

Topics

Column:  
Space:  
Expression:

Column: C + E.

Space: S + E

E \* S.

E + C + S.

Form:

C.

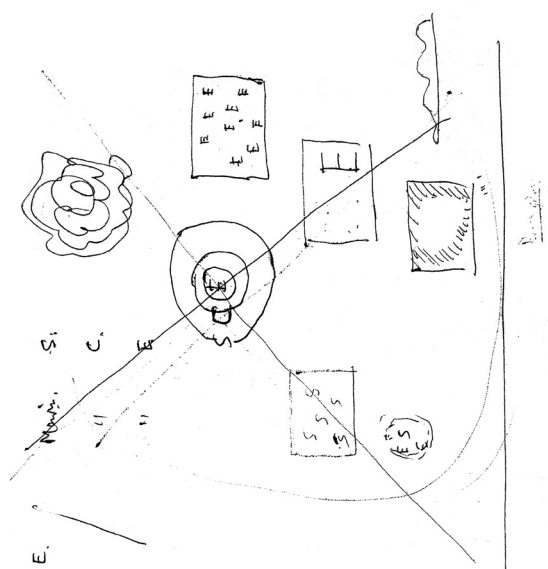
E

②

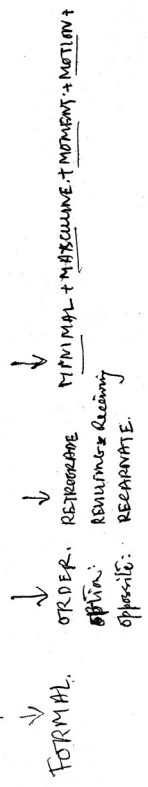
Form:

FORM. 9

2nd and 3rd ...



# FORM



Cover: Study drawing by Nasreen Mohamedi found in her studio.

NASREEN MOHAMEDI: NOTES  
*Reflections on Indian Modernism (Part 1)*

Guest Curators: Suman Gopinath and Grant Watson

6 March — 20 June 2009

'Nasreen Mohamedi: Notes', the second project at OCA's new location at Nedre gate 7, is dedicated to the work of an artist who occupies a unique position within the history of Indian art and within international modernism. Mohamedi's abstract paintings and drawings, together with her diaries and photographs, form a body of work of fascinating coherence and depth, which audiences in Norway or the rest of Europe haven't had the chance to explore in depth until today. With this first solo exhibition of her work in the continent, part of a larger project about Indian modernisms organised with guest co-curators Suman Gopinath (founding director of CoLab Art & Architecture, Bangalore, India) and Grant Watson (curator at MuKHA, Antwerp, Belgium), OCA would like to continue its commitment to developing research initiatives that contribute to strengthening the contemporary critical climate and to raise the political stakes for art and cultural practice today.

Nasreen Mohamedi: Notes - Reflections on Indian Modernism (Part I) was preceded by a roundtable discussion at the School of Art & Aesthetics, JNU, New Delhi in January 2009. The discussion focused on Mohamedi's practice and art historical position both within the country and beyond. Geeta Kapur, Ruth Noack, Parul Dave Mukherjee and Nancy Adajania presented papers at this conference.

Marta Kuzma  
Director  
Office for Contemporary Art Norway

'Nasreen Mohamedi: Notes' som er det andre prosjektet i OCAs nye lokaler i Nedre gate 7, er viet en kunstner med en unik posisjon innen både indisk og internasjonal modernistisk kunsthistorie. Sammen med dagbøkene og fotografiene hennes, utgjør Mohamedis abstrakte malerier og tegninger en spesielt sammenhengende gruppe arbeider som det norske og europeiske publikummet ikke tidligere har hatt mulighet til å utforske på nært hold. Med denne første europeiske separatutstillingen av Mohamedis arbeider – en del av et større prosjekt om Indisk modernisme organisert i samarbeid med gjestekuratorene Suman Gopinath (grunnlegger og direktør ved CoLab Art and Architecture, Bangalore, India) og Grant Watson (kurator ved MuKHA, Antwerp, Belgia) – fortsetter OCA sitt arbeide for å utvikle forskningsinitiativer som kan bidra til å styrke den kritiske diskursen rundt samtidskunst og til å øke den politiske innsatsen for kunst og kulturell praksis i dag.

Nasreen Mohamedi: Notes Reflections on Indian Modernism (Part I) er en oppfølger til en paneldebatt som fant sted ved School of Art & Aesthetics, JNU, New Delhi i januar 2009. Debatten dreide seg om Mohamedis praksis som kunstner og posisjon innen kunsthistorien både i og utenfor India. Geeta Kapur, Ruth Noack, Parul Dave Mukherjee og Nancy Adajania holdt foredrag ved denne konferansen.

Marta Kuzma  
Director  
Office for Contemporary Art Norway





Nasreen Mohamedi

### *Introduction*

Little known outside of her home country until recently, Nasreen Mohamedi (1937–1990) was a unique figure in the Indian art world, and she left behind an oeuvre that is belatedly finding its place as a key element within the modernist canon. Her most important works, modestly sized drawings in pen and pencil on paper, would almost fit in their entirety into a single drawer, and that is how many of them were found, stored in her studio and apartment along with her diaries. Born in Karachi in 1937, Nasreen Mohamedi moved with her family to Mumbai (then Bombay) at the age of seven. In 1954 she enrolled at St Martin's School of Art in London, and after graduating joined her father and brother in the Persian Gulf, where the family had business interests. Returning to India in 1958, she settled first in Mumbai, then Delhi and finally Baroda, where she became a faculty member of the Fine Art Department of the M.S. University in 1973. She died in 1990 from Parkinson's disease.

### *The Development of Abstraction*

Mohamedis's abstract art was not without precedent in India. On her return to Mumbai she joined the Bhulabhai

### *Innledning*

Først i de siste årene har publikum utenfor India fått øynene opp for Nasreen Mohamedi (1937 – 1990), som hadde en unik rolle i hjemlandets kunstverden, og lenge på etterskudd finner hennes kunstnerskap nå sin rette plass i den modernistiske kanon. Alle de viktigste arbeidene hennes, penn- og blyanttegninger på papir av beskjedent format, kunne nesten fått plass i en skrivebordskuff, og det var også slik mange av dem ble funnet: stuert vekk i kunstnerens atelier og hjem sammen med dagbøkene hennes. Nasreen Mohamedi ble født i Karachi i 1937 og flyttet med familien til Mumbai (den gangen kalt Bombay) da hun var sju år. I 1954 begynte hun på St Martin's School of Art i London. Etter avsluttede studier sluttet hun seg til broren og faren i Persiabukta, hvor familien hadde forretningsinteresser. Tilbake i India i 1958 slo hun seg først ned i Mumbai, deretter i Delhi og til slutt i Baroda, hvor hun begynte å undervise på kunstinstituttet ved M.S.University i 1973. Hun døde av Parkinsons sykdom i 1990.

### *Abstraksjonens utvikling*

Mohamedis abstraksjon var ikke uten sidestykke i India. Vel tilbake i Mumbai sluttet hun seg til Bhulabhai

Institute, where she came into contact with the city's avant-garde. A decade after Independence, Mumbai was – as it is now – an important artistic centre, as well as an economic hub; a diverse and cosmopolitan metropolis, home to a group of artists who practised a bold, abrasive and self-proclaimed Modernist style. The Progressive Artists Group, founded by F.N. Souza in 1947 and including M.F. Hussain, S.H. Raza, Tyab Mehta and V.S. Gaitonde – was an initiative that 'pitched into the heroic narrative of modern art and produced a formalist manifesto that was to help the first generation of artists in Independent India position themselves internationally'.<sup>1</sup> Although the group had officially disbanded by the time of Mohamedi's return to Mumbai, she became associated with many of its former members and was influenced by the group's abstract tendencies, developed by S.H. Raza and in particular by V.S. Gaitonde, who became her mentor. In Gaitonde's almost monochrome canvases and their watery ambient spaces, interrupted by areas of turbulence and surface distortion, there are correspondences with Mohamedi's oils, her collages and her works on paper from the early 1960s. By 1973, when she finally settled in Baroda, abstraction was on the wane in India, definitively replaced in the 1980s by a figurative narrative style that had been made famous by artists such as Bhupen Khakar and Gulammohammed Sheikh. Mohamedi's own commitment to abstraction,

# I

Geeta Kapur, 'When was Modernism in Indian Art?', Gerardo Mosquera and Jean Fisher (ed.), *Over Here: International Perspectives*

