكلي.



فتاة مع زهور تشوجالاتا  
1980  
طلاء على أكريليك  
58.4 × 43.2 سم  
مقتنيات خاصة



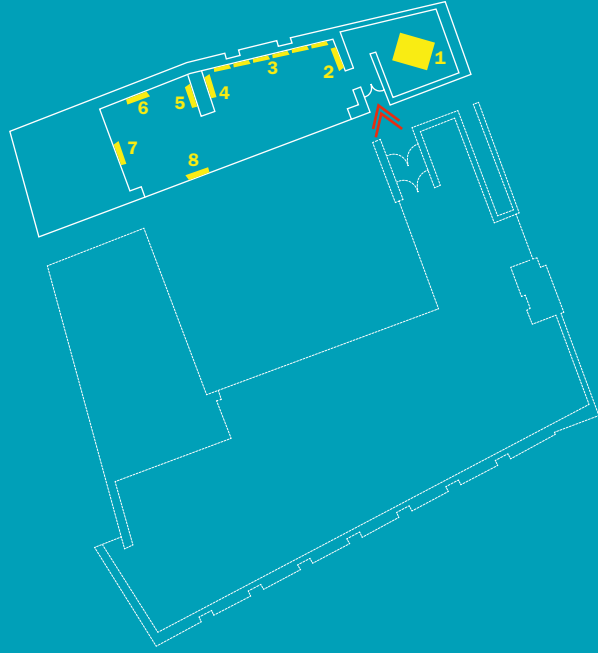
استوديو الحب  
2013 - 2012  
مطبوعات رقمية  
أبعاد متفاوتة  
بإذن من الفنان

## شمس العالم هلال

مواليد عام 1985، دكا  
يقيم ويعمل في دكا

يهتم شمس العالم هلال بأشكال الخيال التي تشكل بالواقع، وتتخطى القضايا السياسية والثقافية الاجتماعية لاستكشاف تأثير الهوية والأحلام والحزن على الفرد والمجتمع. تضمنت ممارساته الأخيرة الفوتوغراف والفيديو والأعمال التركيبية، ويستمد إلهامه من الطبقة العاملة وغيرها من المجتمعات المهمشة التي تشكل مجتمعةً محيطه المباشر، على الرغم من تمثيله غير الكافي في وسائل الإعلام الجماهيرية.

يقدم عمله المعنون "استوديو الحب" (2012 - 2013) سلسلة بورتريهات التقطت في استوديو تصوير تجاري في جورين بدكا، وهي منطقة صناعية وتجارية، يكافح سكانها من أجل حياة أفضل، إلا أن ظروفهم لا تتغير مطلقاً. يمنحهم هذا الاستوديو فرصة تقمص تطلعاتهم والهروب من واقع حياتهم الرتيب ولو مؤقتاً. تتميز عناصر الخلفية الكبيرة في "استوديو الحب" بتنوع استخداماتها وترجيبيها بالمشاركة، فاسحة المجال أمام الناس من جميع مشارب الحياة للعب دور بطل أو ملك، أو ملامسة أحلامهم وآمالهم.



## إرث تقليدي وممارسات يومية: صياغات مستعادة

شهدت الممارسات الثقافية القديمة في جنوب آسيا تطوراً عبر طيف واسع من الموضوعات والعروض الأدائية نشأت وترعرعت في ظل رعاية النخب، وصولاً إلى ما تأسس بهدف استخدامه على نطاق عام في المجتمعات الريفية. فعلى سبيل المثال، انتشرت لفترة طويلة طقوس شعبية على أطراف الطرق المحيطة بالأضرحة، وفي الوقت ذاته، تخطت مضامين القصائد الروحية والموسيقى الشعبية والرقص في معظم الحالات حدود الأنظمة الهرمية الاجتماعية المتشددة. كما تبدلت أوضاع مختلف الصيغ الأدائية والجماليات الكلاسيكية منها والشعبية، لدرجة توسّعها بصورة متضخمة في رجاب الحداثة بعد أن كان مصيرها الاندثار. لقد ساهمت هذه المرجعيات والسلالات في إثراء أعمال فنانين استثمروا جهودهم في معاينة دور الفن في تأسيس صياغة جديدة لمحتوى الإرث التقليدي.

1. شمس العالم هلال
2. كي. جي. سوبرامانيان
3. سي. كي. راجان
4. مقبول فداء حسين
5. بوبين كاكار
6. ك. م. مادھوسودھانان
7. فيفان سنندارام
8. بوبين كاكار

# رواق 2





عمود 7

2019

رغوة وردية، خشب رقائقي، صبغ راتينج، سجاد حرير، صناعة يدوية في كشمير  
182.88 × 48.26 × 182.88 سم

إاذن من الفنانة وغاليري سيمون سوبال، نيويورك

## بصيرة خان

مواليد 1980، ديتون  
تقيم وتعمل في بروكلين

يتحول الجسد لدى بصيرة خان إلى عدسة تعاین حثيات بناء الذات وما يتهددها على يد الأنظمة الاشتراكية والرأسمالية، ويدور تحقيقها هذا حول المراقبة بالتزامن مع بناء الجندر والهوية الإسلامية وفقاً لمقاربة خان، بما يشمل العديد من الموضوعات بدءاً من تفرعات موسيقى "الروك" المستقلة وصولاً إلى تفسيرات القرآن.

استلهمت خان فكرة سلسلة "جلد الأفعى" (2019) من المواقع الأثرية الرومانية وأعمدة مسجد مالكولم إكس في هارلم، نيويورك. تتكون الأعمدة من مواد عازلة خفيفة الوزن قائمة على أرضية مكسوة بالسجاد الكشميري، وتدلل من خلال ذلك إلى قمع نضال كشمير من أجل الاستقلال. كما أنها تعرض عملها "عمود 7" (2019)، لأشكال مختلفة من التشريح الأثري مثل القطع والتقسيم وكشط القطع التي انفصلت عن الهيكل المعماري الأكبر. يظهر العمل كخراب أجوف، ويحيل إلى الطبيعة الخبيثة للإمبريالية والاستعمار.



ملصقات الإغلاق

2022

مطبوعات أوقست

أبعاد متفاوتة

بإذن من الفنان

## عائشة جتوئي

مواليد 1979، إسلام آباد  
تقيم وتعمل في لاهور

امتهنت عائشة جتوئي لفترة طويلة فن المنمنمات الهندية-الفارسية، وفتنت بالمخطوطات المصورة والعلاقة التي تجسدها بين الصورة والنص. وخاضت عميقاً خلال السنوات الخمسة عشر الماضية في أنماط عديدة من التداخلات والتقاطعات المتأسسة على النص. تبتثق ممارسة جتوئي من الإيمان الصوفي بوحدة المتصوّف والمحبوب، وكثيراً ما تحدث هالة الإجلال الذي تحاط به المنمنمات في الصالات الراقية والبنى البطريركية التي تتولى رعايتها من خلال "إبداع منمنمات" بطرق غير اعتيادية.

عملت الفنانة على سلسلة "ملصقات الإغلاق" حين شارفت فترة الإغلاق الخاصة بالجائحة العالمية الأخيرة على الانتهاء، بعد أن أجبر الناس على العزلة، والانفصال عن أحبائهم، ومعاينة عالمهم المباشر بعمق والتشكيك في علاقتهم به. أنتجت الفنانة الملصقات الإعلانية في مطبعة بجوار ضريح الصوفي داتا دربار، والتي عادةً مما تتولى طباعة منشورات خاصة بمواعيد التجمعات المحلية مع ذكر قائمة المتحدثين في المهرجانات، أو احتفالات ذكرى وفاة المتصوفة المحليين، حيث تُلصق حول الضريح وفي مواقع أخرى من لاهور. بينما جاءت ملصقات جتوئي حاملة لرسالة شخصية، في استكمال للاقتات رسمتها الفنانة يدويًا، وصممتها في عام 2007. لا تقدم هذه الملصقات للمشاهد أي معلومات محددة، وتتخطى نبرتها نطاق شكلها ومعناها إلى مشهد منطقي وعاطفي أكثر شمولاً يتسيدة الغياب والشوق، ويطفح بالأسئلة حول إيجاد "طريق العودة إلى البيت".



وسطاء 6

2017

طين، راتنج، شمع، إسمنت ونحاس  
131 × 29 × 29 سم

ياذن من الفنانة وغاليري نيتشر مو

## بهارتي خير

مواليد 1969، لندن

تقيم وتعمل في جوروجرام، الهند

تشكل الخيمياء محور ممارسة بهارتي خير الفنية، وهي في هذا السياق تعين وتجرب في العديد من المواد والأشكال والإمكانات الجمالية، لتخلق بذلك علاقات غير متوقعة بين البيئات الجغرافية والاجتماعية السياسية. يعكس انتقال خير من لندن - ولدت ونشأت فيها - إلى الهند حالة عابرة للوجود أثرت البنية الانتقالية والتحويلية في عملها.

تستكشف بهارتي خير الحوارات المحتملة بين الأشياء من خلال عملية تجميعها أو تحويلها، وما يغيّر طريقة استخدامها وقوامها الأصلي. تتلاعب الفنانة في عملها "وسطاء" (2017) بالواقع عن طريق تحويل الأشياء التي جمعتها إلى أشكال هجينة غير متوقعة، فقد صنعت أشكالاً مجتمعة من الأجزاء المأخوذة من تماثيل آلهة طينية متعددة في جنوب الهند، وقامت بعد تجريدها من معانيها الأصلية، بإعادة تموضعها وتسيقها، لتوحي بطريقة ما إلى وجود علاقة متداخلة ومتقاطعة بين الإنساني والإلهي. تشكل المنصات الأسطوانية ذات القواعد الشمعية متعددة الألوان جانباً بارزاً من العمل، وكل منصة منها فريدة في تكوينها، بحيث تعكس بانسجام التركيب النحتي الموجود عليها.



صابون "سانلايت"

ثلاثينات القرن الماضي

أوليغراف

59 سم × 39.5 سم

مقتنيات متحف الفنون والتصوير الفوتوغرافي، الهند

## رجا رافي فارما

مواليد عام 1848، كليمنور، كيرلا

توفي عام 1906، كليمنور، كيرلا

أسس رجا رافي فارما نوعاً جديداً من الفن الهندي في ظل الحداثة الاستعمارية، جامعاً بين الواقعية الأكاديمية الغربية والقضايا الهندية الجوهريّة. برع فارما في الرسم الزيتي واستخدام المنظور من خلال تعامله العميق مع الميثولوجيا والأيقونات الهندوسية، بالإضافة إلى إلمامه بالمرح البارسي وجماليات اللوحات من النمط التانجوري، ما جعل من مساهمته في الثقافة الهندية الحديثة متفردة على نحو كبير.

توسع نجاح فارما كفنان بورتريه ورائد أعمال إلى النمط "الشعبي الوطني" مع إنشاء مطبعته في عام 1894، ونشره اللاحق لمطبوعات أوليغرافية وفرت صوراً تعبدية للملايين من كافة الخلفيات. أجريت تعديلات على اللوحات الشهيرة لفارما لتناسب مع المطبوعات المستخدمة في خلفيات الصور التعبدية والتقويمات والإعلانات وتغليف السلع. لا تزال لوحاته متداولة حتى الآن، ويعكس التداخل فيها بين الجانب التعبدية والتجاري أسلوباً مؤثراً وفعالاً في الثقافة الشعبية الحديثة في جنوب آسيا.

من المطبوعات متعدّدة الألوان المعروضة والمنتشرة خلال ثلاثينيات القرن الماضي، إعلانات لصابون "سانلايت" وتقويمين لشركة الكيماويات "سيبا ذ.م.م." في المطبوعة الأولى تقف ساراسواتي إلهة المعرفة في وضعية "تريانجا" (وضعية كلاسيكية في الرقص الهندي والفن الذي يعني تماماً ثلاثة انحناءات في الجسد)، وهي تمسك آلة فينا الوترية، تحيط بها حيوانات من بينها فاهانا [عربة]، و"همسا" [بجعة]. وتعد القصة الأسطورية لـ "غانجا أفاتاران" [هبوط غانجا] موضوعاً أساسياً في مطبوعة شركة "سيبا" في عام 1937، حيث تحيط بها نقوش صغيرة من البورتريهات العلمانية بالإضافة إلى رسوم إيضاحية أخرى. من ناحية أخرى، تستخدم طباعة تقويم "سيبا" لعام 1939 أيقونة الإله شيفا وهو جالس على عرش سنغاسان [عرش الأسد] مع زوجته بارفاتي وابنه غانيس.

أثرت أعمال فارما على فنانيين هنود من أجيال مختلفة، بما فيهم أتول دوديا ويوشبامالا ان وتيجال شاه الذين تشكل أعمالهم جزءاً من هذا المعرض.



## تشيترا غانيش

مواليد 1975، بروكلين  
تقيم وتعمل في بروكلين

ابتكرت تشيترا غانيش في ممارستها الفنية القائمة على الرسم على مدار العشرين عاماً الماضية، تمثيلات سردية للأثوية والجنسانية والسلطة التي غالباً ما تكون غائبة عن النواميس الفنية والأدبية. استمدت غانيش أعمالها في التركيب، والقصص المصورة، والتحريك، والنحت، والوسائط المختلطة على الورق، من النصوص التاريخية والأسطورية، وأعدت توظيفها لتكون بمثابة منطلقات لزعة الأفكار المتداولة عن الأشكال النسائية الأيقونية.

تتألف "حكايات أمينيشيا" (2002 - 2007) من 21 لوحة تحيل إلى سلسلة القصص المصورة الهندية الشهيرة "أمار تشيترا كاتا" التي تؤرخ القصص الدينية والأسطورية التي تركز معتقدات بطرياقية الهيمنة الذكورية المتصلة بالنقاء، وحصر المرأة بالحواية والشيشية. تقدم غانيش شخصية "أمينيشيا" لتأخذ مكان بطل الحكاية هانومان وهو إله-قرود في القصة الأصلية، وتضيء على حالة من اللامبالاة نحو إراقة الدماء و العنف في عالم "أمار تشيترا كاتا"، وبالتالي تهدم الروايات التقليدية. تستبعد الفنانة الصورة الأيقونية التقليدية للإلهة، وهذا بحد ذاته يطلق العنان لإمكانات الشخصيات النسائية، ويبني علاقات متضادة بين الصور والنص يصاحبها تيار سردي متقطع بشكل واعٍ بين اللوحات، ما يفسح المجال أمام ظهور دلالات مبهجة لا نهاية لها.

حكايات أمينيشيا

2007 - 2002

مطبوعات رقمية

أبعاد متفاوتة

إاذن من الفنانة وغاليري إيسبيس، نيودلهي





## هانغا أمير

مواليد 1989، بيشاور

تقيم وتعمل في نيو هافن، الولايات المتحدة الأمريكية

تعالين هانغا أمير في أعمالها القائمة على المنسوجات مفاهيم الوطن والسبل التي تؤثر فيها القيم الجندرية والمعايير الاجتماعية والصراع الجيوسياسي على الحياة اليومية للمرأة الأفغانية، سواء في أفغانستان أو في الشتات. تتجلى اللغة المجازية في أعمالها جراء اهتمامها بقوة تمثيل الأشياء المستخدمة في الحياة اليومية، مثل جواز سفر أو مزهرية أو بطاقات بريدية عليها صور لمشاهير.

تستعيد الفنانة هانغا أمير طفولتها وتجوّلها في الساحات التجارية في كابول رفقة فتيات ونساء من عائلتها. تذكّر أمير أن إدارة ومليكة جميع الأعمال كانت بيد الرجال، بينما معظم الزبائن من النساء. أحدث سقوط نظام طالبان في عام 2001 تحولاً اجتماعياً وثقافياً كبيراً، أفضى إلى تزايد الحضور النسائي في إدارة وامتلاك أعمال تجارية في المجوهرات والتجميل والأزياء والأقمشة. تحي الفنانة هذه الحقبة التاريخية من خلال أعمال تركيبية نسيجية ضخمة تستحضر فيها البيئات التجارية، داعية المتفرجين إلى تجربة هذا الواقع المعاد بناؤه باعتباره شكلاً من العبث. في عملها التركيبي "بازار" (2020)، استطاعت أمير رسم ذكريات طفولتها في السوق الشعبي، وحولتها إلى صيغة فنية توقّر للمتفرجين إحساساً بالمكان والزمان، إلى جانب استحضار الوعي بالحاضر المسيس، معيدة التأكيد على شعور المرأة الأفغانية بالحرية والقوة في التعبير عن متعها الحسية.

