

Aisha Khalid

ZILBERMAN GALLERY

I AM AND I AM NOT

Aisha Khalid

I AM AND I AM NOT

April 28 - July 31, 2017

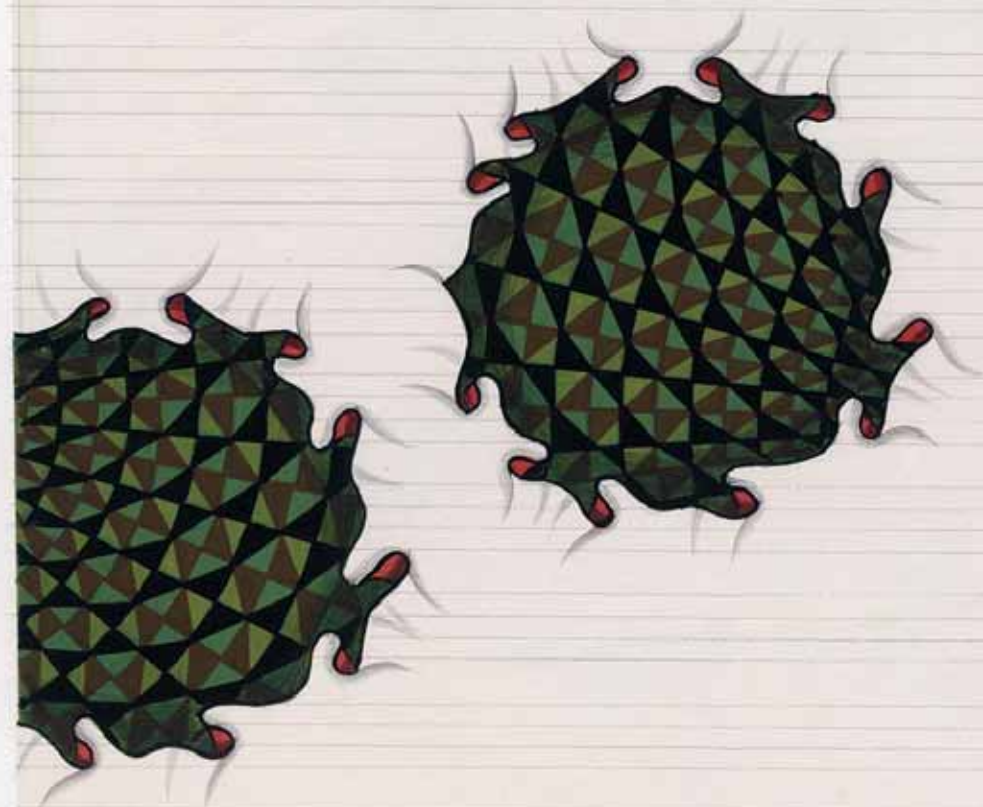
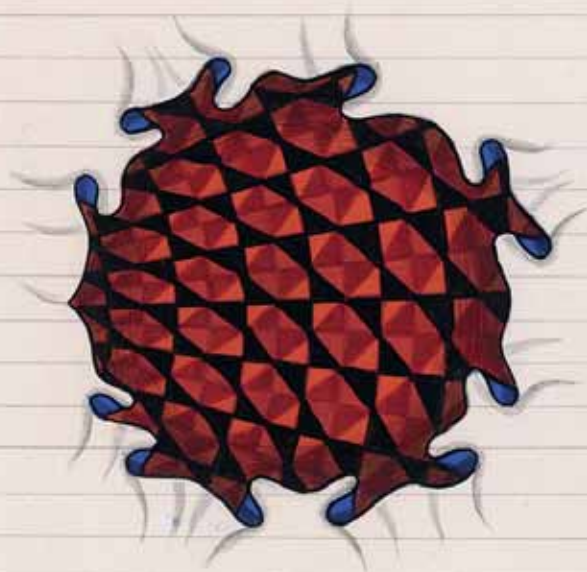
Aisha Khalid