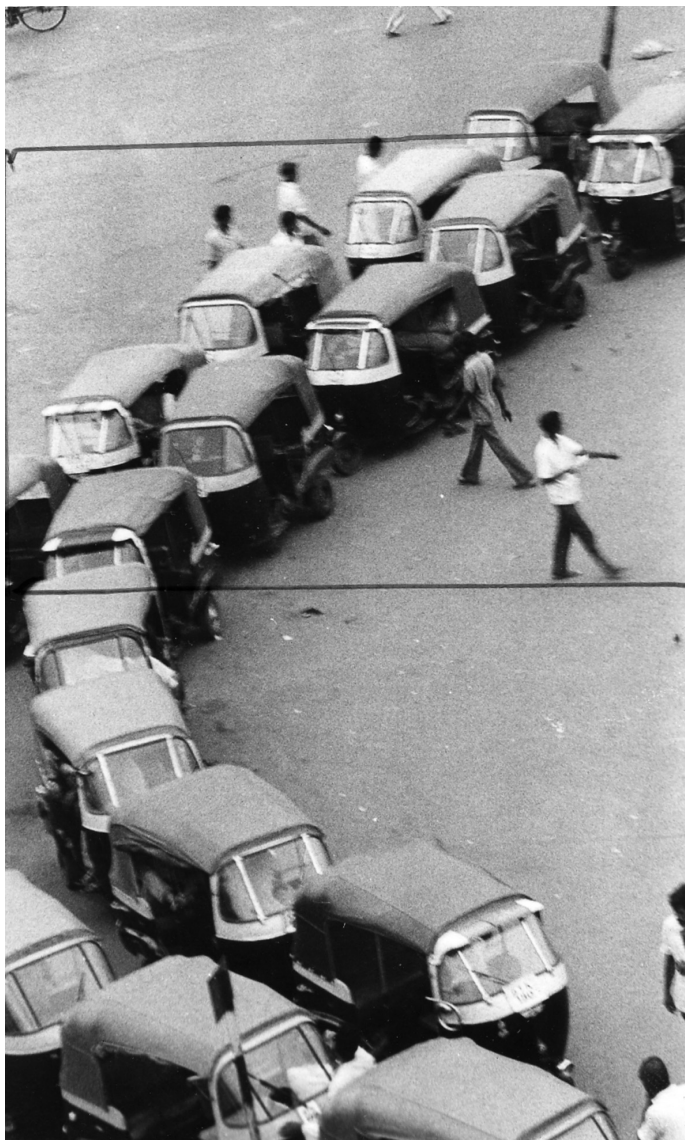
*on Art and Culture*, New York: New Museum of Contemporary Art, 2004, p.66.

Institute, hvor hun kom i kontakt med byens avantgar-demiljø. Ti år etter frigjøringen av India var Mumbai – slik byen er i dag – et viktig senter for kunstnerisk aktivitet, et økonomisk knutepunkt og en mangfoldig og kosmopolitisk metropol; et arnested for banebrytende kunstnere som praktiserte en dristig, aggressiv og selverklært modernistisk stil. The Progressive Artists Group, stiftet av F.N. Souza i 1947 med medlemmer som M.F. Hussain, S.H. Raza, Tyab Mehta, V.S. Gaitonde og Souza selv – var et initiativ som “bidro til den moderne kunstens heroiske historie, og hvor det ble utarbeidet et manifest som hjalp den første generasjonen av kunstnere i det uavhengige India å posisjonere seg internasjonalt”.<sup>1</sup> Selv om gruppen offisielt var oppløst da Mohamedi kom tilbake til Mumbai, fikk hun god kontakt med mange av de tidligere medlemmene og hun fant inspirasjon i gruppens abstrakte tendenser, utviklet av S.H. Raza og særlig V.S. Gaitonde, som ble hennes mentor. Det er lett å se samsvar mellom Gaitondes nesten monokromatiske verk der vannaktige, ambiente partier brytes opp av turbulente og forvridde teksturflater, og Mohamedis oljemalerier, collager og arbeider på papir fra tidlig sekstital. Da Mohamedi i 1973 til slutt slo seg ned for godt i Baroda, var abstraksjon i tilbakegang i India, hvor en figurativ, narrativ stil gradvis var i ferd med å ta over. Denne retningen, drevet fram av kunstnere som Bhupen Khakar og Gulammohammed Sheikh, var

# I

Geeta Kapur, 'When was Modernism in Indian Art?', *Over Here International Perspectives on Art and Culture*, Gerardo Mosqu-

era og Jean Fisher (red.), New York: New Museum of Contemporary Art, 2004, s. 66.



dominerende på 80-tallet. Likevel ble Mohamedis interesse for abstraksjon sterkere og mer dominerende, hun utforsket stadig nye sider i feltet og utviklet et spesielt billedspråk som var helt og holdent hennes eget.

Mohamedi daterte sjelden arbeidene sine, så det er vanskelig å opprette en nøyaktig kronologi for kunstnerskapet. Det er derfor vanlig å sortere verkene i omtrentlige tidsperioder – som ”sent 70-tall” og ”midten av 80-tallet” – ifølge mer eller mindre pålitelige uttalelser fra kretsen rundt henne. Arbeidet hennes kan imidlertid grovt deles inn i tre hovedfaser. På 60-tallet og begynnelsen av 70-tallet er abstraheringen fortsatt ikke fullstendig, da en fortsatt kan ane spor av landskap og værforhold, og av og til, planter og trær. Verkene fra denne perioden favner et vidt spekter av formater og media hvor markerte penselstrøk (tidvis inspirert av japansk kalligrafi) og laveringer er gjennomgående. I perioden etter dette begynte Mohamedi å redigere bort atmosfærisk og organisk innhold, hun innskrenket mediene til penn og blyant på papirark (samtlige av kvadratisk format i like størrelser), hvor hun trakk opp linjer med linjal (laving forekommer bare tidvis som bakgrunn) og brukte rutenettet som mal. Denne perioden blir nå ansett som kunstnerens klassiske fase, hvor hun skapte en omfattende serie av cerebrale og sofistikert utførte verk. I sitt siste tiår gikk Mohamedi bort fra rutenettet, noe hun anså som en viktig del av sin videre utvikling. På papir i rektangulært format skapte

however, became even more determined, and she progressively moved into uncharted territory, producing a singular language of and on her own.

Mohamedi's works were almost never dated, and therefore it is difficult to construct a precise chronology of her practice. Instead, the tendency is to bracket them approximately as being from a certain period – such as 'late 1970s' or 'mid-1980s' – on the basis of the more-or-less accurate accounts of her peers. Her works can however be separated into roughly three phases. In the 1960s and early 70s her use of abstraction is still partly referential, suggesting atmospheric landscapes including the representation of plants and trees. The works from this period come in a variety of sizes and media, and typically emphasise brush stroke (at times influenced by Japanese calligraphy) and wash. After this came a process of subtraction, in which all traces of figuration was edited out. Taking the grid as a template, she began working with ruled lines, using pen and pencil and square sheets of paper. This period has come to be seen as the artist's classic phase, when she produced an extensive series of cerebral and exquisitely rendered works. During the final decade of her life, Mohamedi abandoned the grid, a move she considered an achievement, and, working on rectangular sheets of paper, she produced geometric forms – including arcs, chevrons, diagonal lines and half circles – that float freely within an empty space. In addition to her drawings, other important aspects of her practice include black-and-white



hun geometriske former – som buer, vinkler, diagonale linjer og halvsirkler – som flyter fritt i tomme rom. I tillegg til tegningene er andre viktige sider ved Mohamedis kunstnerskap hennes svart-hvite fotografier, som hovedsaklig viser arkitektur, landskaper og lysfenomener, og dagbøkene, hvor sidene er dekket av horisontale blekkklaveringer i dempede farger ispedd tekstbrokker. Kunstneren selv anså imidlertid ikke noe av dette som selvstendige arbeider. Mohamedi gjorde også lydopptak, en lite omtalt del av hennes kunstneriske praksis som bare er kjent gjennom andres uttalelser.