بازار

2020

قطن، شيفون، موسلين، حرير، جلد سويدي، نسيج محبوك رقماً، قماش مموه، نسيج ساري، مطبوعات حبر على الورق والقماش، ورق، بلاستيك، طلاء أكريليك، قلم تخطيط، بوليستر، مفرش طاولة، جلد صناعي، نسيج مجتمّع؛ 426.72 × 792.48 سم. بإذن من الفنانة وغاليري تي 293، روما





قصص عائلية  
2012 - 2011  
زيت على قماش، تسجيلات صوتية، فيديو أحادي القناة  
45 × 60 سم لكل منها  
إاذن من الفنانة

## جيانو غاوسي

مواليد عام 1973، كابول  
تقيم وتعمل في برلين

تنتج جيانو غاوسي أعمالاً تركيبية عميقة حول الذاكرة والسمو عبر اشتغالها على العديد من الوسائط بما فيها الفيديو والفتوغراف والنصوص، ويمثّل استكشاف الأمكنة التي عاشت وعملت فيها ثيمات رئيسة في ممارساتها. ولدت في أفغانستان وترعرعت في كابول ونيودلهي وبرلين، ما جعل اهتماماتها تتجاوز الحدود الوطنية والأنواع الفنية المحلية، بل مستمدة من تجاربها الشخصية، ومتعلقة بالمعطيات الاجتماعية والثقافية للذاكرة والبحث عن الهوية.

غادرت غاوسي بلدها عام 1978 طفلةً صغيرة دون أباؤها، ليلتئم شملها معهما بعد سنوات طوال. وفي عام 2008، وأثناء رحلتها الأولى إلى كابول، التقت بالأستاذ شريف أمين، وهو رسام لافتات ولوحات إعلانية يقع متجره بالقرب من منزلها، فأخبرها عن دور الرسم في نجاته من صدمة الحرب، فدفعتها شعورها الدائم بالغرابة والبحث عن تاريخ أسرتها إلى منحه الصور الثلاثين التي استطاع أبواها جلبها من ألبومات عديدة عندما غادرا أفغانستان، والتي افتقرت - أي الصور - إلى الوضوح أو الاستمرارية في ذاكرتها، وكلفته بنسخ نصف هذه الصور الأصلية بلوحات من رسمه.

يتكوّن عمل "قصص عائلية" (2011 - 2012) من لوحات شريف وتسجيلات غاوسي للحوارات التي دارت بينهما بعد انتهائه من كل لوحة، ليصبح شريف وسيطاً ومفسراً ومحققاً قادراً على إظهار آثار الحقيقة المحتملة، بغية الوصول إلى نوع من المعرفة الموضوعية. يطرح هذا العمل تساؤلاً فيما لو كانت هذه الذكريات المجزأة والمعدّلة قادرة على إعادة بناء الماضي الشخصي، أم أنها مجرد واقع مركب ومحض خيال.



## شيشير بهاتاشارجي

مواليد عام 1960، تآكورغوان، بنغلاديش  
يقيم ويعمل في دكا

بدأ الفنان والمعلم ورسام الكاريكاتير شيشير بهاتاشارجي في إنتاج لوحات ساخرة ينتقد فيها المؤسسة السياسية في بنغلاديش خلال الثمانينيات، بما في ذلك استعارته صوراً من ملصقات الأفلام البنغالية، وتوظيفها في إيصال رسائله الاجتماعية والسياسية. عُرف بهاتاشارجي أيضاً برسم الكاريكاتير، وظهرت رسومه السياسية في كبرى الصحف الصادرة باللغة البنغالية في بنغلاديش حتى عام 2017.

في عمل "الصورة 3" (2002)، يصور عدة شخصيات من الإعلام والثقافة الشعبية بألوان جريئة ومشبعة، ويدمجها بعناصر ساخرة تشبه الكولاج. ويقول الفنان: "لم ترتق الديمقراطية التي تحققت بعد انتهاء النظام الاستبدادي في التسعينيات إلى مستوى توقعاتنا، فأصبح كل شيء بالنسبة لي كوميدياً وعديم القيمة، وصار الدافع للعب دور الفنان الملتزم سياسياً واجتماعياً مجرد فكرة بعيدة المنال، وفقدت مصطلحات اللوحات الجادة والعميقة والإبداعية معناها بالنسبة لي، فأعملت الخيال وتلاعب بالصور الشائعة في مجتمعنا، وانهمكت في التصاوير النابضة بالحياة لشخصيات الأفلام، والملصقات الدعائية والسينمائية، في محاولة للابتعاد عن الرسم الجاد".

الصورة 3

2002

أكريليك على قماش

مقتنيات مؤسسة درجوي في بنغلاديش

135 × 135 سم

إاذن من الفنان



جاناتا لتصليح الساعات  
1972  
زيت على قماش  
93.5 × 93.5 سم  
مقتنيات فيفان سوندارام

## بوين كاكار

مواليد عام 1934، مومباي  
توفي في 2003، بارودا، الهند

بدأ بوين كاكار مسيرته الفنية بجهوده الذاتية في منتصف الستينيات، حيث عاش في مدينة بارودا وسط حلقة من أصدقائه الفنانين وطلاب جامعة مهراجا ساياجيراو (جامعة إم إس)، ووجد طريقه الفني الخاص مستمداً إلهامه من محيطه ومشاكل البشر العاديين. تضمنت ممارسته الفنية الأولى عناصر مستقاة من الكولاج استحضرت من خلالها العادي المشبع بجمالياته الخاصة. تقدم لوحاته رؤيته عن الحداثة الطارئة على الأسواق والأجواء الشعبية من خلال تصوير أصحاب المحال وصغار التجار.

ولد كاكار في خيتواي، وهي منطقة ضمن مدينة مومباي الكبرى. عاش فيها أسلوب حياة متميزاً على نحو واضح، وساعده في ذلك التمدن الكوسموبوليتي في جنوب مومباي. كانت خيتواي "منطقة بازار" تقطنها عائلات غوجاراتية إلى حد كبير، من بينها عائلة الفنان، وكانت تعج بنماذج اقتصادية بطيئة قائمة على محلات الخياطة وتصليح الساعات.

في عمله "جاناتا لتصليح الساعات" (1972)، تذكرنا شخصيات تقوم بإصلاح الساعات مثل "والا" [تعني الشخص الذي يعمل في مهنة معينة] في مكان عمله، أو الخياطين المنهمكين بعملهم في "خياطون ديلوكس" (1972)، بأخلاقيات المتاجر والأعمال التجارية في المدن الصغيرة في عموم جنوب آسيا. يستمد كاكار أسلوبه وصوره الرمزية من تقنيات الرسم التجاري، بما في ذلك اللقائات وتصوير السلع. تظهر الشخصيات وهي غارقة في العمل، ما يؤكد حقيقة أن السوق الشعبي "البازار" ليس مجرد ساحة للمشاهدة والاستهلاك. تذكر الشخصيات في أعماله أيضاً بنماذج من "مدرسة كامبني للرسم" التي تعود إلى الحقبة البريطانية وقد ركزت على المجتمعات والمهن، في محاولة لتصوير التنوع المذهل في جنوب آسيا.

يشاهد محبّو السينما الباكستانية في فيلم "وطن متخيّل" (2020) نجومًا من أمثال علياء وأنجمان وبابرا ومصطفى قريشي وسلطان راحي، إلا أن الشخصيات تبدو في حالة تفكك وانفصال عن بعضها في ظل غياب نص مرافق أو ديكورات أو "ميزان سين" أكمل مانغانهار هذا العمل أثناء فترة الإغلاق جراء جائحة كورونا، وما أفضت إليه من غياب للتواصل الاجتماعي، ما عزّز من مخيلته الخاصة بالعوالم السينمائية.



بدون عنوان [بهاي رام سينغ وشاكر علي]  
2007

زيت على قماش  
31 × 46 سم  
مقتنيات خاصة  
بإذن من الفنان

## أحمد علي مانغانهار

مواليد 1974، تاندو الله يار، باكستان  
يقدم ويعمل في لاهور

نشأ أحمد علي مانغانهار في بلدة "تاندو الله يار" الصغيرة في سند الباكستان، حيث درج على مشاهدة رسامي اللوحات الدعائية وهم يبدعون في رسم لقطات سينمائية مبهرة خاصة بإعلانات السينما الأوردية. درس مانغانهار الفن لاحقاً في الكلية الوطنية للفنون في لاهور، واستكشف عن قرب الأساليب الفنية والتكبيبة للفنانين الغربيين البارزين من عصر النهضة إلى الوقت الراهن.

يرسم مانغانهار في أعماله التي استلهمها من اللوحات الإعلانية، الخلفية وحقول الأكوان الوسطى فقط، إذ يرفض بتقصّد ترجمة التفاصيل النهائية التي تضفي على الصورة التجارية المنجزة لمسة بصرية آسرة. تتداخل أعماله المتمسة بالواقعية مع الصورة الخيالية، وتقدم شخوص الشاشة ورجالات التاريخ في أشكال سينمائية تُسائل السرديات التاريخية.

يصور عمله "بدون عنوان" [بهاي رام سينغ وشاكر علي] (2007) شخصيتين مؤثرتين في تاريخ كلية مايو للفنون (أعيدت تسميتها بالكلية الوطنية للفنون في عام 1958) التي ركزت على إحياء الحرف والفنون الصناعية. الشخصية الأولى هي بهاي رام سينغ (1858-1916)، مهندس معماري متميز صمم حرم كلية مايو للفنون، ونفذه بألوان ترابية، ويقابله في العمل بورتريه باللون الأزرق لشاكر علي (1916-1975) مدير الكلية في الستينيات حيث دعم بقوة النزعة الحدائبة، إضافة إلى مجسم صغير يتبدى في الخلفية. هذه البورتريهات المتميزة تعيد مقارنة الإشكاليات المتصلة بعلاقة الحرف بالحدائبة، وعلاقة المواقع الأصلية بتلك اللا معيارية.

يتضمن عمله "بدون عنوان" (2006-2007) بورتريه لشخصيتين تاريخيتين مثيرتين للجدل ارتبطتا بالوجود الاستعماري في السند، وهما سيث ناومال هوتشانند بوجواني (1804-1878) وتشارلز جيمس ناير (1782-1853). نقد الفنان هذا العمل على لوح أو سبورة والتي تعد أداة تعليمية مستخدمة على نطاق واسع في باكستان، رامياً بذلك إلى الكشف عن تأثير أفكارهما في التعقيد الفوضوي الذي كوّنه التاريخ الاستعماري مع الإضاءة على المتواطئين معه والرافضين لوجوده.



ثقافة الشوارع  
الثمانينيات  
طباعة كروموجينية على ورق أرشيبي  
35.56 × 27.94 سم  
يأذن من غاليري أليكون، نيو يورك

## مقبول فداء حسين

مواليد 1915، باندھاريور، الهند  
توفي 2011، لندن

يُعد مقبول فداء حسين من أشهر الحدائين على مستوى الهند، وشارك في تأسيس مجموعة الفنانين التقدميين (1947)، وهي أول رابطة كبرى للفنانين بعد الاستقلال. التزامه بالأسلوب الهندي لا يضاهاه، سواء في تعدد استخداماته أو اشتماله على مفردات تصويرية متعددة الطبقات، والتي توظف مجموعة من المؤثرات من جهة، وترفض صلابة الواقعية الأكاديمية والعاطفية الغنائية في عصره من جهة أخرى.

عمل حسين كصانع ألعاب أطفال في أحد متاجر الأثاث في مومباي، وأثرت هذه التجربة على ممارساته الفنية بصورة كبيرة. رسم الأشكال النافرة ثنائية الأبعاد في عمل "فيل" بألوان متعددة، وأحياناً بألوان متباينة لإظهار عمق اللوحة، في حين عمد إلى رسم الخطوط العريضة التي تميز أسلوبه باستخدام الألوان الأساسية المتداخلة مع الدرجات اللونية الترابية، لتعطي تجسداً زخرفياً للحياة الريفية. وتحول حسين في الخمسينيات من هذا الأسلوب الملون إلى الرسم على القماش، مصوراً الحياة الريفية في الهند، مجسداً بفته بلداً يعيش مراحل تكوينه.







## إعجاز الحسن

مواليد 1940، لاهور  
يقيم ويعمل في لاهور

عُرِف إعجاز الحسن معلماً وكاتباً وناقداً وناشطاً سياسياً مؤثراً على مدار عقود عديدة في باكستان. ركّز ابتداءً من عام 1971 في لوحاته المنتمية إلى فن البوب، على العنف المتنامي أثناء قيام دولة بنغلاديش، وقمع الناشطين العماليين في كراتشي، وتمثيلات الجسد الأنثوي، ومجازات حرب فيتنام.

يصف متحف الفنون الآسيوية في فوكوكا عمله "تاه" (1973 - 1974)، وهو جزء من مقتنياته الدائمة، بأنه "يجمع بين صورة ملصق إعلاني سينمائي كبير للممثلة الباكستانية الشهيرة فردوس، وصورة أم تقاتل في حرب فيتنام..". ظهرت الصورة الأخيرة ضمن مجموعة مطبوعات أعيد إنتاجها تحت عنوان حرب فيتنام بعنوان "رسائل من الجنوب" (1965)، وهي تستند في الأصل إلى نقش خشبي للفنان الصيني لين جون. أصبحت صورة المرأة الفيتنامية التي أعادت مطبوعات غربية نشرها مراراً رمزاً للتضامن الدولي من أجل تحرير المرأة، ودعم الحركات الاحتجاجية المناهضة لحرب فيتنام.

في كتابه المعنون "إعجاز الحسن: خمسة عقود من الرسم" (2012)، كتبت المؤرخة الفنية مسرت حسن عن هذا العمل قائلةً: "استمدّ الفنان عنوان اللوحة من أجواء أغنية في فيلم بنجابي تدعو كلماتها المستمع إلى احتضان الممثلة بقوة (تا مري نال لاغ جا تاه كار كي)"، لكن الكلمة نفسها تحيل أيضاً إلى الصوت المدوي لإطلاق النار. تظهر الممثلة الباكستانية في صورة استعراضية تتناقض مع المرأة الفيتنامية التي تحدد بحذر وترقب في الأفق البعيد، وهي تحمل في يد كتاباً وفي الأخرى بندقيّة، في إحالة رمزية إلى حملها على عاتقها تنشئة الأجيال وصون القيم والدفاع عنهما".

تاه

1974

زيت على قماش

121.5 × 183.3 سم

مقتنيات متحف فوكوكا للفنون الآسيوية

إذن من الفنان



جانجافاتاران بعد رجا رافي فارما

1998

زيت، أكريليك ورخامر على قماش

213 x 152 سم

بإذن من الفنان ومقتنيات مجموعة "أي سي جي" العالمية

## أتول دوديا

مواليد 1959، مومباي  
يقيم ويعمل في مومباي

اهتم أتول دوديا على مدى العقود الثلاثة الماضية من مسيرته الفنية، بحقول عديدة تراوحت بين سينما بوليوود والأدب الإقليمي والثقافة البصرية وصولاً إلى المعايير التاريخية للأعمال الفنية في الغرب والهند. قدّم دوديا معجماً بصرياً جديداً إلى المشهد الفني الهندي في التسعينيات، بداية مع لوحاته الواقعية ولاحقاً عبر أعماله التجميعية والتكبيبية مستلهماً أفكارها من حياة الشوارع الهندية وجماليات العائلة في الطبقة الوسطى.

يعدّ عمله "جبار أون غامبوج" (1997) تكريماً للشخصية الشريرة الشهيرة في سينما بوليوود وهي جبار سينغ في فيلم "شولاي" الذي حقق نجاحاً جماهيرياً كبيراً عام 1975. تتناقض الصورة الواقعية لجبار مع الرسوم التوضيحية الساذجة المرتبطة بالشخصية الشعبية الخيالية وسعيها إلى تجسيد الموت والعنف والحزن، رغم أن مرجعية العنوان تحيل إلى الصمغ الأصفر الغامبوجي الأمر الذي يؤكد مكانة دوديا كملوّن بارع وجسور، بينما يتجلّى حسه المرح مع السرد البصري في أسلوب محاكاة فنية للمراجع الثقافية الشعبية.