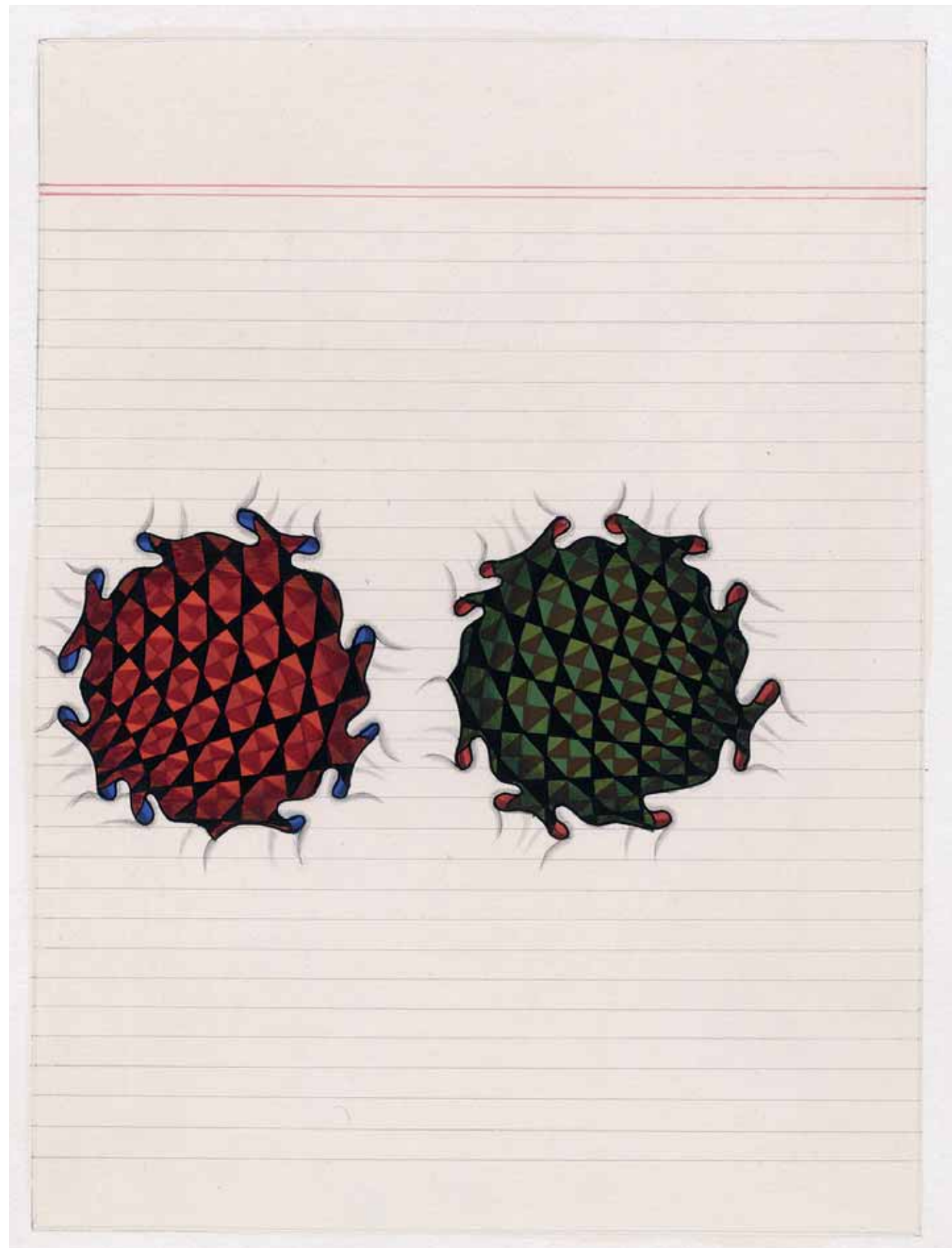
„[...] you grow up in a certain society,
whose culture and traditions
you become a part of, and even
if you try to avoid these or leave
that place and those surroundings,
your roots do not leave you.“