### *Innflytelse og paralleller*

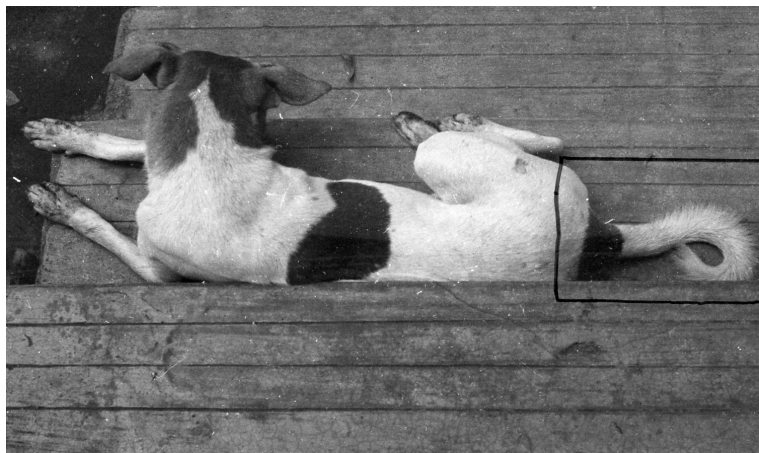
Mohamedis forhold til rutenettet skiller seg fra forståelsen av rutenettet slik minimalister som Carl Andre og Donald Judd forstod det. For dem utgjorde rutenettet i ren form en readymade, som, i likhet med serien kunne brukes til å flate ut hierarkier og motvirke all artikulasjon av personlige uttrykk eller følelser. Deres tilnærming var systematisk, numerisk og forhåndsbestemt. For Mohamedi derimot, var rutenettet et verktøy, hun gjorde både rutenettet og serien til sine redskaper og brøt med regler hun kanskje ikke engang var kjent med. For eksempel kunne hun utsette overflaten for uregelmessig trykk når hun med hånden trakk opp en strek som var ørlite grann kraftigere enn den forutgående, og slik oppstod modulasjoner. Den sekvensielle fragmenteringen av korte streker som bryter opp overflaten gir en effekt av konstruert bevegelse, mens lange, skrånende linjer skaper en illusjon av indre liv og dybde. Følgelig

photographs, mostly of architecture, landscapes and light; and her diaries, whose pages are covered with horizontal washes of ink in subdued colours, interspersed with texts. Although included in shows today, Mohamedi never considered either the photographs or the diaries suitable for public exhibition. She also made sound recordings, a little known aspect of her practice of which there is only anecdotal evidence.

### *Influences and Parallels*

Mohamedi's relationship to the grid as a compositional device (used over an extended period of time) was crucially different from that of Minimalist artists such as Carl Andre and Donald Judd. For them, the grid, in its pure form, is a ready-made that, along with the series, works against hierarchy, expression or emotion; their attitude was systematic, numerical and pre-given. Mohamedi also takes both the grid and the series, but breaks these rules. For example, she puts the surface of the paper under a slight pressure as her hand makes a mark just subtly darker than the last, so that the sequential fragmentation of little lines gives the effect of engineered movement, and the long, slanting ones create an illusion of interiority and depth. As a result, the grid hovers and shifts in space, and unravels like a textile weave coming undone.

Perhaps Mohamedi can be called a post-Minimalist, in the sense defined by Robert Pincus-Witten in 1971, when he saw the grammar of the 'parent style' being



16 deployed in a range of new and interesting ways that undermined its logic, while at the same time still making use of its possibilities.<sup>2</sup> He identified the three principle strains of this development as: 'Pictorial/Sculptural', reflecting a re-emergence of an interest in subjectivity and expression; 'Epistemology', based in the heretical use of numbering and ordering systems; and 'Ontological', or focusing on temporality and the body. While Mohamedi was operating outside of the chronologies of European and North American Art (where amongst other things this shift was in response to a specific set of social and political circumstances as well as to the sequential logic of art movements), it could be argued that, for her own particular reasons, she used the sequence and the grid in accordance with all three of Pincus-Witten's definitions.

Mohamedi is often compared to Agnes Martin, with whom she has a striking number of parallels. It is unclear when Mohamedi became aware of Martin's work, but from her contemporaries' account, it seems that it was late – too late for Martin's work to have acted as an influence. One can find many formal elements common to both artists – the grid of pencil lines, the slight fluctuations on the surface of the work, the interstitial tension between positive and negative beats, and the use of the diagonal. They also share habits and character

## 2

Robert Pincus-Witten,  
'Eva Hesse: Post-Minimal-  
ism into Sublime', *Artforum*,  
November 1971.

- 17 mister rutenettet sin forankring, forskyves og rakner som et tøyestykke som er gått opp i sømmen.

Post-minimalisme kan være en dekkende betegnelse for Mohamedis praksis hvis vi forstår denne betegnelsen slik Robert Pincus-Witten gjorde i 1971, da han så at strukturen i 'forgjengernes stil' ble brukt på en rekke nye og interessante måter som undergravde dens iboende logikk, samtidig som den utnyttet alle dens muligheter.<sup>2</sup> Han identifiserte de tre hovedretningene innen denne utviklingen som henholdsvis 'billedlig/skulpturell', en retning som gjenspeilet en ny interesse for subjektivitet og personlig uttrykk; 'epistemologisk', en retning basert på en uortodoks bruk av nummererings- og struktureringssystemer, og 'ontologisk' retning med fokus på temporalitet og kropp. Selv om Mohamedi opererte utenfor den vestlige kunstens kronologier (hvor denne kursendringen ikke bare fulgte kunstretningens sekvensielle logikk, men også var en reaksjon på bestemte sosiale og politiske forhold), kan det hevdes at hun, av sine egne grunner, gjorde bruk av sekvens og rutenett i overensstemmelse med alle de tre definisjonene til Pincus-Witten.

Mange har sammenlignet Mohamedi med Agnes Martin, som hun har svært mange paralleller til. Det er uvisst når Mohamedi ble kjent med Martins arbeid, men ifølge

## 2

Robert Pincus-Witten,  
'Eva Hesse: Post-Minimalism into Sublime', *Artforum*, november 1971.

traits, such as a pull towards the metaphysical, an attraction to the boundless open spaces of the ocean and the desert, and the use of poetic writing to describe their own work. The references attributed to them by others are also often the same – Donald Judd referred approvingly to one of Martin's works as a weave.<sup>3</sup> But unlike Martin, with whom compositional coherence and the overall harmony of the image result in works which are more or less complete in themselves, Mohamedi's drawings are extremely engineered and, like architectural blueprints (or other kinds of technical drawing), seem to chart out hypothetical spaces – utopian vistas perhaps, futuristic urban landscapes or even flight paths.

Particularly in her later works, this tendency brings her closer to Kazimir Malevich and his positing of both the mystical and the concrete. Mohamedi's force fields, architectonic planes and machines that float in the sky echo his interest in physics, and she too, in an intuitive rather than scientific fashion, jotted down the directional path of energy flows and the evolution of forms on bits of paper. What Mohamedi also took from the Russian avant-garde, although more as an attitude than a practice, was a belief in a set of aesthetic principles underpinning art and design that could be used

### 3

See Briony Fer, 'Drawing Drawings: Agnes Martin's Infinity', in Gerardo Mosquera, Catherine de Zegher and Hendel Teichner (ed.), *3 x Abstraction:*

*New Methods of Drawing* Hilma Af Klint, Emma Kunz, Agnes Martin, New York: The Drawing Center, 2005, p.185.

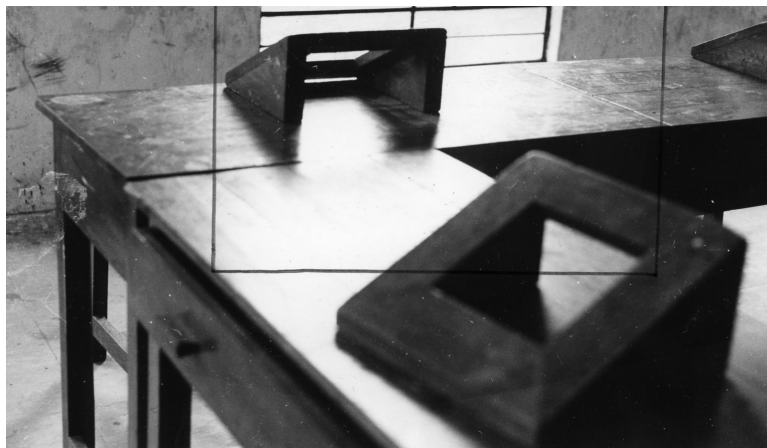
beretninger fra hennes samtidige, skal det ha vært heller sent – for sent til at Martins verk kan ha hatt noen innflytelse. De to kunstnerne bruker mange av de samme formelementene, som rutenettet av blyantstreker, de subtile bevegelsene i overflaten av arbeidene, spenningen i rommet mellom positive og negative anslag, og bruken av diagonallinjen. Martin og Mohamedi hadde også felles vaner og karaktertrekk, som dragningen mot det metafysiske, tiltrekningen mot havets og ørkenens grenseløse, åpne rom, og tendensen til å bruke poetisk språk for å beskrive sin virksomhet. Referansene som andre tillegger dem, er også ofte de samme – Donald Judd beskrev et av Martins verk i rosende ordelag som en vev.<sup>3</sup> Men i motsetning til Martin, hvor komposisjonen koherens og helhetlige harmoni resulterer i arbeider som er mer eller mindre fullstendige i seg selv, er Mohamedis tegninger langt mer konstruerte. Lik arkitektsskisser (eller andre tekniske tegninger) virker det som om de fremstiller hypotetiske rom, kanskje utopiske framtidsvyer, futuristiske bylandskap eller flygebaner.