يستند عمله "جانجافاتاران بعد راجي رافا فارما" (1998) على أعمال الفنان الهندي الشهير راجا رافي فارما (1848-1906). في حين أن اللوحة الأصلية تصور الأسطورة الهندوسية البج تتحدث عن نزول إلهة نهر الغانج من السماء ومثولها أمام الإله شيفا، وزوجته بارفاتي والمعتبّد بهاجيرانا، وهنا تتجلى براعة دوديا في تقديم تفسير جديد يعيد بناء السرد الحكائي مع تضمينه إشارة إلى لوحة الفنان الفرنسي مارسيل دوشامب "عارية تهبط السلم، رقم 2" (1912). بالتالي، يخلق الفنان حوارية بين مختلف الثقافات والأساطير والتواريخ، بالإضافة إلى الفن الشعبي والفن الرفيع، وهو يطرح أسئلة عن الأصالة والتأليف من وجهة نظر السياسة الثقافية ما بعد الاستعمار.



مغازلة (من أمام لقطة من فيلم كانادا إنتاج عام 1990)  
2004  
من سلسلة "الهنديات الأصليات: سلوكيات وأعراف" (2004 - 2000)  
صورة ملونة  
55.9 × 37.6 سم  
مقتنيات متحف كبران نادار للفنون، نيودلهي

## بوشامالا إن

مواليد عام 1956، بنغالورو  
تقيم وتعمل في بنغالورو

طوّرت الفنانة بوشامالا إن عبر الفوتوغراف والفيديو والعروض الأدائية لغَةً بصرية متفاعلة مع تعقيدات الثقافة الشعبية التاريخية والمعاصرة في جنوب آسيا. تشكل ممارستها في إعادة التجسيد والتمثيل، والتوظيفات والإحالات الثقافية من المصادر المحلية القائمة، أساس استراتيجيتها الفنية، إذ إنها كثيراً ما تعيد صياغة الأفكار الثقافية المكررة بغية تجديد وتأسيس فهم حقيقي يعبر عن الهويات الجندرية ويمثلها.

تورد الفنانة بوشامالا في سلسلتها الفوتوغرافية "الهنديات الأصليات: سلوكيات وأعراف" (2000 - 2004)، صور إثنوغرافية من الحقبة الاستعمارية، ورسومات ورزنامات، ومنمنات من القرن السادس عشر، ولوحات زيتية من القرن التاسع عشر، وأيقونات متصلة بالنذور، ولقطات من أفلام، وصور متصلة بالشرطة، بغية بلورة نماذج رمزية لنساء جنوب الهند. تقف الفنانة أمام الكاميرا منوعَةً بالأزياء بينما تتشكل الخلفيات من لوحات غامرة، وتؤدي أدواراً تتراوح بين التاريخي والأسطوري، وبين الخيالي والواقعي. تحدّد الفنانة موقع عملها في التصوير داخل الاستوديو، وهو تقليد شائع في جنوب آسيا خلال القرن العشرين، وتوظف تعابيره الدارجة بغية استحضار تمثيلات النساء الهنديات والتلاعب بها، مساءً لثنائيات مثل الكلاسيكي والتقليدي، الحديث والبديل.

يحتكر أداء "النماذج" الأثوثية الأصلية على غنج ومرح متضمناً التشخيص الأسطوري لليوغيني (المرأة التي تمارس اليوغا) في منمنة ديكاني من القرن السادس عشر، والبطلة المحتمشة في "سيدة في ضوء القمر" لراجا رافي فارما (1889)؛ والمرأة المتسلّطة في "فرقة السوط" (2004) التي استحضرتها الفنانة عبر إعادة تجسيد رموز السينما الشعبية المستندة إلى أفلام الزعيمة السياسية والممثلة جيه. جايلاليتا في سبعينيات القرن الماضي.



حكاية الوجه الناطق

1975 - 1989

مجموعة مكونة من 43 رسماً توضيحياً، وجر، وقصاصات ورقية

27.94 × 27.94 سم لكل منها

يأذن من متحف كيران نادار للفنون، نيودلهي

## كي. جي. سوبرامانيان

مواليد عام 1924، كوثوبارامبو، الهند  
توفي في 2016، فادودارا، الهند

كي. جي. سوبرامانيان فنان وكاتب وباحث ومؤسس لمدرسة فنية. أدت ممارسته الفنية إلى ردم الخطوط الفاصلة بين الفنون الجميلة والتقاليد الحرفية، بطريقة تشابكت فيها مع العناصر الشكلانية التي استلهمها من مصادر متنوعة. استهدف في استكشافاته الفنية والخطابية، عبر اهتماماته متعددة الأوجه في الميثولوجيا والممارسات الشعبية والفلسفة الغاندية، إلى إعادة إنشاء ما أسماه "التقاليد الحية" في الحياة الحديثة. وكان من بين أبرز الفنانين الذين عملوا على استكشاف الهوية الهندية في فترة ما بعد الاستقلال من خلال الفن. بعد مسيرة امتدت على سبعة عقود، وافته المنية في فادودارا عام 2016.

استلهم عمله السردى الساخر "حكاية الوجه الناطق" (1975) من تأثره بإعلان حالة الطوارئ الوطنية في الهند (1975 - 1977) ومن البيئة السياسية ذات التغيير المتسارع. نقد الفنان عمله هذا على شكل كولاج وشعر مصحوب برسوم توضيحية، يحذر فيه المشاهد من حالة الفساد والظلم التي تطغى على بطل الحكاية، وهو حاكم استبدادي. استخدم الفنان كلمات متناغمة ومصممة بمهارة عالية كيما تناسب شخصيات متحركة أحادية اللون، إلى جانب أشياء ومناظر طبيعية، توجي بتوافر تنسيق سردي في القصة المصورة.



## سحر نويد

مواليد 1984، كويتا، باكستان  
تقيم وتعمل في كراتشي

تأثرت الممارسة الفنية لسحر نويد بالتطور الاجتماعي والسياسي الذي طرأ على حياة سكان كراتشي، وتستكشف من خلال الرسم شغفها ببناء الجدران والبوابات والأسوار - الحواجز التي تقسم المجتمع الحضري - وتفشّرها على أنها أشكال تجريدية تطرح تعدداً في المعاني.

تتعامل نويد مع العمارة على أنها دلالة على مستقبل يطمح إليه المجتمع. فعلى مدى سنوات، استلهمت أعمالها من الأشكال الهندسية المتكررة في مدينة كراتشي، بما فيها تفاصيل معمارية لمدينة اتسمت بالتعقيد وتغيرت طبوغرافياً على نطاق واسع جراء عدم الاستقرار السياسي.

تعتبر سلسلة "جدران الاحتجاج" (2021) و"زاوية" (2021) جزءاً من مجموعة أكبر من الأعمال التي تستخدم فيها نويد الرمزية بأشكال متعددة تحيلها إلى حاويات السفن بوصف هذه الأخيرة وحدات قياس العولمة، وبقايا تجارة غير متكافئة، وملاجئ مؤقتة. وفي الحالة الباكستانية، غالباً ما تستخدم حواجز الاحتجاجات والتجمعات السياسية، المستخدمة في إغلاق الطرق وحماية المباني والفنادق البارزة. تستخدم الحاوية كعنصر أساسي في لوحاتها ومنحوتاتها التي أصبحت بدورها من الأمور المعرّقة، وبالتالي تقدم مقاربة دامغة للتأثير الجسدي والنفسي الذي تخلّفه الأماكن الحضرية المعاصرة.

حواف

2021

طلاء إم دي إف

أبعاد متفاوتة

إاذن من الفنانة وغاليري آيكون، نيويورك

## الرأسمالية المحلية وثقافة المطبعة

دفعت التطورات الرأسمالية التي تنامت في ظل الاستعمار البريطاني إلى إنشاء المصانع وانتشار التصنيع، وتوسّع البنية التحتية والأعمال المصرفية، وتوفّر خدمات مالية "عالية" أخرى على نحو واسع، وترافق كل ذلك في الوقت عينه مع تبدلات طرأت على الأنماط الاقتصادية المتبعة في الأسواق التقليدية وبيئات العمل الحرفي. وقّرت الصيغة غير الرسمية من التصنيع والتوزيع تنوعاً كبيراً من السلع والخدمات، وهذا بدوره ساهم في تغيير شكل العمالة وتداول العملات والجماليات. انتشرت الصور المطبوعة بوتيرة سريعة في جنوب آسيا منذ أواخر القرن التاسع عشر، وذلك بسبب توافر الطلب على النصوص والصور في الصحف، والمجلات، والإعلانات، وصور الشعائر الدينية، والدعايات الشعبية، والمعاملات البيروقراطية، والمقررات الدراسية. شكّلت التأثيرات الناجمة عن هذه التحولات التاريخية ثيمات عدد وافر من الأعمال الفنية الحدائوية والمعاصرة في المنطقة.

## سينما وأيقونات إعلامية

برزت بدايات السينما في جنوب آسيا مع بدايات القرن العشرين من بيئة الأسواق الشعبية والأجواء الترفيهية في الشوارع بطريقة استطاعت فيها أن تتوسّع وتخلّف أصداء كبيرة إلى جانب السرديات الشفهية والمسرح التقليدي وغيرها من الأنشطة الثقافية، ناهيك عن التغييرات الناشئة عن تطور ثقافة المطبعة حينذاك، تعدّ الهند في يومنا هذا أكبر حاضنة لصناعة الأفلام في العالم. كما تمتلك بنغلاديش وسريلانكا وباكستان أيضاً إرثاً تاريخياً عميقاً وغنياً في الصورة المتحركة. تتمتع المخيلة السينمائية في هذه البلدان بأثر كبير على الجمهور، وذلك لنجاحها في معظم الأحيان باقتدار على المزج بين الواقع والخيال على مستوى الوعي الشعبي، وهو حقل عمل عليه الفنانون بغية تأسيس أعمال فاعلة ومقتنعة تتصدى للمحن والإشكاليات الناجمة عن تأثير وسائل الإعلام الجماهيرية في مظاهر الحياة وحقولها المتعددة.



10. شيشير بهاتاشارجي

11. جيانو غاوسي

12. هانغاما أميري

13. تشيترا غايش

14. بهارتي خير

15. رجا رافي فارما

16. عائشة جتوي

17. بصيرة خان

1. سحر نويد

2. كي. جي. سوبرامانيان

3. أتول دوديا

4. بوشامالا إن

5. إجماز الحسن

6. ماليغويج سارليس

7. مقبول فداء حسين

8. أحمد علي مانغانهار

9. بوبين كاكار

# رواق 1



1. مكان مخصص للناس (مومباي ونيودلهي: غاليري جهانغير للفنون وإريندرا بهافان، 1981)، كُتِبَ المعرض.
2. جورج بيريك، "مقاربات لماذا؟" ضمن مقال أنواع المساحات وأجزاء أخرى (هارموندسورث: بنغوين، 1973)، 7-205
3. هذه الأبيات مأخوذة من قصيدة آرون كولانكار "هجين ضال" من ديوان بعنوان "قصائد كالا غودا" (مومباي: براس براكاشان، 2006)
4. استخدمت غيتا كابور مصطلح "رجل عديم الأهمية" في مقدمة عملها "الفنانون المعاصرون الهنود (نيودلهي: فيكاس، 1979) حول مناقشة خاصتها حول موضوع بوبين كاكار، وأكدت أن رسم كاكار "للرجل عديم الأهمية" على القماش، يمثل "تويجاً" له في مخيلتنا.
5. يحمل مصطلح "القعدة" عدة دلالات، فقد يشير إلى المكان الذي يتجمهر فيه الناس للحدث والتواصل، أو أماكن تناول المشروبات المحلية مثل الحانات ومتاجر الشاي.
6. اشتهر كاكار بموقفه الهزلي من أصحاب الأجواء التصويرية، وأنتج مقابلة تهكمية على شكل حوار طويل بين "بوبين الناقد" و "بوبين الرسام" (رسام بأخلاق عالية ونوايا حسنة). راجع ليلا-هاريدوار: عالم هنا وعالم هناك (نيودلهي: غاليري إسبيس، 2002)، كُتِبَ المعرض.
7. الستة الذين رفضوا حضور الترينالي (نيودلهي: غاليري كومار، 1978)، كُتِبَ المعرض.
8. وجهة نظر المشاهد: النظر إلى الصور، دورية الفنون والأفكار، العدد 3 (1983): 5، <https://dsal.uchicago.edu/books/artsandideas/pager.html?objectId=HN681>، 5597\_3\_007.gif و"رؤية متنقلة: تعليقات سينويكية"، دورية الفنون والأفكار، العدد: (1983) 5، <https://dsal.uchicago.edu/books/artsandideas/pager.html?objectId=HN681> 5597\_5\_045.gif
9. رؤية متنقلة، 15
10. المصدر السابق نفسه، 43
11. المصدر السابق نفسه، 48
12. المصدر السابق نفسه، 52

13. أنتجت لوحة "مدينة للبيع" لشيخ في الوقت نفسه تقريباً لمقابلين نشرهما عام 1983 في دورية الفنون والأفكار، وتصور اللوحة الحياة الليلية لمدينة بارودا في أعقاب أعمال الشغب، مما أدى إلى تحول المشهد الحضري إلى "دوامة من الانفجار البركاني" (بكلماك جيف باتيل). وفي قلب العاصفة، عُرض الفيلم البوليوودي "سلسلة" عام 1981، ورُسم ملصق صورة البطلة خارج السينما. تشير "عين" العاصفة أيضاً إلى الطقوس الشعبية / الفولكلورية الخاصة بالعين المانحة، وهو العمل الأخير لرسم مقلة العين والذي يُعتقد أن الأيقونة تحصل على قوتها الكاملة وجاذبيتها من خلالها.
14. ستوارت هال وبادي وأنيبل، الفنون الشعبية (لندن: منشورات جامعة ديوك، 2018)، 68.
15. في تاريخ الفن الحديث، بقي الشعبي دائماً مصدر إلهام للفنانين المعاصرين، بدءاً من اقتباس غوستاف كوربيه في لوحاته من البطاقات البريدية الفرنسية أو الانغماس الانطباعي في الأشكال الجديدة للرافاهية الحضرية الملاحظة لدى توماس كرو في كتابه: "الفن الحديث في الثقافة الشعبية (لندن: منشورات جامعة ييل، 1996). أما في الهند، فيمكن رؤية استخدام مشابه للشعبي والفلكلوري في أعمال مبكرة مثل أعمال جاميني روي وفنانين آخرين من جيله.
16. أطلق على الفنانين المتممين لهذا التوجه من أمثال بايجو بارزان، شيبو ناتيسان، تي في سانتوش، أير كارماكار، بوس كريشناماتشاري، رياس كومو وغيرهم لقب أنصار الواقعية التصويرية أيضاً. ابتدع مصطلح "الواقعية الوسيطة الجديدة" ناسي أداجانيا في مقالها " الجمالية المتغيرة للواقعية الوسيطة الجديدة"، آرت إنديا 10، العدد 4 (2005): 34-42
17. هانتروالي (1935) [امرأة متسلطة] هو فيلم "اكشن" ناطق باللغة الهندية من بطولة الممثلة الهندية المولودة في أستراليا ناديا، المعروفة بين الناس بلقب ناديا الجسورة، وتلعب في هذا الفيلم دور حارس مقفَع يحمل سوطاً. اشتهرت بأنها من أولى ممثلات المشاهد الخطرة في السينما الهندية.
18. أنتجت المطبوعات الخشبية النافرة المعروفة باسم "خشبيات باتالا" في مقاطعة باتالا في كالكتا، وشاعت في بدايات القرن التاسع عشر. لمزيد من المعلومات، يرجى الاطلاع على مقال سواتي مويترا، "عالم مطبوعات باتالا" المنشور على موقع ساهابيديا بتاريخ 8 يونيو 2018 <https://www.sahapedia.org/the-world-of-battala-print>

عمدت بوشامالا إلى مزيد من تفكيك الصور الأيقونية الشعبية في سلسلة "الهنديات الأصلية: سلوكيات وأعراف"، من خلال معاينة الشخصيات المقدسة والفنية التاريخية والإعلامية ضمن "نمط" أنثى أصلية محددة. تستعرض بوشامالا سبل التعاطي مع الأفكار والمعتقدات حول الأنوثة المثالية في الواقع الشعبي، وكيفية تجسيدها في المخيال العام، وذلك عبر الاعتماد على الازدواجية بين المثالي أو المقدس من جهة، والذي يستدل عليه بالحضور المتواضع والخجول في عمل "سيدة في ضوء القمر" لرافي فارما، والعلماني أو المدنس من جهة ثانية، والذي يتجلى في عمل "المرأة المتسلطة" المتمردة"<sup>17</sup>، المستوحى من فيلم بلغة التاميل أنتج في السبعينيات من بطولة الممثلة والزعيمة السياسية جيه. جايلالينا (1948-2016). يُساق التفاعل بين "الفتاة الطيبة" و "الفتاة السيئة" باعتبارهما ركيزتان متجانستان للأنوثة الهندية على طول الفجوة بين التقاليد والحدائق في شبه القارة، وتكرران في الفضاء الشعبي من خلال الأفلام والموسيقى والمسلسلات التلفزيونية الشعبية المعروفة على نطاق واسع باسم مسلسلات "ساس-باهو" [حماة-كنة] في الهند. إن اختيار توظيف الشخصية السينمائية للفتاة والسياسية المعروفة جايلالينا، كمثل عن امرأة عصرية متحررة خرجت للانتقام من العنف الذي غالباً ما يمارسه الرجال، يمثل اختياراً استراتيجياً عندما يوضع العمل ضمن سياق يتجاوز الطقوس والممارسات اليومية الهادفة إلى أيقنة الشخصيات العامة وتضخيمها. وبالاعتماد على شخصيتها الكاريزمية والاستثنائية، اكتسبت جايلالينا مكانة دينية عند الجميع دون استثناء، واستُخدمت اللافتات السياسية الضخمة واللوحات الإعلانية والتماثيل كأشكال من التأليه لشخصها، وبلغ الأمر ذروته عند الكشف عن تخصيص معبد لها في مادوراي بعد وفاتها. إن تمثيل أيقونات شعبية ومشهورة في تصوير نماذج نسائية أصلية عن طريق وسيط شعبي كصور الاستوديو، والذي استخدمه الفنان البنغلاديشي شمس العالم هلال في عمله "استوديو الحب" (2010 - 2015)، يفسح المجال أمام إنشاء صور نمطية وتضخيمها وتجييشها في المخيلة الشعبية.

يتميز الفن الشعبي في جنوب آسيا بخصائص عديدة تتمثل في انسيابية إحدائيات الزمان والمكان، والتداخل النصي للعديد من الأشكال السردية، والتقدس البطريكي للجسد الأثوي وقوته المتعدية، سواء تلك التي تُعرض ضمن النظام أو ضده، إلا أنه ينطوي أيضاً على نفحات راديكالية نجدها على سبيل المثال في محاكاة شيترا غانيش للشئات والنسوية في سلسلة الرسوم الهزلية الهندية الشهيرة

[قصص مصورة خالدة] والتقليد البنغالي لمطبوعات باتالا الخشبية، وأسلوب ومقاربة تشيلا كوماري يورمان. أما شيترا غانيش، فقد استوحت عملها "حلم سلطانة" (2018) المكون من 27 مطبوعة شمعية باللون الأسود على ورق مدبوغ، من قصة تحمل العنوان نفسه للكاتبة البنغالية والمُصلحة الاجتماعية رقية سخوات حسين (1880 - 1932) والفن الفولكلوري لرسوم باتالا<sup>18</sup>. وعلى خلاف اللون الواحد في "حلم سلطانة" والدافع المستقبلي المعقد الذي تختلط فيه اليوتوبيا بالديستوبيا، يستخدم عمل غانيش "حكايات أمينيشيا" (2002) الأساطير الدينية والألوان البسيطة في "قصص مصورة خالدة" كأداة مجازية للتعبير عن أوهام ومخاوف شخصية جندرية في زمن تسيطر عليه أصولية الأكثرية العدوانية. وفي كلا العملين اللذين يقتربان من الواقعية السحرية والفن الخيالي، يتجسد تفسير الفنانة للفضاء الروائي، أو عالم الشخصيات الخيالي، مع إعادة البناء التي يقوم بها القارئ والمشاهد تجاه الفضاء نفسه، إما من خلال تقويض التجلي الاستطراذي للرسوم الهزلية التقليدية أو عن طريق الوظيفة التوضيحية الصرفة للمطبوعات الشعبية. وباستخدام تعابير الدعاية السوداء والمدنسة، يضيء الفنانون من أمثال غانيش وبوشامالا وشاه لونا وسحرراً على الإضاءات الملونة لأمة منقسمة، مضيفين مزيداً من الرعب على لياليها، وهذياناً أكثر على أيامها.

(أود التوجه بالشكر إلى سندیب ك. لويس، وأغاستايا تابا، وأفينجا باتاشاريا من فريق التقييم الفني في متحف كيران نادار للفنون لقاء بحثهم ومساهماتهم ونقاشهم الملهم أثناء كتابة هذا المقال، وأشكر أيضاً أمرينا جافيري على مساعدتها في الحصول على عددٍ من الأعمال المشاركة في المعرض).

متباينة للسينما التجريبية والمنمنمات، وخطوطاً من ألوان البوب الواضحة مع خصائص مكانية من المنمنمات الفارسية أو المزارات المنتشرة، ليجمع صوراً وعلامات متميزة عن طريق مزجها وتركيبها ومجاورتها.

عمد سندارام في عمله "لمسة إشراق" (1966) إلى ثقب السطح ثنائي الأبعاد بتجاويف مخصصة لوضع أعراض ملتقطه واستهلاكية مثل مصابيح صغيرة، واستوحى هذا العمل من مسرحية محظورة تتحدث عن الدعارة للمسرحي المقيم في مومباي براتب شارما. ويمكن إيجاد هذا النوع من الدمج في أعمال أنانت جوشي وإل إن تالور، وكلاهما من جيل آخر. يعرض عمل جوشي "عام جديد سعيد" (2013) لحظات وأحداث رمزية مأخوذة من التلفاز والصحافة ووسائل التواصل الاجتماعي، تشير إلى الأحداث السياسية والاجتماعية المحلية والعالمية، مثل الربيع العربي ومظاهرات "أنا هازار" ضد الفساد في الهند. ويتألف العمل من 12 صندوقاً تحاكي الساعة الموجودة في مقتنيات متحف سالار جونج (صُنعت في إنكلترا وجمعت في كالكوفا في أواخر القرن التاسع عشر)، والتي توفّق نظامها الألي وعقارها عن العمل. ومن خلال استخدام الزينة كمصايح الإضاءة، والطلاء الصناعي، والأعراض والاكسسوارات الجاهزة، يخلق جوشي إطاراً مسرحياً لكل قصة ليحبر عن أحداث حصلت على امتداد سنة كاملة.

يلتقط عمل تالور "تداخل/غبار" (2019) فعلاً يبدو بسيطاً ويعتبر حدثاً اعتيادياً في الشوارع الهندية؛ التنظيف اليدوي لسجادة كبيرة مزخرفة. نرى في الفيديو عاملان ينظفان سجادة أنتجت في القرن التاسع عشر، ووُضعت أساساً في قاعة داربور في قصر جوناغاد، فتظهر غيمة كثيفة من الغبار، عارضة رواسب تاريخية أمام الجميع، وتنتشر البقايا مع كل ضربة فتحجب الرؤية. تُذكر المشاهد البصرية التي يتخللها صوت الضربات إلى جانب العناصر المرئية الإيقاعية "بالقصف البساطي" في العديد من ميادين الحروب المعاصرة، فترتبط فعلاً مسالماً ومعتاداً بالقضايا المتعلقة بالسياسة العالمية والإرث الثقافي.

يربز سي كي راجان وأتول دوديا كفنانيين آخرين يحتكمان على قدر كبير من التفرد في خضم هذه التأويلات المتضاربة لفن البوب الهندي. عاش راجان قبل رسامي الواقعية الوسيطة، واشتغل في الشعبي الهندي عن طريق أعمال المونتاج

والكولاج التي تضع لافتات الإعلانات الاستهلاكية بجوار قصاصات الميديا المطبوعة في تنافر واضح. في حين يستخدم دوديا النموذج السردي المجازي بريادة كاكار في نمودجه التجريبي عن البوب وفن أنصار الواقعية الوسيطة الجديدة الذي جاء لاحقاً. يقدم عمل "جبار أون غامبوج" (1997) تكريماً ملوناً لغرابة بوليوود والثقافة الشعبية من خلال الرؤية المتركزة والإتقان التصويري الذي ميّز أعمال كاكار وشيخ، ويستبق العمل أيضاً مهارة الجبل الأخير من الرسامين في التعامل مع الواقعية التصويرية. يستخدم دوديا صورة جبار سينغ، أيقونة الشخصيات الشريرة في السينما الهندية، الذي ظهر في أحد الإعلانات التجارية، ويضعها على خلفية صفراء فاقعة كما لو أن اللوحة تتحول بنفسها إلى سلعة مغلفة أو لافتة طريقية. يقدم هذا العمل مثلاً على انحرافات الثقافة الشعبية الهندية، حيث تصبح كل الاحتمالات ممكنة، سواء كانت خيراً أم شراً. أما عمل "جانجافاتاران بعد راجي رافا فارما"، فيعرض نصوصاً ثقافياً وتاريخية فنية متشابكة ومتعددة الطبقات، حيث يستمد دوديا الإلهام من لوحة ملونة رسمها الفنان الهندي الحدائي الأول راجا رافي فارما (1848 - 1906)، ويقدم تقسيراً جديداً لإعادة بناء السرد الحكائي لأسطورة نزول إلهة نهر الغانج من السماء، باستبدال شخصيتها بالشخصية الظاهرة في لوحة الفنان الفرنسي مارسيل دوشامب "عارية تهبط السلم، رقم 2" (1912).

ورغم تضمينه نقداً ما بعد كولونيالي لثنائية شرق - غرب أو مقارنة الحدائة الغربية لما هو أصيل، يؤيد عمل "جانجافاتاران بعد راجي رافا فارما" فكرة الفنان الذكوري المبدع، من خلال تقديم شخصية شبحية وإنما مهيبة على خلفية اللوحة، في سياق تتحول فيه أنسنة الآلهة الهندوسية، التي بدأها رافي فارما إبان الحركة القومية، نحو قومية هندوسية شديدة الذكورية، وهو تطور يظهر جلياً في دراسة صورة "رام الغاضب"، فمن غير المستغرب أن يرى العديد من الفنانيين الهنود الحاجة إلى تفكيك هذا التاريخ البصري من خلال الانتباه إلى مسألة الجندرية والجنسانية. فضلاً عن ذلك، يمثل عمل تيجال شاه "يمكنك أيضاً ملامسة القمر: باشودا مع كريشنا" (2006) وعمل بوشامالا ان "لاكشمي (من أمام أوليوغراف لراجا رافي فارما)" (2004) مثالان عن هذه المسألة، من خلال محاولتهما إعادة تفسير الصور التعبدية الشعبية في الهند، من وجهة النظر المهملة للنساء والمجتمعات المهمشة.

كيف بإمكاننا دراسة الفئة "الشعبية" بغموضها وافتتاحها ضمن منطقة باتساع جنوب آسيا وتعقيدها؟ يمكننا الاستعانة بدراسات المنظر الثقافي البريطاني الجاميكي ستيوارت هال والناقد السينمائي البريطاني بادي وانيل لتمييز "الشعبي" و"الفولكلوري" و"الجماهيري" عن المفاهيم المجاورة لها ضمن النظرية الثقافية. تمثل الثقافة الشعبية نتاجاً أنوبياً للحدثة انبثق من التقاليد الفولكلورية وحافظ على العلامة بين الفنان والمجتمع، في حين يتميز "الفولكلوري" بطبيعته الجمعية وتماسه المباشر الناشئ بين المؤدي والجمهور الشعبي. وعلى النقيض من اختفاء هوية الفنان الفولكلوري أو تماهيه مع مجتمعه المباشر، تركز الثقافة الشعبية بصورة أكبر على الفردانية والمميزات الأسلوبية لفنان بعينه (مثل كوميديا شارلي شابلن أو الأغاني الحزينة لكيشور كومار). أما الثقافة الجماهيرية، فقد شكّلت "انحرافاً" عن الشعبي والفولكلوري، وتحولت إلى الشكل الأبرز للإنتاج في الآونة الأخيرة. وكما جاء على لسان هال ووانيل: "فبينما يوجد الفن الشعبي بشكله الحديث عن طريق وسيط يرتكز على الأسلوب الفردي فحسب، فإن الفن الجماهيري لا ينطوي على ميزة فردية بعينها، وغالباً ما يدمر الفن الجماهيري جميع آثار الفردانية والخصوصية وقدرتهما على جعل الأعمال [الشعبية] مقنعة وحيّة، والتظاهر في الوقت نفسه بأنها لا فردانية ولا تحتكم على أسلوب"<sup>14</sup>.

أما من منظور تاريخي، حدث التماهي الكامل بين الفن من جهة والثقافة الشعبية من جهة أخرى مع وصول حركة البوب إلى الغرب بعد الحرب، لا سيما في البلدان الناطقة بالإنجليزية في أواخر الخمسينيات والستينيات<sup>15</sup>. ولكن عند إجراء التقييم بالاعتماد على الفوارق التي قدمها هال ووانيل وسياسات الحرب الباردة في ذلك الوقت، يمكن النظر إلى "الشعبي" في البوب البريطاني أو الأميركي كنسخة مخففة من الثقافة الجماهيرية "الفاصلة"، والتي تمثل ثقافة اللا فردانية والإنتاج الجماهيري القياسي الذي أتجه مجتمع عالي التطور و"ذو بعد واحد" (عنوان كتاب هربرت ماركوز وتوصيفه للمجتمعات الرأسمالية).

يصعب فصل الشعبي عن الفولكلوري في ممارسات الفنانين الحديثين الأواخر في تاريخ الفن الهندي، إذ إن نمو الثقافة الجماهيرية ودخولها إلى عالم الفن يعدّ ظاهرة حديثة نتجت عن تحرير الاقتصاد الهندي وعولمته منذ التسعينيات.

رأينا في النص أعلاه كيف تتقلّ فنانون كلية بارودا مثل شيخ وككار بين تقاليد الباتوا (رسم اللقائف) ورسوم روزنامات والتصوير الريفية والسينما البولبودية، رابطتين بذلك بين عناصر الفولكلوري والأسطوري والشعبي. ويمكن ملاحظة الأمر نفسه حول الفوارق غير الواضحة في تأملات ك. م. مادهاوسودهانان حول القوة والمعرفة، وعمل "جوغاد/آلة" للفنان رام رحمن [وهي طريقة مرنة لحل المشاكل، تستخدم موارد محدودة بطريقة مبتكرة] التي تذكرنا بالملاهي من أحد المعارض الريفية، والتوليفات النحتية للمقدّس والاعتيادي لدى بهارتي خير وحي رافيندر ريدي، والمونتاجات الإثنوغرافية للفنان سونيل غوبتا التي تشارك في هذا المعرض. وقد تتساق هذه الفكرة على سياقات أوسع من جنوب آسيا، كما نراها في كولاج ملصقات الأفلام لدى موفيندو بينوي، والسرديات المطرزة لدى صبا خان، واستنساخات تشرين شربا المعاصرة للوحات ثانغا، والتدخلات السياسية لدى لاله رخ وشاندارا ئينوارا.

نتج عن تمييز هال ووانيل بين الثقافات الفولكلورية والشعبية والجماهيرية فهم نقدي لما يسمى "الواقعية الوسيطة الجديدة" في فن الرسم الهندي في العقد الأول من هذا القرن<sup>16</sup>. ورسمت معالم هذا التوجه سوق مليئة بالمضاربات، وتبنى الفنانون المشاركون فيه فن "البوب" الأميركي-الأوروبي، واحتفوا بالثقافة البصرية المعاصرة التي تحددها ثقافة الإنترنت / الثقافة الرقمية المتنامية في الهند. وفي خضم انغماس هؤلاء الرسامين التصويريين في الفضاء السبراني العالمي والصور الزائفة في مرحلة ما بعد الحدثة، أصبح من الصعب إيجاد أصول الشعبي والفولكلوري (أو المحلي والوطني) التي ميّزت استقصاءات فنان النموذج السردية، فبرزت الحاجة ربما إلى الامتناع عن مقارنة الفن المناقض للسردية والذاتي لدى أنصار الواقعية الوسيطة من منظور الشعبي والفولكلوري، وإنما عن طريق فكرة "الفن الجماهيري" الذي يراه كلاً من هول ووانيل كتعبير عن الثقافة "الفاصلة".

ظهر حوازاً عابراً للحدود بين مختلف معطيات الشعبي على يد فيفان سدارام، الذي تتلمذ على يد سورامانيان ثم الرسام الأميركي-البريطاني رونالد بروكس كيتاج في لندن خلال الستينيات، حيث تتأمل لوحاته الأولى التقاطعات بين الأحداث الشائكة والمشاكل الاجتماعية والثقافة الجماهيرية المتنامية. يعدّ سدارام فناً متجدداً ينشغل بالمجتمع المعاصر، والتاريخ والذاكرة، فوظّف مصطلحات

شيخ عن حقيقة رسمها أو إنتاجها على ضوء المصايح الخافت (في ظل غياب ما يكفي من ضوء النهار الطبيعي): "يشير ذلك إلى عملية بناء مساحة تصويرية باستخدام حركات جسمية تسترشد بالإضاءة [بينما] يزداد تأثير الصور بطريقة مستمرة، بدلاً من نقصانه"<sup>11</sup>. فضلاً عن ذلك، أفسحت هذه الأساليب المجال أمام فكرة فريدة عن الديمومة، والتي ما تزال جزءاً جوهرياً من الثقافة البصرية في شبه القارة، منذ سمحو للفنان التقاط "العالم المتغير" عن طريق اعتناق "الواقع من جميع جوانب الحياة الممكنة في ذلك الوقت"<sup>12</sup>.