Særlig i senere arbeider bringer denne tendensen Mohamedi nærmere Kazimir Malevichs tilnærming til både det mystiske og det konkrete. Mohamedis kraftfelt, arkitektoniske plan og maskiner som svever i lufta,

### 3

Se Briony Fer i 'Drawing Drawings: Agnes Martin's Infinity', 3 x *Abstraction, New Methods of Drawing* Hilma Af Klint, Emma Kunz, Agnes Martin, Gerardo

Mosquera, Catherine de Zegher og Hendel Teichner (red.), New York: The Drawing Centre, 2005, s. 185.





gjenspeiler russerens interesse for fysikk. I likhet med Malevich og Suprematistene noterte også hun energistrømmers bane og formenes utvikling på papirlapper, selv om framgangsmåten nok var mer intuitiv enn vitenskapelig. Et annet moment Mohamedi delte med den russiske avantgarden, om enn mer som en holdning enn en faktisk praksis, var troen på at visse estetiske prinsipper lå til grunn for både kunst og design, som igjen kunne brukes til å endre samfunnet. Som Malevich sa; “tre ganger tre hurra for kunstens fall. Tre ganger tre hurra for tingenes nye verden.”<sup>4</sup> Og som Mohamedi senere skrev i sin dagbok: “En dag vil alt bli funksjonelt, og dermed god design. Da vil ingenting gå til spille. Da vil vi forstå det grunnleggende. Det kommer til å ta tid.”<sup>5</sup> Dette forholdet til design kommer tydelig til uttrykk i arbeidet hennes og skaper en ubevisst kobling til et rikt spekter av anvendt kunst i indisk dagligliv – alt fra hakene og diagonalene trykt på masseproduserte skjorter, til de geometriske flismønstrene på vegger og sprinkelverket i vindusgitter og porter. Det er fristende å tro at hennes nærmeste estetiske allierte innen abstraksjonen kanskje var studentene og lærerne ved det banebrytende National Institute of Design i nabobyen Ahmadabad, dit hun ofte dro. Her ble senmodernistisk estetikk tatt i bruk i industrien i tro på at god design ville

## 4

Sitert av John Willett, ‘Revolution and the arts: Russia 1917 – 29, from Proletkult to Vkhutemas’, *The New Sobriety Art and*

*Politics in the Weimar Period 1917 – 33*, London: Thames and Hudson, 1978, s. 39.

## 5

Nasreen Mohamedi i et dagboknotat fra 1980, *Nasreen in Retrospect*, Mumbai: Ashraf Memorial Trust, 1995, s. 97.

to transform society. As Malevich said, 'three cheers for the overthrow of art. Three cheers for the new world of things.'<sup>4</sup> And as Mohamedi later wrote in her diary, 'One day all will become functional and hence good design. There will be no waste. We will then understand basics. It will take time.'<sup>5</sup> This relationship to design is evident in her work, and its proximity creates a subliminal link to a range of applied arts that can be seen every day in India – from the chevrons and diagonals on mass-produced printed shirts, to the geometric arrangement of tiles on walls or the metal lattice of window grills or gates. And it is tempting to speculate that perhaps her closest aesthetic allies in abstraction were the students and teachers at the pioneering National Institute of Design in nearby Ahmadabad, whom she frequently visited. Here a late Modernist aesthetic was put to industrial use in the belief that good design would contribute to development. It is also possible that the influence of her work, barely detectable in the several generations of art students that passed through her classes at Baroda, rippled out into the world and was picked up by default, and transmitted through the creations of young Indian textile weavers, typographers and industrial designers.

## 4

Quoted by John Willett, 'Revolution and the Arts: Russia 1917–29, from Proletkult to Vkhutemas', *Art and Politics in the Weimar*

*Period: The New Sobriety 1917–33*, London: Thames & Hudson, 1978, p.39.

## 5

Nasreen Mohamedi in a diary entry from 1980, *Nasreen in Retrospect*, Mumbai: Ashraf Memorial Trust, 1995, p.97.

være til hjelp for samfunnsutviklingen. Det er også mulig at innflytelsen fra Mohamedis verker, så vidt merkbar i de mange kullene av kunststudenter hun underviste i Baroda, fløt som ringer i vannet ut i verden hvor den ble plukket opp og videreført i arbeidet til unge indiske tekstilskapere, typografer og industridesignere.

### *Mohamedis arbeid i dagens kontekst*

Når vi betrakter Nasreen Mohamedis verk, må vi spørre hvilket eksistensielt behov som drev henne som person og lå til grunn for både hennes praksis og posisjon ute i verden. Hva var det som fikk henne til å vie sitt liv til et slikt særegent kunstnerskap? Svaret må nødvendigvis ligge i kunstnerens personlige biografi og hvordan hun ble påvirket av sine omgivelser. Mohamedis stilling som kvinne, hennes plass i en liten, tett sammenknyttet gruppe av kunstnere, erfaring med fremmede land og kulturer fra tidlig alder, de sosiale og politiske forholdene i India etter frigjøringen, hennes emosjonelle lynne, personlige smak og disiplin utgjør noe av det grunnlaget hun bygget sitt liv og virke på. Enkelte faktorer på denne lista blir til tider trukket fram for å posisjonere kunstnerskapet i visse historiske eller kuratoriale sammenhenger. Det at Mohamedi var en kvinnelig kunstner som virket innenfor en viss modernistisk retning, brukes ofte for å definere henne, og likeledes innflytelsen fra islamistisk abstraksjon. Men ved å skille enkeltelementer ut fra helheten oppnår en bare å forflate og redusere betydningen av kunstnerens liv og verk, og nøkkelen er heller å se på hvordan Mohamedi både inngår i og trans-

When thinking about Nasreen Mohamedi, we have to ask what existential need brought about her practice, her persona and the position of both in the wider world. What made her dedicate her life to such a singular body of work? The answer must be bound up with the details of her biography, and with what she drew from her immediate context. Facts from her life – her position as a woman; her emotional disposition, taste and discipline; her relation to a small, closely knit group of artists; her exposure from an early age to a diverse geography and set of cultural practices; or the social and political context of India after Independence – are some of the grounds on which she built a sovereign self. Individual elements from this list are sometimes brought to the fore as a way of positioning her in historical or curatorial terms. For example, the image of Mohamedi as a female artist working within a certain trajectory of Modernism is frequently used to define her, as is the influence of Islamic abstraction in her work. But extracting any of these elements from the broader picture flattens and simplifies the person and the work, and the key is rather to look at how she both co-mingles and transcends her own particularities.

For a more calibrated understanding of the artist, the insights of her peers and her diaries constitute a valuable source of information. Picking through the various myths that have grown around her like a private folklore, we learn for instance that she was an ‘eccen-

cenderer konteksten rundt henne. For å danne seg et mer balansert bilde, er det vel verdt å snakke med folk som kjente kunstneren personlig, og plukke gjennom de ulike mytene som har oppstått rundt henne.

De kan fortelle at hun var en "eksentrisk" person i sitt nærmiljø, vakker og elegant kledd; at hun var stille av seg uten å være sjenert, og at når hun først snakket, var det gjerne i ufullstendige, avbrutte setninger; at hun var arbeidsom og grundig, en mester som satt ved arbeidsbordet med korslagte bein til langt på natt, som forkastet mange av tegningene sine fordi hun mente de ikke holdt mål og ofte ga dem bort; at hun likte å høre på både klassisk indisk musikk og pop på radio, og at hun hadde stor sans for de presise bevegelsene i Bruce Lees Kung Fu-filmer. Med ønske om å koble slike anekdotiske opplysninger til fakta om arbeidet hennes, arrangerte vi nylig et Mohamedi-seminar i Dehli hvor mange av kollegaene og studentene hennes var til stede. I ring rundt et bord kryssrefererte deltakerne ulike minner og synspunkter, og slik oppsto ny innsikt om kunstnerens liv og virke og en uformell kunsthistorisk tekst som mange av observasjonene i dette essayet bygger på. Den andre viktige kilden til et helhetlig bilde er Mohamedis egen stemme. Den har vi tilgang til gjennom dagbøkene hennes. De ble skrevet over et langt tidsrom og viser hennes utvikling både som menneske og kunstner, og her framgår det hvor ofte uro gikk forut for orden både i livet og arbeidet hennes. I disse tekstene framstår Mohamedi som en som strever med å bringe sin indre erfa-





tric' figure in her everyday environment, beautiful and elegantly dressed; that she was quiet but not shy, and that when she spoke it was often in broken, interrupted sentences; that she was a diligent, meticulous worker, a virtuoso who sat cross-legged at her table working into the night, abandoning many of her drawings for being insufficiently accomplished and often giving them away; that she liked to listen to both classical Indian and popular music on her radio, and that she appreciated the precise movements in Bruce Lee's Kung Fu movies. In order to piece together this kind of anecdotal information with facts about her work, we recently organised a workshop on Nasreen Mohamedi in Delhi, which included many of her colleagues and students. Sitting around a table, the cross-referencing of different memories and points of view generated new insights into her and her work, producing a colloquial art-historical text and giving rise to many of the observations in this essay. The other important voice in the equation is Mohamedi's own, made accessible through her diaries, which, written over an extended period of time, show her personal development as well as her development as an artist. They reveal how often in her life and work 'order is preceded by turbulence.'<sup>6</sup> In these diaries, Mohamedi comes across as someone mediating the tensions between inner experience and outer reality, as someone who used her work to filter her impressions of the visual field and also to align and regu-