إنّ استخدام شيخ لمعطيات الإنارة والانعكاس لرسم نظرية للإنتاج والاستقبال الفنيين، يعيد للأذهان إحدى الاستعارات الأساسية المستخدمة في الدراسة الكلاسيكية لمآير هوارد أبرامز بعنوان "المرأة والمصباح: النظرية الرومانسية والتقاليد النقدية" (1953)، حيث تركز أعمال أبرامز على الأدب الإنجليزي في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، عندما حلت الرومانسية تدريجياً مكان الجماليات الكلاسيكية الجديدة، في تحوّل يشرحه الكاتب بالإشارة إلى الصراع بين استعارتين شعريتين أو ملكتين ابداعيتين هما المرأة والمصباح. حيث تفسح المرأة المجال أمام نظرة موضوعية وعاكسة للعالم، بينما يجلب المصباح عالماً خيالياً من الإضاءة الشعرية. أما في حالة شيخ، فإنّ صورة المصباح تستحضر سياقاً مقدساً أو شعائرياً، وتؤدي وظيفة سحرية تفتقر لها صياغات أبرامز، مثل "المصباح السحري" الذي وضعه شيخ وسط لوحته الشهيرة "مدينة للبيع" (1984-1981)<sup>13</sup>، بكل ما يحمله العمل من دلالات خاصة بالأجهزة السينمائية، وما يزدان به من خفوت الضوء والسحر.

إن اللوحات ذات الأشكال المتداخلة والتي تصور قوئاً خارقة مثل "مدينة للبيع" و"حكاية الوجه الناطق" مهّدت الطريق أمام نموذج جديد لفهم حيوية الحياة الشعبية الهندية ليس لفهم الحاضر فحسب، بل للجوء في مفارقة عجيبة إلى قوة فتاكة تظهر عند اكتشاف قصص عديدة نابعة من الأحياء المتغيرة، متحولة إلى شائعات شريفة (غالباً ما تستهدف الأقليات). تحطمت مجموعة الأشكال التقليدية كالمرأة والمصباح، وتأثرت بمرحلة التغيرات الجوهرية في شبه القارة مع اقتراب نهاية القرن العشرين وانهار العلمانية وتحرير الاقتصاد الهندي، فأصبح المجال مفتوحاً أمام استعارات جديدة كالمشكال والفانوس السحري، مما أنتج ضوءاً متعدد الألوان لكنه خافت، وصورة فيسيفائية للواقع لكنها وامضة ومتشظية.

حقيقية وتمثل أناساً حقيقيين، فقد تغتت لوحته الاستثنائية "رجل يحمل أزهار بلاستيكية" (1975) بالذوق الشعبي تجاه البلاستيك اللامع والعناصر البرّاقة التي لازمت منازل الطبقة المتوسطة. وأكد كاكاز: "الأزهار الحية تذبل، والأزهار البلاستيكية تجلب سعادة دائمة للعين"<sup>7</sup>. دفعه وعيه المتطور في مرحلة ما بعد الاستعمار إلى اعتبار الفن قوة محررة من إحساس الدونية المتجذر في النفس الهندية، جرّاء الذوق الفكتوري المصاحب للحكّام المستعمرين.

يُنسب الفضل إلى غلام محمد شيخ في الترخيخ التدريجي للظروف المنطقية للاعتناق الكامل من الحداثة المهيمنة والتجريدات المتسامية، وذلك بالاعتماد على اطلاعه الواسع على تاريخ الفن، وتصل هذه التطورات إلى ذروتها في المعرض التاريخي "مكان للناس" عام 1981، حيث نادى بوضوح إلى اتخاذ منحى "سريدي مجازي" في الرسم. شارك في المعرض إلى جانب كاكاز وشيخ كلاً من فيفان سوندارام، وسودهير باتواردهان، وناليني مالاني، في حين كتبت الناقدة غيتا كابور مقدمة كتب المعرض وجدالت فيه ضد التجريدية الحديثة. تمخض عن اجتماع هذه الشخصيات المؤثرة في المعرض إنتاج الدورية المعروفة "دورية الفنون والأفكار"، ونشر فيها شيخ نصين مرجعيين يمثلان مصدراً مركزياً لكتابه هذا المقال<sup>8</sup>.

أوجز شيخ نظرية مبدئية لصناعة الصورة والتأويل البصري رداً على التناقض الواضح بين "الإيهامية" الغربية، و"الإشراقية" الشرقية. فبينما يجسد الأول ما يفهمه شيخ "على شكل مرآة تواجه أخرى، فتذيب كل شيء باستثناء أنا الفنان المائلة في الخيال"، والذي عبّر عنه الفنان دييغو فيلانكيث على أفضل وجه في لوحته "لاس مينياس/الوصيفات" (1656)، حيث تصور اللوحة، مع نظيراتها من اللوحات الجدارية والتصوير، قدرة عين المشاهد على "التحرك فعلياً بالتزامن مع انبثاق المساحة التصويرية"<sup>9</sup>. تمثّل رأي شيخ غير المتوقع حول الاختلافات في الإنتاج الفني في استكمال هذا الفهم تجاه الاختلافات الثقافية في التعاطي مع العناصر الجمالية. وبينما تولد "الإيهامية" بالنسبة إليه "في ظروف مكانية للحياة في أوروبا، ربما داخل استوديو حيث تتحدد خصائصه الشكلانية الأساسية عن طريق تحديد مصدر للضوء [الطبيعي أو المنعكس]<sup>10</sup>، أما المساحة التصويرية الشرقية فتقدّم إحساساً مختلفاً بالكامل على غرار ما تظهره جداريات أجانتا في رجم كهف مظلم، أو السرد الموسيقي للفائف بابوجي كي فاد بعد حلول الظلام. ويقول

بملصقات رخيصة لنجمات سينمائيات أو سجادات أرضية بعبارة "حظاً طيباً". وظّف كاكار اللغة البصرية للبازار والشوارع لتوثيق تجربة هذه المساحات، ففي أعماله "التصميم الداخلي لمنزل مسلم رقم 1" (1965)، و "دكان 1" (1965)، استعان باستراتيجيات تخطيط يستخدمها منتجو المطبوعات الشعبية الموجودة غالباً على جدران المؤسسات التجارية الصغيرة، إلى جانب صور مأخوذة من سياقات تقليدية وشعبية. ومن خلال رؤية متشعبة وجامعة، تشكّل التوليفات الأساس التركيبي للمطبوعات والملصقات الشعبية التي تمتلئ مساحاتها التصويرية بزخارف صغيرة وقصاصات بصرية تُظهر مقتطفات من سير ذاتية تعود لقيادة أو آلهة.

أما عمل "دكان 1"، فهو عبارة عن معرض لمطبوعات تصور آلهة ذكورية وأثوية من دورغا إلى شرينايجي، وتقاطع هياكل دينية وقادة وطنيين مع نصوص مرسومة على مرايا، مجسدة عناصر مقدسة ودينية في السياق البصري نفسه. ينطوي "دكان البان" (التبغ الملفوف بأوراق التبغ) على أهمية خاصة في ثقافة الشوارع في شبه القارة، بسبب ثقافة المنطقة المزدهرة لتدخين سجائر البان [سجائر رخيصة محلية ملفوفة باليد تدخينها الطبقات العاملة]. تتعامل متاجر الشاي ودكاكين البان بمنشطات إدمانية، وتمثل مواقع مهمة للدرشة وتجاذب أطراف الحديث، حيث يؤمها الناس لجلسات القعدة<sup>6</sup> التي تفسح المجال أمام إنتاج وتداول الشائعات أو المعارف المجتمعية المشتركة، بينما تساهم مكونات زجاجات "بان ماسالا" العبققة والجولكاند [علب الورد ومنكهات أخرى]، أو أغارباتي [أعواد البخور]، أو البان [البخور] في خلق بيئة مألوفة ومطمئنة لزبائنها في عالم متغير وعصي على التنبؤ. تتعاقد الروائح والألوان وحياة المدينة وحيويتها في عمل كاكار "دكان 1"، وتعيد اللافتات الاصطلاحية مثل "اليوم نقداً، وغداً بالدين" وإعلانات عن نكهات جديدة للبان إنشاء نسج معقد ومتعدد الطبقات لأسلوب حياة أساسي في الثقافة الشعبية.

ومن خلال هذه التعبيرات العامة، قدم هؤلاء الفنانين، لا سيما كاكار، بوصفه نموذجاً جديداً للاستقصاء الفني الذي يواصل تأثيره بعد أربعة أو خمسة عقود. وتبرز الحاجة إلى معاينة السياق التاريخي والمنطقي الأكبر خلال حياتهم لفهم السبب الذي حال دون زوال القيمة الصادمة لأعمالهم أسوة بحياة الشوارع التي عمدوا إلى تصويرها.

خلال تاريخ الفن الهندي، وقفت جهود تمحيص الفارق بين الفن الرفيع والثقافة اليومية الشعبية في وجه التوجهات الأصولية لممارسات الفن الحديث. وتميزت تلك الجهود بعاملين، أولهما الدافع الإثنوغرافي والفولكلوري الذي نقله المعلم كي. جي. سورامانيان، أحد خريجي فيسوا بهاراتي، سانتينيكتان، إلى الأنشطة التعليمية وغير التعليمية لكلية الفنون الجميلة في جامعة مهراجا ساياجراو، حيث أصبحت موقعاً مؤسساً لما أصبح لاحقاً "كلية بارودا". وبالاعتماد على اهتماماته بالقصص الأسطورية، والحكايات الحضرية والريفية، والرسم النوعي والفلسفة الغاندية، سعت استكشافات سورامانيان الفنية والخطابية إلى إعادة إنشاء ما أسماه "التقاليد الحية"، إلى جانب عمله على توسيع نطاق الشكل والوسائط وفقاً لمعطيات الفن الحديث عن طريق استخدام نماذج بصرية متنوعة تشمل الرسومات الزجاجية والجداريات الطينية والدمى الخشبية ورسومات قصص الأطفال والنصوص السردية على إجهات المباني. أما في أعمال سورامانيان الساخرة مثل "حكاية الوجه الناطق" (1975)، الذي أنتجه خلال فترة الاستقطاب السلطوي في عصر أنديرا غاندي، فيظهر التلازم المستمر بين اللغة والسياسة، والشكل والمحتوى. ومع الإيقاع البسيط للكلمات المقفاة لدى شاران كافي [مؤلف القصص الشعرية] أو باتوا [رسام اللغائف]، تتجلى الحكاية على شكل واجهة وهّاجة وملتبسة للطبقة الحاكمة والقمع الذي يواجهه عامة الناس. ومن خلال التباين بين الأبيض والأسود، تشكل الشخصيات والحيوانات من قصاصات ورقية دقيقة، وأعضاء مملوءة بخريشات مخططة، وضربات فرشاة عشوائية ووجوه كاريكاتورية تفسح المجال أمام سهولة التخريب.

أما العامل الثاني وراء هذا الاقتران بين الفني والمُعاش فيتتمثل في التأثير المزدوج لوجود كاكار المحاسب الذي التحق في الستينيات بإحدى الكليات لدراسة النقد الفني من جهة، ووجود غلام محمد شيخ، الشاعر والرسام والمعلم في جامعة مهراجا ساياجراو المنحدر من غوجارات من جهة ثانية. بدأت شهرة كاكار في الستينيات والسبعينيات من خلال رسوماته الهزلية ذات الأسلوب الساخر الصارخ<sup>6</sup> حول ممارسات الطبقة المتوسطة والسرديات الثقافية المحلية الخاصة بغوجارات. تعلم كاكار الرسم بنفسه، وظل متصالحاً مع الملامح الجسدية المعيبة وغير المستساغة للشخصيات التي رسمها، حيث تمتلك شخصياته العادية أجساداً



في حين تشكّل الصور السينمائية الكبيرة اللامعة خلفية دائمة في صور الحياة المحمومة وحشود الشوارع الهندية الحديثة.

أصبحت الثيمات والمساحات مليئةً بالمشاهد الحسية في المدن الهندية مثل لافتات الشوارع واللوحات الإعلانية والإعلانات المطبوعة والصور الموجودة في الصحف ورسومات الرزنامات وملصقات الأفلام، وأصبحت ضيفاً دائماً في أعمال الفنانين من المنطقة الشمالية الغربية، على شكل نماذج استقصائية تخوض في ظروف المعاش والشعبي. راقب الفنانون والشعراء من أمثال آرون كولانكار ويوبين كاكار حياة الشوارع التي اعتُبرت مبتذلة ومتدنية بعين فاحصة راوية، فتكررت موتيفات معينة في أعمالهم مثل الأزقة وزوايا الشوارع والأرصفة (تبرز المكانة المتدنية للأرصفة في العبارة العامية "ثمي على قارعة الطريق"، والتي تشير إلى فقدان المكانة الاجتماعية نتيجة ظروف خارجية قاهرة، إلى جانب شيوع هذه المكانة في سينما الخمسينيات والستينيات في مومباي). فعلى سبيل المثال، حدّق كولانكار خارج حانة "وايسايد إن" في منطقة كالا غودا في مومباي، بعد أن أصبحت مرتعاً للأحياء الفقيرة، فإرى أناساً يتزاحمون على حصص الإعانة، وحشوداً متناحرة على حصص توزيع الطعام، وأطفالاً فقراء معوزين، فتناديه تلك الشوارع ليقول:

رائحة بأطراف عديدة  
تفوح بالبراءة والخزامي  
وعرقٌ لاذعٌ باعتدال  
وظلاء أظافر  
وصمغ صنوبر وخشب صندل  
كفتيل قبلة  
تتجه مباشرةً إلى أنفي  
وتفتجر في رأسي<sup>3</sup>

وعلى غرار إحساس كولانكار تجاه اليومي والمُعاش، ينتمي كاكار إلى تمدّن الأرياف الذي انعكس على مصطلحات البازار الموجودة في القرى والمدن الصغيرة التي ترعرع فيها، فعابن فته الدواخل الفارغة والمبتذلة للمساحات غير المرصوفة، والمسكوتة غالباً "برجل عديم الأهمية"<sup>4</sup> على شكل محلات حلقة، ومتاجر لإصلاح الساعات، وخياطين، ومحلات الأثاث المنزلي، وأكشاك الشاي المزينة

تتجلى الحضارة الهندية كرؤية مهيبّة تتجاوز تابعية الزمان الكونية. بحيث لا يبقى المكان مساحةً للمبتذل في هذا المخطط الكوني الذي يدعونا للتساؤل حول مكانة الأحداث أو الأشياء اليومية وفيما لو كانت مجرد خلفيات مصمّمة عقيمة بحوزتها القليل من المعلومات أو الثوابت أو المعاني، وفي هذا السياق يحضر ما قدّمه الكاتب الفرنسي جورج بيريك عام 1973 من تأملات عالية الحساسية والرهافة حول اليومي، مشدداً على أن البشر المعاصرين يتخطون الشائع واليومي والمألوف أثناء النوم، وكأنهم لا يطرحون أسئلة مهمة حول حياتهم، أو يقدمون تجارب دائمة. وأشار بيريك إلى هذه الحالة بعبارة "النوم بلا أحلام" وسأل: "ولكن أين هي حياتنا؟ أين أجسادنا؟ أين مساحتنا؟"<sup>2</sup>.

ينير هذا المقال هذه التساؤلات في سياق "البوب في جنوب آسيا" من وجهة نظر تاريخ الفن والسياسات الثقافية الهندية. فضلاً عن ذلك، لا تشير فكرة "الهندية" هنا إلى الأمة أو الدولة بحد ذاتها، بل إلى الهند كشبه قارة. استمد الممارسون الثقافيون الهنود الإلهام من الواقع المعقد ذي الطبقات المتعددة لمجتمع جنوب آسيا، وتسَلَّحوا بدوافع وجودية لاستكشاف الحياة والجسد وفضاءات الحياة اليومية في الستينيات والسبعينيات، وشكّلت استجابتهم للمُعاش اليومي جزءاً من حراك ثقافي واسع في الفن والأدب، وتمحورت هذه الاستجابة حول المحيط السياسي والاجتماعي، لا سيما في مدينتي مومباي وبارودا في الشمال الغربي.