## 6

Geeta Kapur during the conference on Mohamedi's work in Dehli on 24 January, 2009.



ring i samsvar med ytre virkelighet, som om hun brukte arbeidet sitt både til å filtrere visuelle inntrykk og til å justere og regulere presset fra egen psyke. Dagbøkene vitner om en særegen kombinasjon av mottakelighet og et behov for å komprimere, som en vidåpen kameralinse som tar opp i seg et avtrykk av verden og reduserer det til et minimum. For Mohamedi var beherskelse prisen å betale for balanse, og i dagbøkene ser vi hvordan hun stadig krevde hardere innsats og disiplin av seg selv. Resultatet er et omhyggelig oppbygd, men liminalt rom for autonomi, en nødvendighet for å bevare en følsom sjels likevekt i møtet med en anmassende verden. Kanskje er det nettopp denne autonomien som gjorde det mulig for henne å ta inn så mye, og “paradoksalt nok leder fordypning i selvet til en tilstand av åpenhet der visjoner og språk møtes”.<sup>6</sup> Sikkert er det at i det lille hermetiske rommet som Mohamedis arbeider utgjør, åpner fokuset på det egne opp for det universelle. At verkene ikke henviser til noe utenfor seg selv, gjør dem tilgjengelige for projeksjoner og tolkninger av alle slag. Dermed kan de lett forflyttes, og det er sannsynligvis noe av grunnen til at de nå er blitt så populære utenfor India. Med dette menes ikke at arbeidene oppfattes annerledes andre steder enn i den opprinnelige konteksten. Mohamedis kunstnerskap var alltid forutbestemt for et større publikum. På mer eller mindre bevisst plan hadde kunstneren alltid henvendt seg til verden, som

## 6

Gabriel Peluffo Linari,  
'Autonomy, Nostalgia and  
Globalization The Uncer-  
tainties of Critical Art',  
*Over Here: International  
Perspectives on Art and*

*Culture*, Gerardo Mosquera og Jean Fisher (red.),  
New York: New Museum  
of Contemporary Art,  
2004, s. 49.

late the pressures of the ego. They reveal in her a mixture of receptivity and the need for compression, like a wide-open photographic lens that renders the world's imprint and reduces it to the minimum. For Mohamedi, the price of equilibrium was restraint, and her diary entries attest to the constant call for greater effort and self-discipline. What results from this is the carefully crafted but liminal space of autonomy necessary for a sensitive soul to maintain composure in the face of an overbearing world. Perhaps this very autonomy is what allowed her to draw in so much, and 'self-absorption becomes paradoxically a condition of openness to the intersection of visions and languages'.<sup>7</sup> Certainly, in the small hermetic space of her works, the attention given to the particular opens up onto to the universal. Their lack of referent also makes them available to projections and interpretations of all kinds, something that has facilitated their translation and that is probably partly responsible for their sudden popularity outside of India. This is not to suggest a contrast between the works' reception in its original context and elsewhere. Mohamedi's practice was always destined for a wider audience that at some level she, ever an internationalist, was always already addressing. Working with Mohamedi's oeuvre today and tracking the arc of meaning as

## 7

Gabriel Peluffo Linari,  
'Autonomy, Nostalgia  
and Globalization: The  
Uncertainties of Critical  
Art', in G. Mosquera and J.  
Fisher (ed.), *Over Here*, op.  
cit., p.49.

den internasjonlisten hun var. Heller ikke handler det om å opparbeide posthum legitimitet: Mohamedi har en etablert posisjon i indisk kunsthistorie og også sin rettmessige plass i den modernistiske kanon. Her dreier det seg snarere om å plassere hennes kunstnerskap på en etisk riktig måte som innfrir kravene til et nytt historisk paradigme, og å spore utviklingen av dets betydning etter hvert som verkene sirkulerer videre rundt om i verden.

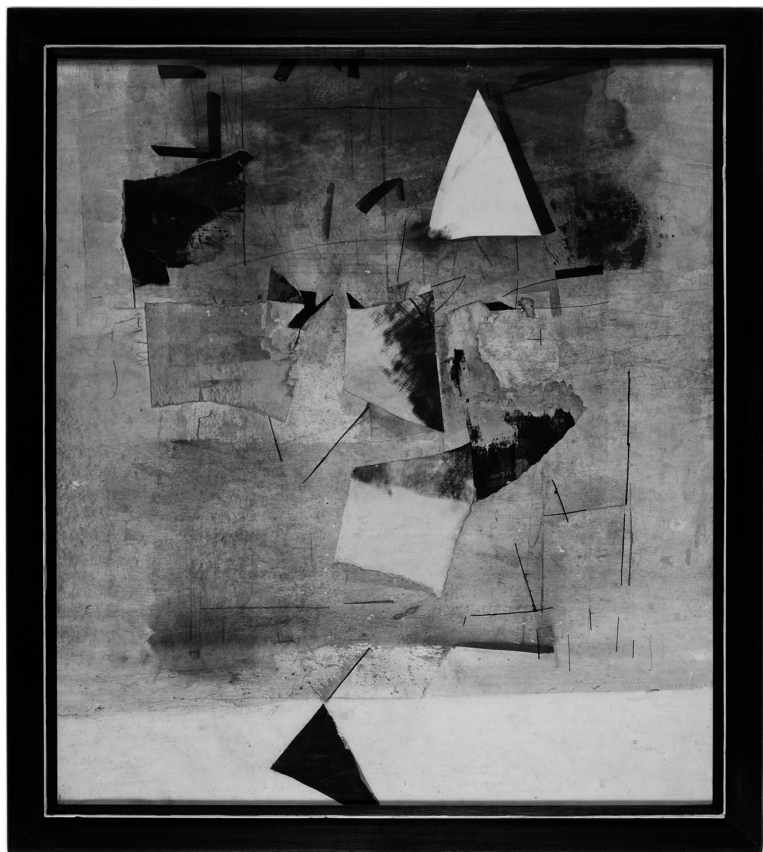
Suman Gopinath and Grant Watson

32 it circulates more widely in the world is not to seek a posthumous legitimacy - she has her place within Indian art history as well as within the Modernist canon. Rather, it is a question of establishing an ethical placement of her practice that meets the needs of a contemporary paradigm.

Suman Gopinath and Grant Watson

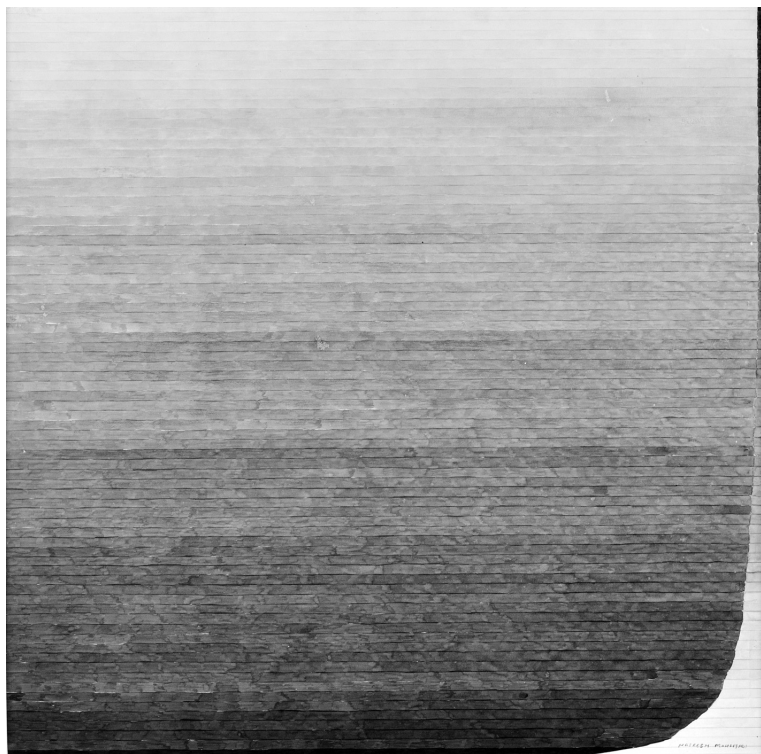
NASREEN MOHAMED I — WORKS

Untitled, undated,  
pen, pencil, ink and collage  
on paper, 71 × 63.5cm

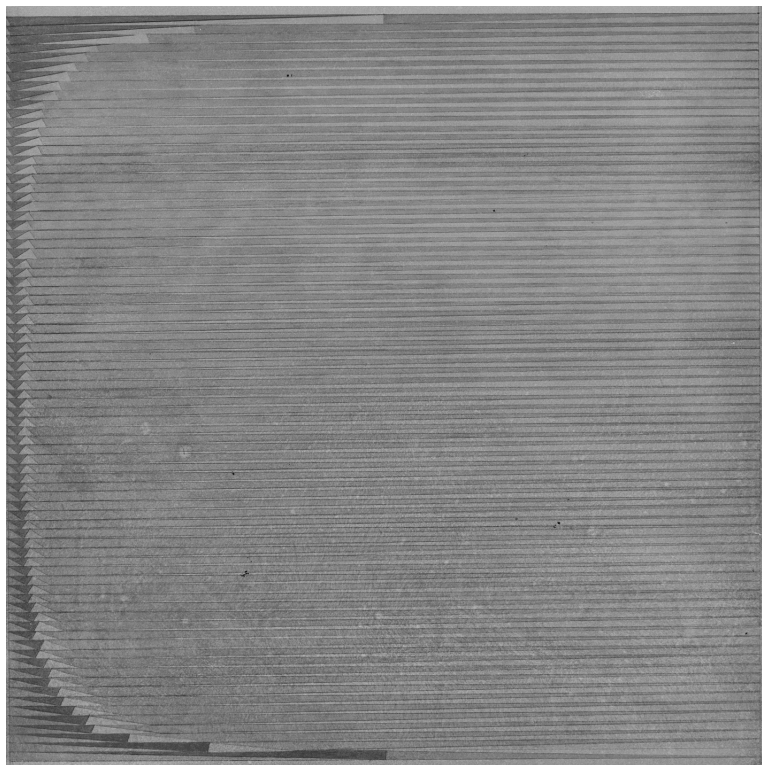


Untitled, undated,  
pencil and ink on paper,  
49 × 49cm

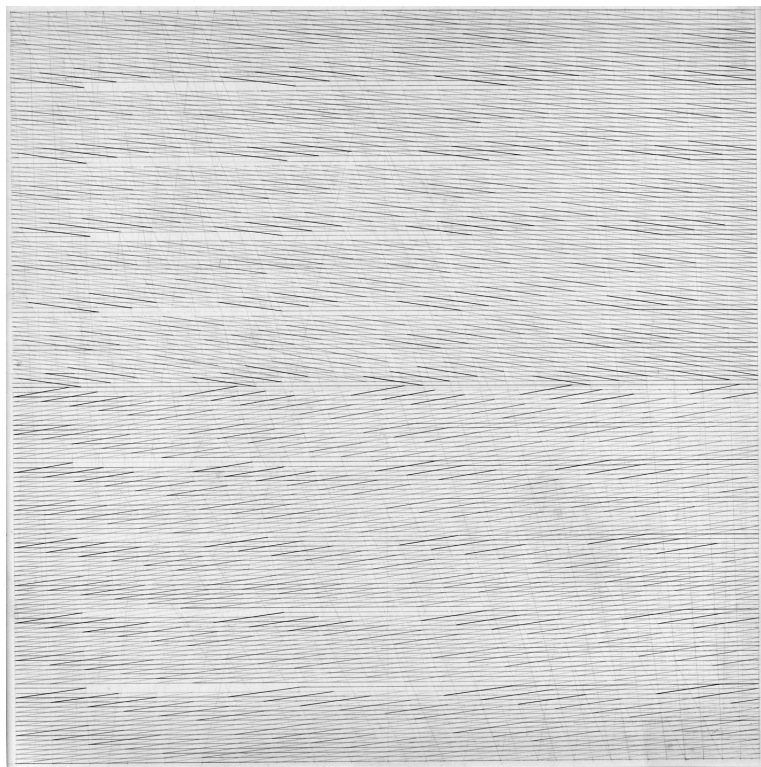




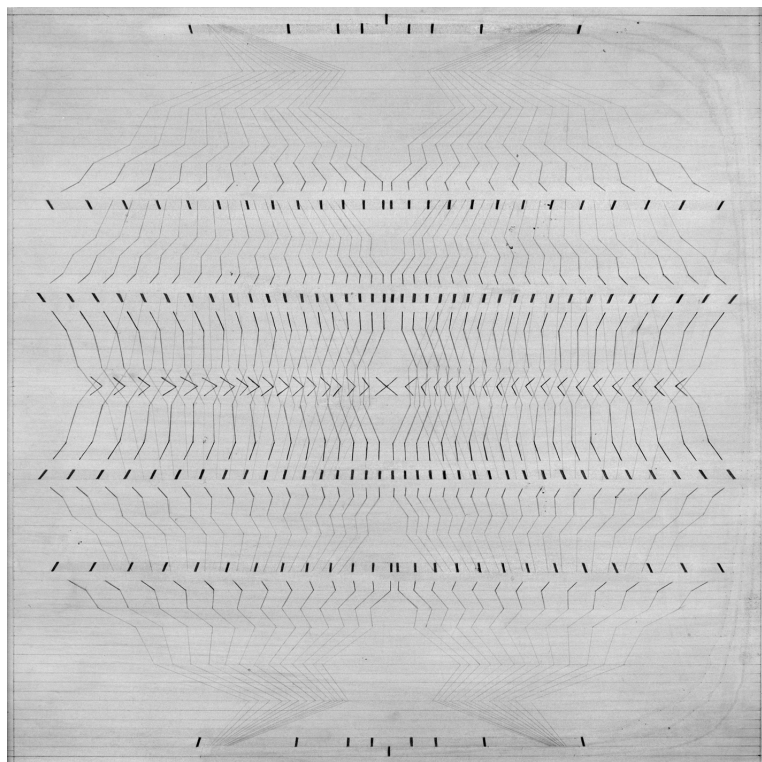
Untitled, undated,  
pencil and ink on paper,  
52 × 51cm