اكتسب مقبول فداء حسين مكانة النجم بفضل شخصيته الاستثنائية ومسيرته الفنية الإشكالية الناجحة، فبعد أن غادر مسقط رأسه في باندهاربور سعياً وراء أحلامه في مومباي، والمعروفة بتحقيق عدد لا حصر له من الأحلام، نام على الأرصفة ورسم لوحاته ليلاً على أضواء الشارع الخافتة. بدأ كرسام للوحات الإعلانية، وأنتج بورتريهات كبيرة للسينمائيين وحصل رزقه من صناعة الدمى الخشبية وتصميم الأثاث، إلا أنه لم يتخلّ عن طمس الحدود الفاصلة بين الفن الرفيع والهابط، مستخدماً مواد ونماذج متعددة ترده بلغة بسيطة يفهمها الناس، انطلاقاً من افتتانه بالمشاهد الثقافية الواسعة وجبه للسينما والمسرح والشعر والحرف اليدوية. أنتج حسين عمل "ثقافة الشوارع" (1981) المكون من عشرين صورة فوتوغرافية فريدة بعد تجواله في شوارع مدراس (شيناى حالياً) متسلحاً بكاميرا 35 ملمم للالتقاط المشاهد الحضرية في سياق تناقضاتها الهزلية،

# المشكال والفانوس السحري: إضاءة فنية على الشعبي الهندي

روبينا كارود

"ينطوي العيش في الهند على ثقافات متعددة وأزمنة مختلفة في آن، إذ إنّ الماضي كينونة حيّة تجاور الحاضر، ولكلّ منهما أن يضيء على الآخر ويصون حضوره، فبينما تتقارب الأزمنة والثقافات، تتداعى حصون الطهارة، ويجمع التقليدي بالحدائي، والخاص بالعام، والداخل بالخارج بصورة مستمرة. وأجد نفسي منهمكاً في انبثاق الصور المتلوّنة، التي تدعوني إلى تفسير بنياتها أثناء عملية خلقها [وأشدد على ذلك]."

غلام محمد شيخ<sup>1</sup>

27. يعلق الناقد الهندي راتان باريمو أن "الفنائة المثيرة تحولت بدرجة كبيرة إلى إلهة، بينما بالإمكان رؤية سيدة تنتمي إلى عائلة مشابهة لعائلة لاشمي تقدم لك نوعاً شائعاً من السجائر أو راديو صغير، حيث يكمن أصل فن الملصقات الهندي الحديث" راتان راريمو، "فن البوب ومشكلة الفن الهابط" في دراسات في الفن الهندي الحديث: مجموعة من المقالات (نيودلهي: منشورات كاناك، 1975)، 106.
28. يرى باريمو رانج فارما على أنه يتبع على نحو غير مناسب "مثال الفن الأكاديمي الأوروبي الآخذ بالتلاشي والنسخ الرديئة من الرسامين الأوروبيين من الدرجة الثالثة" ولكنه مع ذلك يلاحظ بنظرة ناقبة أن "عددًا ضخماً من إعادة الإنتاج لا ينفذها رسامون ماهرون غالباً ما يجمعون صوراً عشوائية (بحيث يصبح اللصق والسرقة الفنيّة جزءاً من المهنة) بدءاً من الرموز التقليدية الكهنوتية وثنائية الأبعاد إلى الشخصيات المرسومة بما يشبه الوهم. هذا المزيج الغريب من الوهم "الخالص" الصارخ والنمذجة الشكلية، إلى جانب التجاور الغريب لـ "جزء" من الواقع يمكن أن يسر الناظرين في بعض الأحيان، ويفسر الاهتمام المعاصر بهذه الظاهرة، التي تحمل صفات البساطة المفرطة وموتجات الصور التي تعد من جوانب التمثيل التصويري التي يحببها فن البوب والتوجهات الحديثة المستوحاة منه. باريمو، "فن البوب ومشكلة الفن الهابط"، 107.
29. كرو، مسيرة البوب الطويلة، 386.
30. كرو، مسيرة البوب الطويلة، الفصل التاسع.
22. يشير باسكار سركار إلى أن الفترة الحالية "تشهد استخدام تقنيات جديدة ورخصة ومتاحة بغية الوصول للتمثيل، وغالباً ما يكون ذلك عن طريق اللجوء إلى نماذج القرصنة" باسكار سركار، رسالة إلكترونية إلى المؤلف، 11 سبتمبر 2016.
23. جاين، آلهة في البازار، 78 - 81، 14 - 15.
24. وصف أرفيند راجاغوبال المشهد الإعلامي الحالي في الهند بعبارة "فضاء عام منفصل"، بحيث يقوم أحد أبعاده على المثل الوطنية العالمية للفيلسوف هابرماس، في حين يشير البعد الآخر إلى تقسيمات وتبعيات تتداخل مع ترتيبات أخرى. أرفيند راجاغوبال، "تعليقات على الثقافة البصرية ما بعد الكولونيالية"، بيو سكوب: دراسات الشاشة في جنوب آسيا 2، العدد 1 (2011). اقرأ أيضاً كتاب من تحرير أرفيند راجاغوبال بعنوان «المجال العام الهندي: قراءات في تاريخ الميديا. (نيودلهي: منشورات جامعة أوكسفورد، 2009)، 10-13. تعليقات كيجري جاين على المجال العام المنقسم موجودة ضمن كتاب آلهة في البازار، 70.
25. كما لاحظ توماس كرو بشأن العلاقة المتبادلة بين الممارسة الفنية "المرموقة" والانتشار الواسع للأشكال الشعبية في تسليط الضوء على بعضها بعضاً، فإن "الأغراض الفنية تمتلك قوة خاصة كموقع للذاكرة والتحمل. أدى موقف البوب إلى توسيع قدرة الفنون الجميلة على النقاط المشاعر العميقة وإنما المنقوصة لدى السكان غير المبالين عادةً بخصوصية العادات وتقديسها. يفسح هذا الاعتراف المجال أمام رؤية قدرة فنان البوب على إعادة إحياء بعض أقدم الوظائف المهمة والطموحات المجازية للفنون". كرو، مسيرة البوب الطويلة، الفصل التاسع.
26. ريكو تومي، "محظيات الأويران بعدسة فن البوب: الفنانون اليابانيون المعاصرون يعيدون ابتداء الأيقونات" في كتاب "العالم بعدسة فن البوب"، تحرير جيسكا مورغان وفلافيا فريجييري (نيو هافن: منشورات جامعة يال، 2015)، 95. بالنسبة إلى "البوب المبدئي" يرجى الاطلاع على البوب العالمي، من تحرير ألكسندر وريان، 199.

10. تحرير درايبسي ألكساندر وبارثولوميو ريان، البوب العالمي (مينيابوليس: مركز والكر للفنون، 2015)
11. إلا أن التطورات الفنية في جنوب آسيا لم تتضو تحت لواء المعرضين، باستثناء برنامج الأفلام الخاص بمعرض البوب العالمي الذي تضمن عرض الفيلم التجريبي بتقنية إيقاف الحركة "أبيد" (1972) للمخرج برامود بائي بدعم من قسم الأفلام في الهند. للاطلاع على معلومات إنتاج الفيلم، راجع شاي هيريديا. «أبيد سورتي»، أكسيرمنتا الهند: فن صور التحريك في الهند (منشور)، 2005 <http://experimenta.in/texts/interviews/abid-surty/> ويمكن مشاهدة الفيلم عبر الرابط: <https://www.dailymotion.com/video/x6vf2yv>.
12. تعليقاً على المعرضين، لاحظ ديفيد جوسيلت أن «فن البوب قد أتاح للزوار معايينة التواريخ الوطنية المميزة، واستعرض مدى اندماج هذه الأنساب ضمن ما يسمى بالعالمي، من حيث التقارب الجمالي والاختلافات الجيوسياسية. وعلى النقيض من ذلك، طوى معرض «العالم بعدسة فن البوب» في متحف نيت الأنساب التاريخية المميزة في بوتقة الأعمال المنحدرة من أماكن متنوعة، على الرغم من تجمعها معاً في أحضان غاليريات لا تخضع لمعايير ثابتة أو مميزة، بجدرانها الزاهية وألوانها المبهجة التي تطفئ على الأعمال التركيبية. عُرق العالمي فيما يشبه المرح الصارخ، بحيث تتساوى السياسة والجنس في مرجعها. ديفيد جوسيلت "البوب العالمي" و"العالم بعدسة فن البوب"، آرت فوروم (يناير 2016)، تاريخ الدخول: 17 أغسطس، 2022، <https://www.artforum.com/print/reviews/201601/international-pop-and-the-world-goes-pop-56702>.
13. تحرير إستر جبارة، فن البوب في أمريكا. 1965 - 1975 (درهام، متحف ناسز للفنون في جامعة ديوك، 2018).
14. على سبيل المثال، راجع معرض وكتاب من تحرير مادهو جاين بعنوان: كيتش هوتا هاي: كيتش والخيال المعاصر (نيودلهي: غاليري إسبيس، 2001).
15. غيتا كابور، "الكون غير المألوف لدى بوني كاكاز"، فن البوب والثقافات العامية، تحرير كوبينا ميرسر" (كامبريدج، ماساشوستس: منشورات معهد ماساشوستس للتكنولوجيا، 2007).
16. تحرير كريس ديركون وندي رضا، بوني كاكاز: إرضاء الناس غاية لا تُدرَك (سباتل: منشورات جامعة واشنطن، 2016).
17. على سبيل المثال، لاقت أغاني الأفلام الج بُتت خلال الخمسينيات على إذاعة سيلون، مستمعين تواقين في الهند وباكستان. راجع مقال إيزابيل هواكوجا أونسو، "الإذاعة، الجنسية، ومعايير الصوت في الهند المستقلة حديثاً"، الثقافة العامة 31، العدد 1 (1 يناير 2019): 117-44.
18. ذرا ويكراماسينجي، المعدن الحديث: الآلات اليومية في سرلانكا المحنلة (نيويورك: برغان للكتاب، 2014)؛ أريندام دوتا، بيروقراطية الجمال: التصميم في عصر إعادة الإنتاج العالمي (نيويورك: روتليدج، 2007)؛ أريندام دوتا، التصميم: في المعاني العالمية للكلمة، التصميم والثقافة 1، العدد 2 (2009): 163-86؛ تيرناتكر روي، "الاستهلاك والحرف في الهند بين عامي 1870 - 1940" نحو تاريخ الاستهلاك في جنوب آسيا، تحرير دوغلاس إي هاينز (نيودلهي: منشورات جامعة أكسفورد، 2010)؛ دوغلاس إي هاينز، رأسمالية المدن الصغيرة في الهند الغربية: الحرفيون والتجار وصناعة الاقتصاد غير الرسمي، 1870 - 1960 (كامبريدج: منشورات جامعة كامبريدج، 2012)؛ أماندا لانزليو "ترجمة المخطوطة: الطباعة الحجرية والنزعة الشعبية في الهند المحنلة"، 1857 - 1915، الدراسات النقدية المقارنة 16، العدد 300-281 (2019): 3-2
19. يظهر هذا من خلال كتابات الباحث المهم أناندا كوماراسوامي والعديد من الكتاب والنقاد الآخرين المرتبطين بالمدرسة البنغالية للفنون وحركة سواديشي خلال العقود الثلاثة الأولى من القرن العشرين.
20. أشار المؤرخ الفين بارتا ميز إلى الغياب الفج للفن الحديث في يتعاط مع الحياة الحضرية حتى العام 7491. بارتا ميتر، "انتصار الحداثة: فنانون الهند وروادها"، 1922-7491 (نيودلهي: منشورات جامعة أكسفورد، 2007). راجع الفصل الثاني على وجه الخصوص.
21. ج. أرونيماء، "جمهور راقٍ فارما العديد: تداول العمل الفني ومكانته، في الفضاء العام من خارج الغرب، للمحررين ديفا دوفيفيدي وسونيل في (نيويورك: بلونيميري أكاديميك، 2015)، 75-164؛ كاجري جاين، آلهة في البازار: اقتصاديات فن التكوين الهندي (درهام: منشورات جامعة ديوك، 2007)، 13-100. بخصوص عمل م. سارليس في سرلانكا، راجع مقال ت. سانانانان، "تصور

في زمن يزداد فيه استيلاء قوى التعصب والإقصاء في المنطقة على الوسائط والجماليات الشعبية. وكما يقول توماس كرو: "إن التكتيف الدائم والعصي على النسيان للسرديات المشتركة القوية يستلزم موارد فنية، وإلا ما من طريقة أخرى للتخلص من محدودية القدرات اللوجستية والفعلية لعالم الفن، والتوصل إلى ما هو أوسع وأعمق، من خلال استغلال تلك المخاوف والأوهام التي تطارد الوجود الاجتماعي اليومي لتحقيق غايات فنية"<sup>29</sup>. وعلى خلاف الفضاء الشعبي المعرض دائماً لخطر الانتزاع على يد الضغينة الشعبوية وأذاها العاطفي، يمكن للأعراض الفنية «المرموقة» للبوب أن تتيح تفكيراً نقدياً حول الفن الشعبي الذي كان من الممكن أن يندرج دون أن يلاحظه أحد في الحركة المستمرة للحياة اليومية.

تجدر الإشارة إلى أن هذا المعرض لا يسعى إلى تمثيل كامل لجميع المراحل الماثلة بين الممارسات الفنية المرموقة والشعبية، وبدلاً من السعي وراء هدف الشمولية غير الممكن أو المرغوب فيه بطبيعة الحال، يحدد هذا المشروع سلالات وممارسين وتوجهات محددة تسلط الضوء على كوكبة واحدة من قدرات فن البوب في جنوب آسيا ودول الشتات، نظراً لأن تكتيف الجملاليات الشعبية وتضخيمها وتفتحها وفق الغرض الفني يتمتع أيضاً بإمكانية الانتقال بين الأجيال، فهذه الأعراض والعلاقات قادرة على البقاء "متاحة حتى لو غطت في سبات عميق على جدران المتاحف، في انتظار فنانين جدد يكتشفونها من جديد"<sup>30</sup>. وعليه، وبدلاً من رؤية فن البوب من حيث فترة تاريخية محددة، على غرار ما فعلته المعارض الأخيرة تجاه البوب العالمي، ينصب التركيز في هذا المعرض على تبدلات المواضيع عبر الأجيال وصولاً للوقت الحاضر، والتي قد نهج لتجليات جديدة لفنانين في المستقبل وتشجع على ظهورها.

تطور هذا المشروع طوال سنوات عديدة بالتعاون مع أمرينا جافيري، التي كانت توجهاتها عاملاً جوهرياً في إقامته. وعليه أتوجه إليها بأعمق آيات الشكر والتقدير على التزامها ودعمها لي طيلة عملية التقييم الفني.

#### ملحظة

أتوجه بالشكر لكل من دانيال باس، زاهد تشودري، أمرينا جافيري وسونال خولار على ملاحظاتهم ونصائحهم القيمة حول هذا المقال.

1. تتضمن منطقة جنوب آسيا أفغانستان وبنغلاديش وبتان والهند والمالديف ونيبال وباكستان وسريلانكا. ويضم هذا المعرض فنانين ينحدرون من هذه الدول باستثناء بوتان والمالديف.

2. تحرير سلمية هاشمي، فجر لسعه الليل (نيودلهي: مؤسسة دلفي للفنون، 2016)؛ تحرير افتخار دادي وحما د نصار، خطوط السيطرة: التقسيم كفضاء للإنتاج (لندن وإيناكا، نيويورك: غرين كارداموم، متحف هيربرت ف. جونسون للفنون، 2012).

3. على سبيل المثال: روي ليختنشتاين، كلايس أولدنبرغ، جيمس روزنكويست، أندي وار هول، وتومر ويسلمان. للاطلاع على امتياز فن البوب في نيويورك، يرجى مراجعة مقدمة درايسي ألكاندر: حافة البوب، في البوب العالمي، للمحررين درايسي ألكاندر وبارتولوميو ريان (مينيوليس/مركز والكر للفنون، 2015)، 9-78. وأيضاً، تجادل دراسة توماس كرو عن فن البوب الأمريكي بأن التيار السائد فيه قد تطور ليس كاستجابة لثقافة الاستهلاك الوسيطة في أواخر الخمسينات والستينيات، إلا أنها تبقى مدينة لنشوء الموسيقى الشعبية وفن الفلكلور قبل عقد من الزمن، إلى جانب التصميم الجرافيكي المعاصر في المملكة المتحدة. توماس كرو، مسيرة البوب الطويلة: الفن والموسيقى والتصميم، 1930-1995 (نيو هافن: منشورات جامعة يال، 2015).