Untitled, undated,  
pen and pencil on paper,  
52 × 52cm

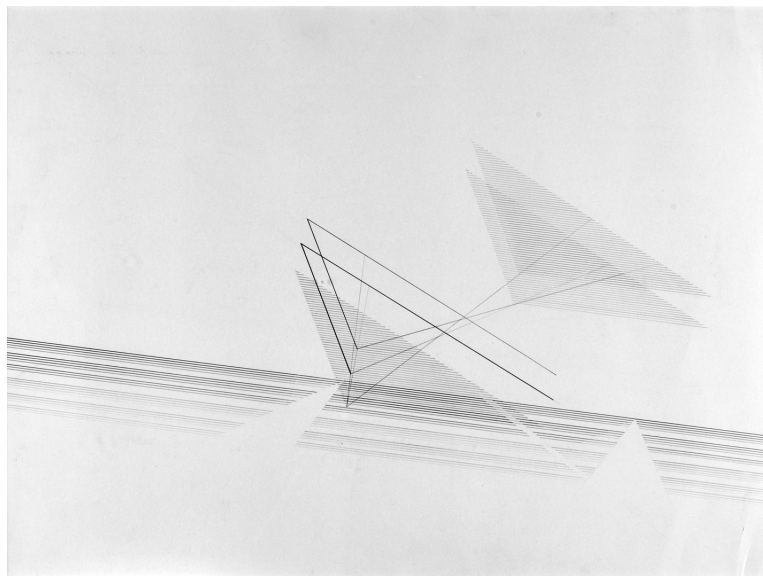


Untitled, undated,  
pencil on paper,  
52 × 52cm



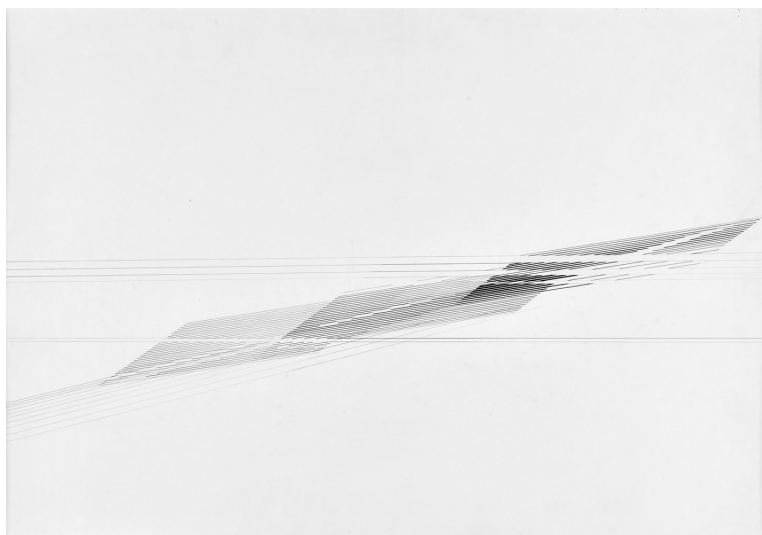
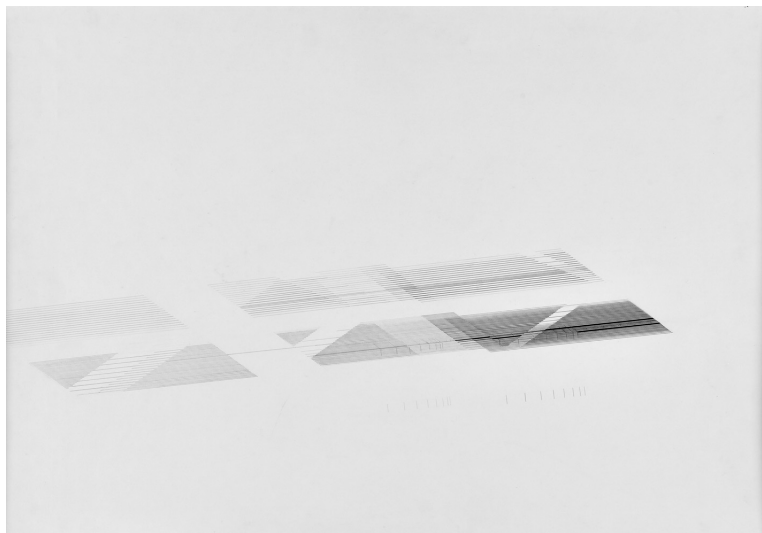
Untitled, undated,  
pen and pencil on paper,  
49 × 65cm





Untitled, undated,  
pen, pencil and ink on  
paper, 50 × 70cm

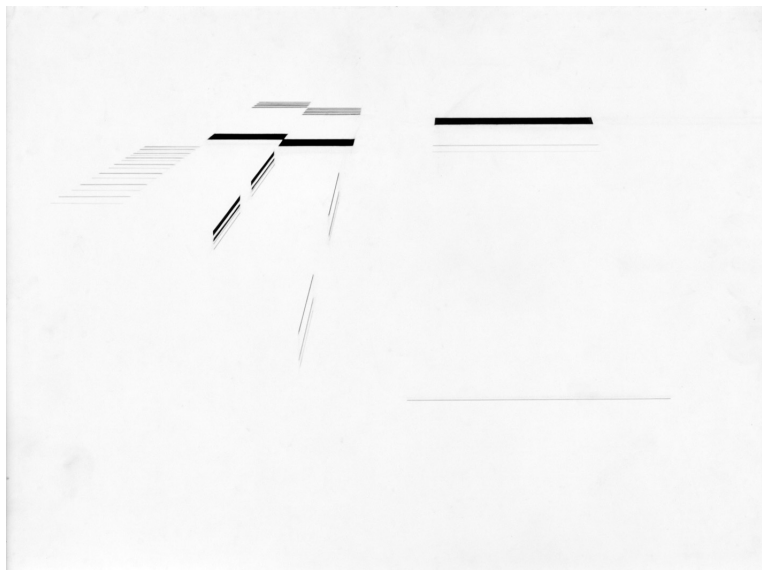
Untitled, undated,  
pen, pencil and ink on  
paper, 48 × 68.5cm



Untitled, undated,  
pen and pencil on paper,  
49.5 × 70cm



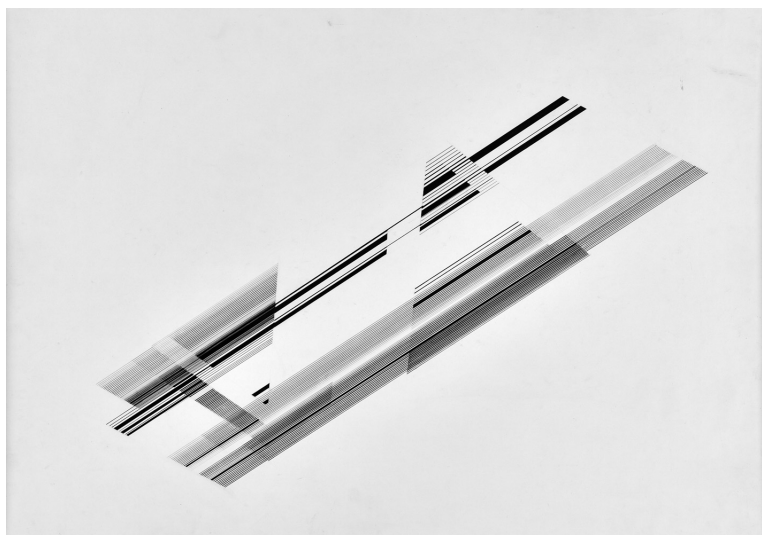
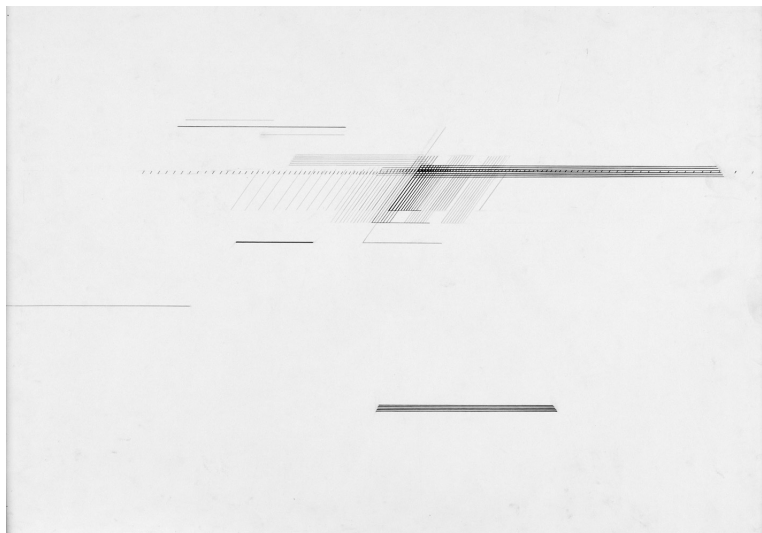
Untitled, undated,  
pen, pencil and ink on  
paper, 38 × 50.5cm



Untitled, undated, pen,  
pencil and ink on paper,  
38 × 50.5cm

Untitled, undated, pen,  
pencil and ink on paper,  
49.5 × 69cm





Works in the Exhibition /  
Verk i utstillingen

I

Early Works

**Untitled** (Undated)  
collage / 26 × 20 cm  
*Courtesy The Sikander Family  
Collection, Mumbai, India*

**Untitled** (Undated)  
Indian ink / 26 × 26 cm  
*Courtesy The Sikander Family  
Collection, Mumbai, India*

**Untitled** (Undated)  
pen, pencil, ink and collage  
on paper / 63,5 × 71 cm  
*Courtesy Chemould Prescott  
Road, Mumbai, India*

**Untitled** (Undated)  
Indian ink and pen on  
paper / 40 × 30 cm  
*Courtesy The Sikander Family  
Collection, Mumbai, India*

**Untitled** (Undated)  
ink on paper with collage /  
46 × 46 cm  
*Courtesy The Sikander Family  
Collection, Mumbai, India*

II

Grids

**Untitled** (Undated)  
pencil and ink on paper /  
49 × 49 cm  
*Courtesy of the Glenbarra Art  
Museum Collection, Japan*

**Untitled** (Undated)  
pen and pencil on paper /  
52 × 52 cm  
*Courtesy of the Glenbarra Art  
Museum Collection, Japan*

**Untitled** (Undated)  
pencil on paper /  
52 × 52 cm  
*Courtesy of the Glenbarra Art  
Museum Collection, Japan*

**Untitled** (Undated)  
pencil and paper on paper  
with ink wash / 27 × 27 cm  
*Courtesy The Sikander Family  
Collection, Mumbai, India*

**Untitled** (Undated)  
pencil on paper /  
50 × 50 cm  
*Courtesy The Sikander Family  
Collection, Mumbai, India*

**Untitled** (Undated)  
pen on paper / 50 × 52 cm  
*Courtesy The Sikander Family  
Collection, Mumbai, India*

**Untitled** (Undated)  
pencil and ink on paper /  
52 × 51 cm  
*Courtesy of the Glenbarra Art  
Museum Collection, Japan*

III

Diagonals

**Untitled** (Undated)  
pen and pencil on paper /  
49 × 65 cm  
*Courtesy of the Glenbarra Art  
Museum Collection, Japan*

**Untitled** (Undated)  
pen, pencil and ink on  
paper / 50 × 70 cm  
*Courtesy of the Glenbarra Art  
Museum Collection, Japan*