4. بما في ذلك جون بالديساري وإد روشا

5. ريتشارد هاميلتون وإدواردو باولوزي وآخرون

6. على سبيل المثال، سيغمار بولك وجيرهارد ريختر

7. أرمان، ريموند هينز، نيكي دي سانت فال، ميمو روتيل وغيهم

8. تحرير كويبان ميرسر، فن البوب والثقافات العامة (كامبريدج، ماساشوستس: منشورات معهد ماساشوستس للتكنولوجيا، 2007).

9. تحرير جيسكا مورغان وفلافيا فريجييري، العالم بعدسة فن البوب (نيو هافن: منشورات جامعة يال، 2015)

الإنتاج غير الرسمية، وتعاملات البازار القائمة على أفكار الكفاءة التي تتضمن جماليات وأخلاقيات واقتصاديات شعبية. خلال تطوره من عصر الاستعمار إلى الوقت الحاضر، لم يعد البازار في جنوب آسيا مجرد فضاء للتبادل التجاري، بل موقع للإنتاج والتداول والمقايضة ضمن مجالات متعددة<sup>23</sup>، بحيث يتميز البازار عن النطاق المحدد بالمواطنة الرسمية، ورؤوس المال الكبيرة على المستويين الوطني والعاير للحدود، وما يسمى الفن المرموق المعروف في الغاليريات الفنية والمتاحف. إلا أن النطاقات المرموقة والشعبية للأخلاقيات والجماليات والتجارة ليست معزولة تماماً، بل تعزيرها حركة مستمرة وأصداء متواصلة فيما بينها.

وبالتالي، يشير "الشعبي" إلى واقع الحياة «غير الرسمية» والازدهار النابض بالحياة للرأسمالية الشعبية والمجتمع الشعبي في المجال العام للمناطق الحضرية في جنوب آسيا، وعمد الباحثون إلى تحليل مجالها العام في العصر الحديث والمعاصر كل على حدة<sup>24</sup>. وبينما يعاش أحد جوانب الحياة العامة وفق تفاهات معيارية ومنظمة للمجال العام، يقوم بُعد آخر لها على عامية اجتماعية، وصلات عائلية، وانتماءات دينية، ورأسمالية "البازار" بدرجة أقل، مما يمدّ الفنانين بفضاءٍ رحبٍ من الاحتمالات التي يمكنهم تناولها في ممارساتهم.

كانت هذه بعض عناصر المخطط الاجتماعية والتاريخي الواسع لرسم معالم الفضاء الأوسع للشعبي في التاريخ الحديث والمعاصر لجنوب آسيا، والذي اعتمد عليه الفنانون وتدخلوا معه. يتطور فن البوب في جنوب آسيا فيما يتعلق بعدة روابط وئامات ومقاربات، يتمثل إحداها في التورط الخيالي للفنانين مع النماذج التقليدية والادائية للممارسات التعبديّة والحرفيّة والفلكلورية، في حين تتضمن المقاربات الأخرى التعامل مع النماذج العريضة لرأسمالية البازار الشعبي المركزي، وتدخلات في التحولات الجمالية الناتجة عن ثقافة الطباعة والسينما ووسائل الإعلام الرقمية. علّق الفنانون أيضاً على المآزق السياسية والتقسيم والجنردية والانتماء والفردانية في الوطن والشتات. وفوق كل ذلك، استخدموا التندر وحس الفكاهة وتبوّأوا عوالم الحياة الجمالية الناجمة عن الحرف والتكنولوجيا والتمدن وتداول السلع والتدفقات الإعلامية. وبالتالي، يدعونا هذا المشروع إلى فهم "البوب" كمجموعة من الممارسات الفنية التي يتردد صداها عبر سلالات متعددة، ومفهوم يتلاءم مع تباين التجارب الحياتية في جنوب آسيا وتوعها.

## فن البوب والفضاء الشعبي الأوسع

تشهد مجتمعات ما بعد الاستعمار "غياب" المتاحف والغاليريات والمقتنين والنقاد والدوريات والمدارس الفنية، إلا أن المشكلة في الفضاء الشعبي تكمن في الكثرة وسرعة الزوال. يمكن القول إن أغراض وممارسات الفنون الجميلة توفر نظرة مميزة وجوهريّة إلى الفضاء الشعبي الأوسع<sup>25</sup>، بحيث لا يتطلب أي معرض فني لأعمال "مرموقة" تتعاطى مع الفضاء الشعبي إعادة إنتاج الفائض منها ضمن مساحة متحفية، ولكن تتمحور المساعي التقييمية إلى وضع أسس المراحل الرئيسية التي تفسح المجال أمام التداخلات في فضاء عام مجزّأ ومتعدد الأوجه، بغية تحفيز علاقات جمالية جديدة للتأثير المادي والحسي، وتحديد قدرة الممارسات الفنية العميقة عن تناول المآزق المعاصرة التي يتعرض لها الفرد والمجتمع.

وبالتالي، يهدف هذا المشروع إلى استدراك النقص الحالي في البحث والمعرفة حول فن البوب وممارساته في جنوب آسيا والشتات عن طريق جلب أعمال فنية من الستينيات ووضعها في حوار مفتوح مع فنانين لاحقين من جهة، وأمام تطورات سابقة في الرأسمالية الشعبية، وثقافة الطباعة والسينما. إن استخدام القِيم والمؤرخ الفني ريكو تومي لمصطلح "البوب الأولي" في إشارة إلى الممارسات الشعبية اليابانية السابقة، مثل مطبوعات أوكيو-إه الخشبية<sup>26</sup>، يمثل فكرة مفيدة لوضع التطورات التي شهدتها جنوب آسيا ضمن سياقها المناسب انطلاقاً من القرن التاسع عشر عندما شرعت التقنيات والوسائط والأشكال الجديدة في تشكيل مجتمعها بصورة جوهريّة<sup>27</sup>. وبالتالي، يركز هذا المعرض على أعمال مختارة لأجيال متعددة من فنانين هذه المنطقة والشتات، بما في ذلك أعمال "بوب أولية" للفنان راجا رافي فارما ومالغاواغي سارليس<sup>28</sup>.

ينحدر الفنانون المشاركون في المعرض من مناطق متنوعة في أفغانستان وبنغلاديش والهند ونيبال وباكستان وسريلانكا، والشتات. ويؤكد المعرض على قوة ممارساتهم، سواء من الناحية الشكلية المستقلة أو في تعاملهم مع تعقيدات "الشعبي" في جنوب آسيا، ويشدد على الإمكانيات المتواصلة للفن الحديث والمعاصر في تناول قضايا شائكة وجدلية تواجه الفرد والمجتمع عن طريق السخرية والتندر وحس الفكاهة، والتعامل مع الأشكال التي تضع الوسائط الفنية المرموقة في حوار مع الجوانب الشعبية، بالنظر إلى الأهمية البارزة لهذا الحوار



## الشعبي في جنوب آسيا

تميزت منطقة جنوب آسيا في مستهل العصر الحديث بتنوع واسع في ممارسات العمل والمعيشة، وتباينت هذه الممارسات بحسب المهنة والطائفة والمكان وغيرها من المعايير الأخرى، بدءاً بمراكز المدن والمواقع الريفية، وصولاً إلى المجتمعات الأصلية التي لا تقوم على الخبرات المتراكمة. أدت حقبة الاستعمار البريطاني الذي بدأت في منتصف القرن الثامن عشر في جنوب آسيا إلى حدوث تغيرات جوهرية في المنطقة، حيث أسست السلطات البريطانية في أواخر القرن التاسع عشر العديد من المؤسسات والممارسات الجديدة في جنوب آسيا، على غرار المتاحف وعلم الخرائط والاستطلاعات الإحصائية والأثرية واللغوية، والأطر القانونية الحديثة، وأسهم الفن والفوتوغرافي في إبراز المشهد العام والتاريخ والأعراف والمهن بأساليب جديدة لم تكن منتشرة سابقاً.

فرض الاستعمار البريطاني تغيير المشهد الاقتصادي في جنوب آسيا، فانتقلت المنطقة في أواخر القرن التاسع عشر من مكانتها التاريخية كمصدّر رئيس للمنتجات الحرفية الجاهزة إلى برائث الفقر المدقع، ومن ثمّ إلى مستورد صرف لا تتجاوز صادراته بعض المواد الخام الرخيصة كالقطن الذي كان يتحول إلى منتجات جاهزة في مدينة مانشستر الصناعية في المملكة المتحدة، وعزف المصنعون والحرفيون المحليون عن الانهماك في مظاهر التمدن والتكنولوجيا والمواد الجديدة وعمليات التصنيع الحديثة. إلا أن بعض رواد الأعمال والمجتمعات، لا سيما في المناطق الحضرية في البنجاب والبنغال وغوجارات وسريلانكا، عمدت إلى تشكيل تجمعات جديدة للتكنولوجيا والتمدن والصناعة والميديا<sup>18</sup>، ولكن العديد من رعاية الأيديولوجية القومية لم تعرّف «بأصالة» هذه التطورات، لا سيما من حيث صيغها الثقافية<sup>19</sup>.

عزّرت الحداثة الكولونيالية معنى الفن، لكن الممارسات الحرفية لم ترتقِ إلى مكانة الفنون، وتراجعت قيمة النماذج الفنية المحلية مثل رسم المنمنمات. نشأ مفهوم فنان الاستوديو في منتصف القرن التاسع عشر، وبدأ تأسيس المدارس الفنية التي تتبع أصول التدريس البريطانية في كالكوتا ومدارس ومومباي ولاهور. ومن حيث المبدأ، حظي هؤلاء الفنانون بفرصة الاطلاع على ممارسات نموذجية أوسع، ولكنهم ظلوا إلى حد بعيد محاصرين بقيم الأصالة<sup>20</sup>. إلا أن الفنانين بدأوا في توظيف الواقعية الأكاديمية الغربية في أواخر القرن التاسع عشر للتعاطي مع

الميثولوجيا والتاريخ والمواضيع المحلية، وساهمت الطباعة الملونة في نشر هذه الصور بشكل واسع عن طريق الصورة الحجرية الملونة، بالتحالف مع العلامات التجارية والدعاية للمشاريع الرأسمالية المحلية في كثير من الحالات. ويعد الفنان راجا راڤي فارما من الشخصيات البارزة في هذا المجال، ليس لرسمه لوحات زاهية وأسطورية في سياق أكاديمي، بل جزاء نجاحه في سنواته الأخيرة من ترجمتها إلى مطبوعات حجرية ملونة غير مكلفة أفسحت المجال أمام توفير الصور الإلهية للجمهور على اختلاف طبقاتهم الاجتماعية، والتي ما تزال متداولة بين الناس حتى وقتنا الحاضر<sup>21</sup>.

تبرز ترتيبات "شعبية" متنوعة في تنظيم أنشطة الحياة التجارية للأسواق، والمجموعات الدينية والسياسية، والمنتجات والخدمات الصغيرة والمتوسطة، والعشوائيات السكانية في جنوب آسيا، بحيث ترتبط بالقضاء العام للقانون الوطني السائد والمواطنة ونطاق الرأسمالية الرسمية بعلاقة لا تفصم عراها على الرغم من أبعادها العديدة. عزّجت الميديا في جنوب آسيا خلال القرن ونصف القرن الماضيين على المخيلة الشعبية، فنشأت أشكال تعبيرية خرجت عن عباءة الدولة وأفرزت أحاسيس جديدة للمحلية والانتماء، ومثال ذلك نشوء الطباعة الحجرية الملونة في أواخر القرن التاسع عشر، وظهور السينما في أوائل القرن العشرين، وثورة أشرطة الكاسيت في التسعينيات، وجهاز الفيديو بعدها مباشرة، وانتشار القنوات الفضائية في التسعينيات، وثورة وسائل الإعلام الرقمية التي نشهدها اليوم<sup>22</sup>.

هذا وما تزال الجماهير في جنوب آسيا عرضة للتظليل بسبب الادعاءات المتضاربة حول اختلاف اللغات والطوائف والأجناس والمناطق والطبقات الاجتماعية، وفوق كل ذلك، بناءً على اختلاف الإمكانيات الكفيلة بنيل الاعتراف وإيصال الرسالة. لطالما استخدمت المجموعات المقيمة في المدن نماذج سياسية وتجارية وجمالية شعبية متنوعة، في سبيل الحصول على حصة من المشاركة والتمثيل في مجال وطني في بعض جوانبه (السياسة والمؤسسات والبنية التحتية)، وعابر للحدود (الهجرة والتدفق الإعلامي وتداول السلع) وشبه وطني (الشبكات المحلية القائمة على الروابط العرفية أو المحلية).

أظهر تحليل المؤرخ الفني كاجري جاين لمطبوعات البازار مدى ارتباط النظم الشعبية الجمالية بالتجارة والتبادل عبر شبكات المعارف والقرابة، وترتيبات

ربع سكان الكوكب في الوقت الحاضر) للدراسة والتحليل من بوابة الأطر الوطنية فقط، في حين تم تناول بعض الثيمات المختارة مثل الحدود والتقسيمات ضمن معارض جماعية إقليمية، في الوقت الذي نادراً ما خضعت فيه الانشغالات الفنية بالجماليات الشعبية للاستقصاء، سواء لفنانين يعيشون في هذه المنطقة أو دول الشتات<sup>2</sup>. أما في الماضي، فقد استفاد بعض الفنانين المقيمين في نيويورك من فهمهم الضيق لفن البوب في أواخر الخمسينيات والستينيات<sup>3</sup>، في حين تضمن فن البوب من منظور أوسع ممارسين فنيين عاشوا على الشاطئ الغربي للولايات المتحدة<sup>4</sup>، وفناني المجموعة المستقلة في المملكة المتحدة<sup>5</sup>، والواقعيين الرأسماليين في ألمانيا الغربية<sup>6</sup>، وفنانين فرنسيين وإيطاليين ارتبطوا بمدرسة الواقعية الجديدة<sup>7</sup>.

ولكن منذ إصدار كتاب "فن البوب والثقافات العامية" للمؤرخ والكاتب كوينيا ميسر عام 2007، خضع الأصل الغربي لفن البوب للتحخيص، وفي وقت ليس بعيد، أفضى الاعتراف المتنامي حول عالمية فن البوب<sup>8</sup> إلى إقامة معرضين كبيرين أحدهما ذو طابع سياسي بعنوان "العالم بعدسة فن البوب" في متحف تيت (2015)<sup>9</sup> والآخر بعنوان «فن البوب العالمي» في مركز الكرك للفنون (2015)<sup>10</sup>، وعرضاً لاحقاً في عدة متاحف عالمية<sup>11</sup>، ولقياً إشادة واسعة، لا سيما بفضل الكتب المنشورة على هامش كل منهما، مما ساهم في توسيع فهم فن البوب في العديد من المناطق الجغرافية ذات الأوضاع المتباينة، خصوصاً بفضل تضمين تطورات فن البوب في أوروبا الغربية، وأمريكا اللاتينية، واليابان<sup>12</sup>. فضلاً عن ذلك، وضع معرض وكتاب "فن البوب في أميركا بين عامي 1965 - 1975" الصادر عام 2018 أسس فن البوب في أميركا اللاتينية، وأفسح المجال أمام ممارسات البوب في الولايات المتحدة في الوقت نفسه<sup>13</sup>.

بالتزامن مع ازدهار فن البوب على مستوى العالم، انخرط فنانو جنوب آسيا بكل ما هو "شعبي"، سواء من خلال الممارسة ضمن نطاقهم الجغرافي أو كجزء من الحراك في دول الشتات، وتمتد هذه التطورات من فترة الحدأة إلى الوقت الحاضر، إلا أن المعارض والدراسات المتعلقة بفن البوب في جنوب آسيا بقيت شحيحة، وأقيمت معارض على نطاق ضيق أو صغير<sup>14</sup>، باستثناء معرض لأعمال الفنان الهندي بوبين كاكرا (1934 - 2003) والذي يمكن فهم أعماله ضمن

سياقات متعددة، للبوب أن يعتبر واحداً منها. صُنِّفت إحدى مقالات غيتا كايور المنشورة عام 2007 ممارسات كاكرا ضمن إطار التقوى والتجارة والميديا والممارسات اليومية في القرى والبلديات الهندية الصغيرة، بالتوازي مع وعي الفنان بفن البوب الغربي<sup>15</sup>. وعمد أحد المعارض الاستيعادية لأعمال كاكرا المقام في متحف تيت عام 2016 إلى التركيز على حياة الفنان المهم وأعماله الفنية<sup>16</sup>. أما بالنسبة لجنوب آسيا، فيعد كاكرا من الشخصيات الريادية دون أدنى شك، لا سيما بسبب ما يمثله من قدوة دفعت العديد من الفنانين الشباب في الهند إلى إنتاج مشاريع جديدة.