**Untitled** (Undated)  
pen, pencil and ink on  
paper / 49,5 × 69 cm  
*Courtesy of the Glenbarra Art  
Museum Collection, Japan*

**Untitled** (Undated)  
pen and pencil on paper /  
49,5 × 70 cm  
*Courtesy of the Glenbarra Art  
Museum Collection, Japan*

**Untitled** (Undated)  
pen, pencil and ink on  
paper / 48 × 68,5 cm  
*Courtesy of the Glenbarra Art  
Museum Collection, Japan*

**Untitled** (Undated)  
pencil and pen on paper /  
57 × 72,5 cm  
*Courtesy of the Glenbarra Art  
Museum Collection, Japan*

**Untitled** (Undated)  
pen, pencil and ink on  
paper / 38 × 50,5 cm  
*Courtesy of the Glenbarra Art  
Museum Collection, Japan*

**Untitled** (Undated)  
pen, pencil and ink on  
paper / 38 × 50,5 cm  
*Courtesy of the Glenbarra Art  
Museum Collection, Japan*

**Untitled** (Undated)  
pencil on paper /  
36.5 × 26 cm  
*Courtesy The Sikander Family  
Collection, Mumbai, India*

**Untitled** (Undated)  
pencil on paper /  
36.5 × 26cm  
*Courtesy The Sikander Family  
Collection, Mumbai, India*

**Untitled** (Undated)  
pencil on paper /  
36,5 × 26cm  
*Courtesy The Sikander Family  
Collection, Mumbai, India*

**Untitled** (Undated)  
pen and pencil on paper /  
72 × 52 cm  
*Courtesy The Sikander Family  
Collection, Mumbai, India*

**Untitled** (Undated)  
pen and pencil on paper /  
70 × 50 cm  
*Courtesy The Sikander Family  
Collection, Mumbai, India*

**Untitled** (Undated)  
Pen and pencil on paper  
(pale floating triangle) /  
70 × 50 cm  
*Courtesy The Sikander Family  
Collection, Mumbai, India*

#### IV Photographs

**Untitled** (Undated)  
black and white photograph  
(Beach) / 36 × 24cm  
*Courtesy The Sikander Family  
Collection, Mumbai, India*

**Untitled** (Undated)  
black and white photograph  
(Tide) / 28,5 × 23cm  
*Courtesy The Sikander Family  
Collection, Mumbai, India*

**Untitled** (Undated)  
black and white photograph  
(Stadium) / 28 × 23cm  
*Courtesy The Sikander Family  
Collection, Mumbai, India*

**Untitled** (Undated)  
black and white photograph  
(Desert) / 27 × 22cm  
*Courtesy The Sikander Family  
Collection, Mumbai, India*

**Untitled** (Undated)  
Black and white photograph  
(water tower) / 28 × 23cm  
*Courtesy The Sikander Family  
Collection, Mumbai, India*

**Untitled** (Undated)  
black and white photograph  
(Chandigarh) / 28,5 × 23cm  
*Courtesy The Sikander Family  
Collection, Mumbai, India*

## V

## Vitrines / Reference

## Material

**Untitled** (Undated)

nine notations, pen and

pencil on paper /

28 × 21 cm - 9 sheets

*Courtesy The Sikander Family*

*Collection, Mumbai, India*

**Untitled** (Undated)

Reference Material

two photographic magazine

pages / 39,5 × 26,5cm each

*Courtesy The Sikander Family*

*Collection, Mumbai, India*

**Untitled** (Undated)

Reference Material

two transparent sheets /

29,5 × 21cm each

*Courtesy The Sikander Family*

*Collection, Mumbai, India*

**Untitled** (Undated)

Reference Material

one calendar sheet /

32 × 20,5cm

*Courtesy The Sikander Family*

*Collection, Mumbai, India*

**Untitled** (Undated)

Reference Material

Arabic lettering magazine

cutting / 19,5 × 6.5cm

*Courtesy The Sikander Family*

*Collection, Mumbai, India*

**Untitled** (Undated)

Nasreen portrait

black and white photo-

graph / 14,2 × 16cm

*Courtesy The Sikander Family*

*Collection, Mumbai, India*

**Untitled** (Undated)

four black and white

photographs / various

dimensions

(reference material - works

shown not by the artist)

*Courtesy The Sikander Family*

*Collection, Mumbai, India*

**Untitled** (Undated)

five invitation cards /

App. 16 × 14 cm

*Courtesy The Sikander*

*Family Collection, Mumbai,*

*India*

**Untitled** (Undated)

cross stitch embroidery on

cushion cover / 10 × 10 cm

*Courtesy The Sikander Family*

*Collection, Mumbai, India*

**Untitled** (Undated)

eleven black and white

photographic studies with

pen marks / all approx.

13 × 7,6cm

*Courtesy The Sikander Family*

*Collection, Mumbai, India*

## Acknowledgements

OCA expresses its sincere appreciation to the curators – Suman Gopinath and Grant Watson who conceived of this unique project and who further contribute to the developing cooperation with the institution. Further thanks on the part of the institution and the curators are expressed to the collectors and lenders who made it possible to organize this first retrospective of Nasreen Mohamedi's work in Europe including Shrilekha Sikander and family, Masanori Fukuoka, Shireen Gandhi Shreyas Karle & Himali, Mortimer Chatterjee & Tara Lal, Roshini Vadehra, Arun Vadehra & Vidya Shivadas.

OCA also notes its appreciation of the original exhibition design and layout as rendered and realized by Erwin de Muer together with Cedrik Toselli and David de Tscarnier.

This project was realized with the continued and committed efforts of the entirety of OCA's staff – senior coordinator Erikka Fyrand, who managed all aspects of the exhibition coordination and production; OCA's associate curator, Pablo Lafuente and programme associates Suzana Martins and Marthe Tveitan who further organized the exhibition and the public programme; Jorn Mortensen, OCA's associate director, Elisabeth Weihe, OCA's facilities manager, programme coordinator Fleur van Muiswinkel, programme assistant Anne Charlotte Hauen and bookkeeper Patience Darko.

OCA further appreciates the for continued support from its Board and founders, especially for the support provided by O3-funds from the Norwegian Ministry of Foreign Affairs. In this regard, OCA extends a special note of thanks to Randi Bendiksen for the continued interest and support of OCA's programme initiatives and endeavors.

MK

---

*Image page 35:* Courtesy Chemould Prescott Road, Mumbai, India

*Image pp.37-53:* Courtesy the Glenbarra Art Museum Collection, Japan

This project is supported by O3-funds from the Norwegian Ministry of Foreign Affairs.

## Takksigelser

OCA uttrykker sin takk til kuratorene, Suman Gopinath og Grant Watson som unnfanger dette unike prosjektet og som vidre bidrar til utviklingen av institusjonen. Videre benytter OCA og kuratorene anledningen til å takke samlere og utlånere som gjorde det mulig å arrangere denne retrospektive utstillingen av Nasreen Mohamedi's arbeider i Europa, disse inkluderer Shrilekha Sikander med familie, Masanori Fukuoka, Shireen Gandhi, Shreyas Karle & Hemali Bhuta, Mortimer Chatterjee & Tara Lal, Roshini Vadehra, Arun Vadehra & Vidya Shivas.

OCA vil også takke Erwin de Muer, Cederik Tosellu og David de Tscarnier for utformingen av utstillingens design og layout.

Dette prosjektet ble realisert med fortsatt dedikert interesse og anstrengelse fra alle OCAs ansatte – senior coordinator Erika Fyrand, som tok seg av alle sider ved organiseringen og produksjonen av utstillingen, OCAs associate curator, Pablo Lafuente, og programme associates Suzana Martins og Marthe Tveitan, som bidro ytterligere til organiseringen av utstillingen og tilhørende program, Jørn Mortensen, OCAs associate director, Elisabeth Weihe, OCAs facilities manager, programme coordinator Fleur van Muiswinkel, programme assistant Anne Charlotte Hauen og bookkeeper Patience Darko.

OCA gir uttrykk for sin takknemlighet for fortsatt støtte fra sitt styre og grunnleggere, særlig for støtten tildelt OCA fra O3-funds fra Det Kongelige Norske Utenriksdepartement. I denne forbindelse retter OCA en spesiell takk til Randi Bendiksen for den fortsatte interessen og støtten til OCAs programinitiativer.

MK

---

*Bilde side 35: Trykket med tillatelse fra Chemould Prescott Road, Mumbai, India*  
*Bilde side 37-53: trykket med tillatelse fra Glenbarra Art Museum Collection, Japan*

Dette prosjektet er finansiert med støtte fra O3-funds fra Det Kongelige Norske Utenriksdepartement.



6 March — 20 June 2009

**NASREEN**

---

**MOHAMEDI**

---

**NOTES**

Reflections on  
Indian Modernism  
(Part 1)

**OCA**

Office for Contemporary Art Norway

www.oca.no