يتميز المعرض الحالي باتساع نطاقه مقارنة مع ما سبقه من معارض، إلا أنه يسعى إلى استيعاب الممارسات الفنية المرتبطة بفن البوب على امتداد أجيال متعددة، وفهم خصوصية نشوئها في مواقع مختلفة من جنوب آسيا ودول الشتات والسياسات المشتركة فيما بينها. ومما لا شك فيه، فإن اقتراب فن البوب الوثيقي من الأوجه المختلفة للتطورات الاجتماعية والثقافية الشعبية يشجع تماماً على اتباع هذه المقاربة التي تعترف باستمرارية تدفق الثقافة الشعبية عبر الحدود، سواء على شكل صور ميديا، أو مقاطع موسيقية أو أفلام سينمائية، في تحدٍ واضح للعوائق الجوهرية التي تفرضها الحدود على حرية الحركة والتنقل<sup>17</sup>.

لا يمثل فن البوب في جنوب آسيا حراكاً منفرداً أو مدرسة مستقلة، بل عمل العديد من الفنانين تحت مظلة "البوب"، سواء كأفراد أو بالاشتراك مع زملائهم المسافرين من أماكن مختلفة مثل بارودا ودكا وكراشي على مر عقود، بحيث كان العديد منهم على دراية بالتطورات الغربية جزئاً دراستهم وعيشهم فيها أو سفرهم إليها، أو من خلال الاطلاع على الكتب والمنشورات ووسائل الإعلام، كما أن أعمالهم باتت تُعرض في بعض الأحيان في حوارية مع البوب العالمي. إلا أن غالبية الأعمال المشاركة في هذا المعرض والتي تشير حصراً للفن الغربي لا تمثل إطاراً توضيحياً مناسباً، ولذلك يستهدف هذا المقال من جملة أمور أخرى أن يبرز التطورات الثقافية الاجتماعية في جنوب آسيا، والتي يمكن من خلالها قراءة هذه الأعمال بصورة كاملة. لا يُقصد بهذا المشروع ادعاء دور المتفرد أو الاستثنائي بما يخص منطقة جنوب آسيا، ولكنه يسعى إلى تحديد التطورات المتعلقة بها، أملاً في المساهمة في تمهيد حوار مقارن واسع مع فن البوب في العالم العربي وإفريقيا ومناطق أخرى من الجنوب العالمي.

# البوب في جنوب آسيا: استكشافات في الفن الشعبي

افتخار دادبي

يركّز هذا المعرض على التطور الكبير الذي شهده الفن الحديث والمعاصر في جنوب آسيا، وعلاقته بالثقافة الشعبية منذ منتصف القرن العشرين حتى الوقت الحاضر<sup>1</sup>. إذ ترتب على التطور السريع للرأسمالية والعمران والميديا والتكنولوجيا والسياسات الجماهيرية منذ القرن التاسع عشر أصداءً وإرهاصات متعددة في المجتمعات المعقدة في جنوب آسيا، ما دفع بالفنانين إلى الانغماس في التطورات الشعبية على المستويين الثقافي والاجتماعي، بحيث أصبحت منطقة جنوب آسيا مثالاً عن التطورات الأوسع التي شهدها الجنوب العالمي، والتي تواصل سعيها نحو الحداثة والتمدن، وليخرج فن البوب فيها من عباءة الفهم السائد لما يُعرف باسم السياق الأوروبي المتصل بثقافة الاستهلاك الرأسمالي وصور الميديا. لا بل إن ممارسات البوب الفنية في هذه المجتمعات تجلّت في سياق التطور المتفاوت والوجود المؤقت، والمعايير الجمالية، والنظم الجمالية الطبقية، وتحركت ضمن المجتمعات التي تتسم بالانتقال السريع والعنيف. فحتى الوقت الراهن، خضع الفن الحديث والمعاصر في هذه المنطقة المهمة (والتي تحتضن

آسيا. ويقدم معرض "البوب في جنوب آسيا" أساليب تقييمية ومقاربات بحثية ذات صلة بالعديد من المناطق حول العالم، والتي تتشابه في بنيتها الاجتماعية والسياسية، وذلك من خلال مواجهاتها التاريخية مع القوى المزدوجة للاستعمار والرأسمالية.

وفي هذا السياق، أتقدم بوافر الامتنان والتقدير لقيمي المعرض افتخار دادي وروينا كارودي، على جهودهما المبذولة والتزامهما الاستثنائي. وإلى كيران نادار مؤسسة ورئيسة متحف كيران نادار للفنون التي يعود إلى كرمها وثقتها الكبيرة، الفضل بإقامة هذا المعرض. وإنه لمن دواعي سروري أن أتمكن من تعريف جمهورنا في المشاركة بهذه الروائع الفنية من مقتنيات المتحف. كما أود أن أعرب عن صادق امتناني للسيدة نادار وموظفي المتحف على دعمهم كبير. والشكر موصول إلى أمريتا جهايري على كل ما قدمته من معين معرفتها ورؤيتها وخبرتها المهنية لإقامة هذا المعرض. أتقدم أيضاً بخالص تقديري لجميع المؤسسات وجامعي الأعمال الفنية الذين أعارونا أعمالاً من مقتنياتهم، حتى يتسنى لنا إقامة هذا المشروع الطموح.

ختاماً، أتقدم بالشكر والتهنئة لكافة الفنانين الذين أغنت أعمالهم هذا المعرض الذي استلهم مفهومه من ممارساتهم الفنية، واستطاع أن يدعم الخطابات النقدية عن جنوب آسيا وما بعدها.

# مقدمة

حور القاسمي

عملت مؤسسة الشارقة للفنون منذ تأسيسها في عام 2009، على دعم مختلف السياقات السردية حول الفن العالمي، وذلك عبر معارضها وبرامجها المتنوعة وإصداراتها ومقتنياتها الفنية، مساهمةً بذلك في توسيع آفاق الخطاب التاريخي، وبناء مراكز عديدة تعزّز من نهجها ومن منطلقاتها الجذرية.. كما أسهمت شبكة علاقاتها الوثيقة وصدقاتها طويلة الأمد مع المؤسسات الفنية في آسيا وإفريقيا، في ترسيخ رسالتها الرامية إلى إنشاء منصات نوعية تحتضن فنانين ومفكرين يتخطى إرثهم الفكري نظريات المعرفة الغربية.

ويُعدّ معرض "البوب في جنوب آسيا: استكشافات في الفن الشعبي" من أحدث التظاهرات الفنية التي نتجت عن تلك المبادرات، وهو من تقييم افتخار دادي، الفنان وأستاذ برنامج "جون إتش بوريس" في قسم تاريخ الفن في جامعة كورنيل، وروينا كارودي مديرة متحف كيران نادار للفنون وكبيرة القيمين فيه. إنّ إقامة هذا المعرض الموسع الذي يعيد تشكيل تاريخ فن البوب في جنوب آسيا، لم يكن ممكناً لولا التعاون المثمر والعمل المؤسساتي الممتع مع متحف كيران نادار للفنون في نيودلهي.

يتضمن المعرض أكثر من 130 عملاً فنياً، تغطي فترة ممتدة منذ منتصف القرن العشرين حتى وقتنا الحاضر، والتي أنتجها 44 فناناً ينحدرون من الهند وباكستان وبنغلاديش وسريلانكا وأفغانستان ونيبال ودول الشتات في جنوب آسيا. وينسج المعرض حواراً متعدد الأجيال، بغية استكشاف خصائص البوب في تلك المنطقة، لا سيما بعد أن أهملته الدراسات الاستقصائية المؤسسية لفترة طويلة، رغم أنه ظل بوصفه فنّاً شعبياً في حالة تداخل وثيق مع عموم الفنون في جنوب





مؤمن العجوز، مي القايدى، ناديه البروانية، ناصر الزرعونى، ناصر رحيمي، نبيجه رحمت الله، نجيبه أسلم، ندى خلف، نديم خان، نوره المرزوقي، نورية الحمادي، نوف الحمادي، نوف العبيدلي، نوفل محمد كويا، هاجر بولجبال، هبه الله يوسف، هدى قشمي، هدى حماد، هدى ال على، همام دباغ، ورد نائر هلال، وسن محمد، وسيم خان، يسرا محمد، يوسف امطرى، يونس محمد

### شكر خاص

خالص امتنانتنا لمؤسسة شيف نادار وكبران نادار على الدعم وروح المغامرة.

أفشار مالك، دانيال باس، ديباشري موخيرجي، ديانا كامبل، مؤسسة دورجوي بنغلاديش، إسراء أكجان، كايتلين إيمانويل، نازيش عطا الله، نعيم مهيمن، ناتاشا بيسونوث، نوبور ديساي، بریا جافري، قدسية رحيم، صلاح حسن، شاي هيريديا، شوکلا ساوانت، سونال خلار، تي سائتانان، تيمور حسن، تنظيم وهاب، زاهد تشودري.

### رعاة مؤسسة الشارقة للفنون

محمد أفخمي  
ميسون غباش  
بدر جعفر  
أوليفيه جورج ميستالان  
سمو الشيخ زايد بن سلطان آل نهيان  
حليمة العويس  
سعادة الشبخة بدور بنت سلطان القاسمي  
سلطان سعود القاسمي  
عبد المنعم بن عيسى السركال

## البوب في جنوب آسيا:

### استكشافات في الفن الشعبي

2 سبتمبر - 11 ديسمبر 2023

الأروقة 1، 2، 3 و6 المباني الفنية في المريجة.

مؤسسة الشارقة للفنون

### تنظيم

مؤسسة الشارقة للفنون

متحف كيران نادار للفنون، نيودلهي



### تقييم

افتخار داوي

روينا كارودي

### مستشار المعرض

أميرتا جهافري

### الرئيس

حور القاسمي

### المدير

نوار القاسمي

## مدير البرامج الدولية

جوديث جريز

### القسم التقييمي

جيون لي

مي القلدي

محمد خالد

### قسم الإنتاج

حسن علي محمود الجدة

يونس سليمان

آية ازاد

### المقتنيات

عمر خليف

جون لبيب

ريم صوان

ثريا طلال كريدية

### التصميم

هاني شرف

ديما بيطار

محمد أمير

أمان درويش

شيخة المازني

### الترجمة

عبدالله ميزر

محمد السعدي

### تحرير اللغة العربية

إسماعيل الرفاعي

زيد عبدالله

### تحرير اللغة الإنجليزية

جيوتي دهار

كاثلين بطي

راجوانت ساندو

روزالين دميلو

## متحف كيران نادار للفنون

المدير وكبير القيمين: روبينا كارودي

المساعدة التقييمية: أفينجا بهاتاشاريا

تنسيق المعرض: شونهيت كومار سينغ،

ديباشري بانرجي

مشاركات الفنانين: أفينجا بهاتاشاريا، سانديب

ك. لويس، بريا شاندرام، ومادوريم تودوري،

ونيه تيكو، أغاستايا ثابا، سوتي كوماري،

أفيك ديداس.

أرشيف الصور: بريتا كولور

التسويق والإعلام: أبورفا كاكار، جيجو خوسيه

برمجيات: أشاق حسين، أرفيند سينغ بهادوريا

المساعدة في مخطط المعرض: أكشات باناك

الرقمنة والتحرك: مونتي بول

### فريق مؤسسة الشارقة للفنون

ابراهيم بسند، ابراهيم خان، ابراهيم عبدالحافظ،

أبو بكر صديق كاتينغال، أحمد رواربي، أحمد

البلوشي، أحمد خان، احمد عبد الرازق، احمد مكيه،

اروي الراوي، اروي مريسي، اسد الله خان، اسماعيل

ارفاي، اطلس خان، اله علي، الحسين الخياط،

الشيخة نوار القاسمي، الشيخة نوره المعلا، اليازبة

الرئيسي، اليازبة المري، امان درويش، أمبيكا راج

غوبال، امجد علي، أمل الحمادي، امل الخاجة،

امل العلي، اميره يوسف، أمين الحق عبدالرؤوف،

امينه آل علي، ان ثروت، اندري بيريز، اونيكريشان

بانو، ايد غرايية، ايمان الرئيسي، ايوب سلطان،

ايوب عراوي، ايه انور، بايلين دلفيا، ثوبا تورنوب،

ثابت الله خان، ثريا كريدية، ثريا الامين، جاويد

عبدالرسول، جون لبيب، جوي بوليكويتيل، جيفون

لي، جيوتي دهار، حامد الله خان، حبيب اختر،

حسام ابو كويك، حسن درويش، حسن علي محمود،

حسن محمد، حسين ديلماد، حصة العجماني،

حمد آل علي، خالد الحارثي، خالد الصاوي، خديجه

حفيظي، خليفة محمد، خوله العامري، خيرالله

فهيم، داليا الشحي، داليا شبارقي، ديو اشودهان،

ديمه البوزان، راجوانت ساندوهو، راقب سايد، رقية

صادقي، رمضان خميس، زينم ترجمان، ريجوي

جوي، ريم صوان، ريم لاري، زهره المازني، زيد

عبدالله، زينه القطان، ساتيش مونديرات، سارة

البلوشي، سافدار محمد، سعد البيلي، سعيد

البلوشي، سعيد الحوسني، سعيد نصار، شمشاد

فالابل، سمير بارامبا، سمير بوررايل، سميع الحق

دولا، سناء عبدالمجيد، سهيب عبدالشكور، سوهدير

شاندو، سوفيتان بورايل، سونيل ديفاسيا، سونيل

ماثيو، سيد القادر، سيد حسنين، سيف الدين

كيدات، سيرين السمان، شاكور محمود، شانافاس

جمال الدين، شبير عبدالرزاق، شريندهي ماديفال،

شفاء الحمادي، شفيق كريم، شمشاد فالابل،

شهر بانو اقبال، شهب بوتنالا، شيخة المازني،

شيرين النجار، شيفار بهاتغات، شيما، كوتيباتيل،

صالح الصوفي، طارق ابو الفتح، طارق عمر،

طاهر بارويز، عابد داور، عائشه الحمادي، عائشه

الهاشمي، عائشه كيدواي، عبدالحسيب مودوني،

عبدالحليم الزين، عبدالحميد أبو عبده، عبدالحميد

البلوشي، عبدالحق محمد، عبدالرحمان عمار،

عبدالرحمن محي الدين، عبدالعزيز الملا، عبدالغفار

حسين، عبدالله اللحام، عبدالله الخوري، عبدالله

الشامسي، عبدالله حسين، عرفان خاطب، علاه

الدين عبده، علاه الصاوي، علي أحمد ياراني، علي

ابو كويك، علي درويش، علي الصكيان، علي مراد،

علياء العامري، عمر العبيدي، عمر خليف، عوضه

السويدي، غيث خوري، فاطمة المزروعى، فاطمه

خان، فاطمه محمد، فضل زاده، فلوير بيتارد، فيصل

البلوشي، كارين حسن، كافيا ساجفان، كلينتون

رودريغز، كونكاران شاجهان، كينغ جاكسون، لجين

السليمان، لوي د لا توره، لوي عبداللطيف، لين

السليمان، مارك اسركيون، ماريا فالديجي، ماهيش

كومار، ماهيش دهارمازاجان، ماي جيتان كولتر،

مجدى محمد، محمد خان، محمد التهامي، محمد

صديقي، محمد مافلاكاندي، محمد الجاف، محمد

كل، محمد الصاوي، محمد جعفر، محمد خان،

محمد راجايدين، محمد المصري، محمد يوب،

محمد غالب، محمد جان، محمد الصكب، محمد

السعدي، محمود قنديل، محمود الصفيدي، محمود

الصوضه، محمود الجده، محمود عوض، مدجحه

شومه، مريم الشحي، مريم قشمي، مريه حسين،

مسروف احمد، مسلم خان، مصطفى قنديل، معتز

موعد، منال ال علي، منصور عظيم، منهاد أحمد،

منى الأنصاري، منى الشعار، مهره عبدالله، مهند

عزلي، موزة الشامسي، موزه محمد، موندو كوروت،

# البوب في جنوب آسيا: استكشافات في الفن الشعبي

# البوب في جنوب آسيا: استكشافات في الفن الشعبي



SHARJAH ART FOUNDATION