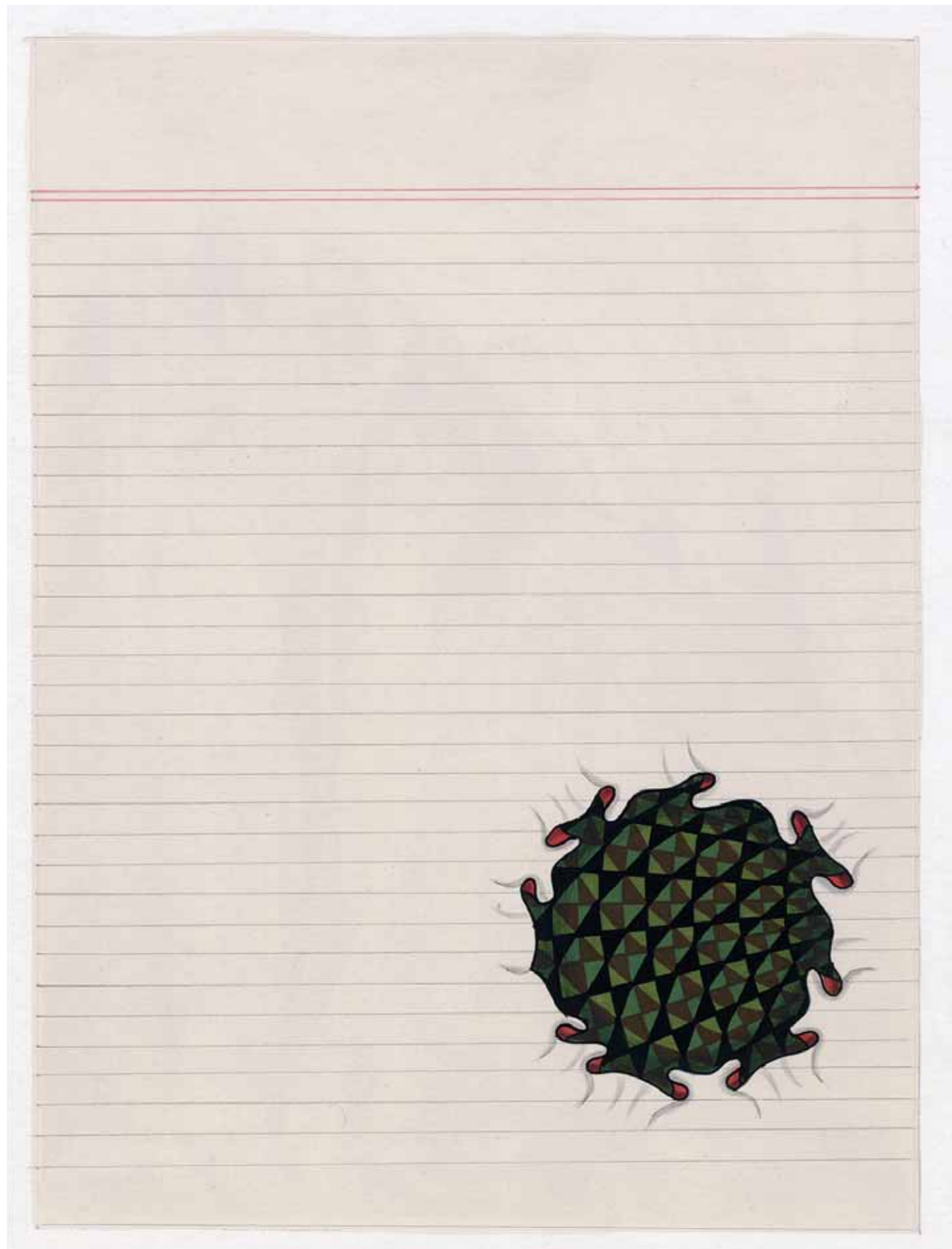
AISHA KHALID

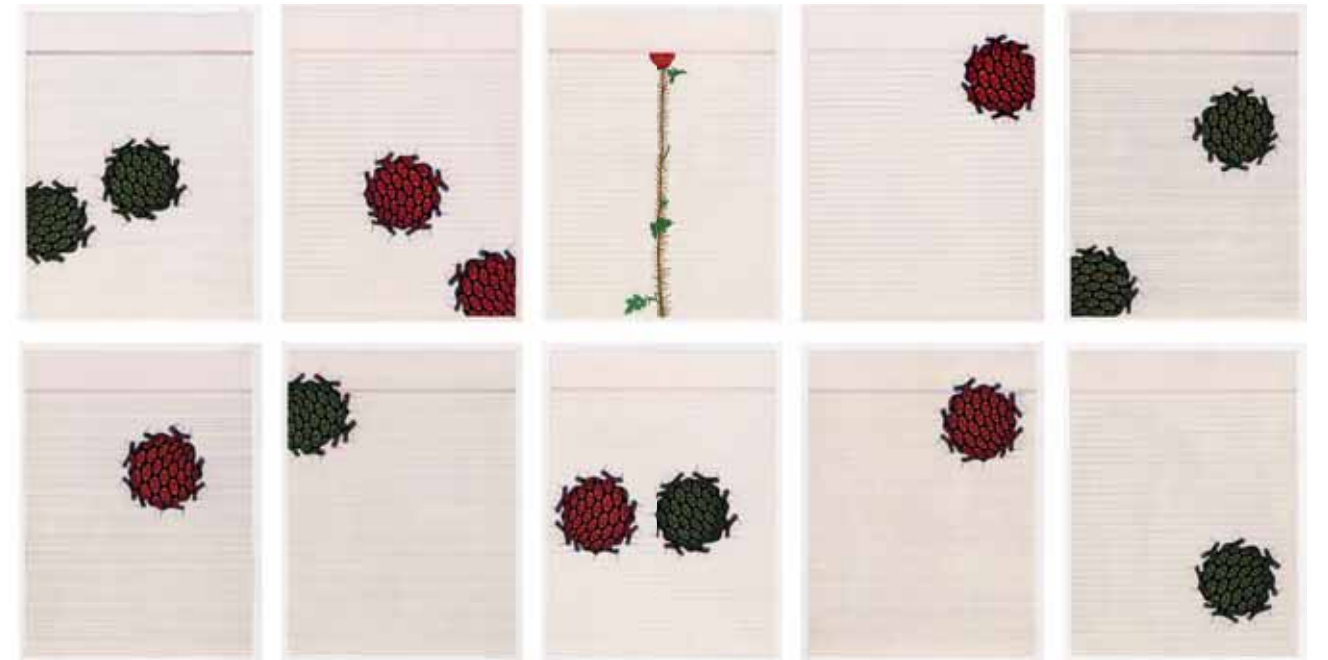
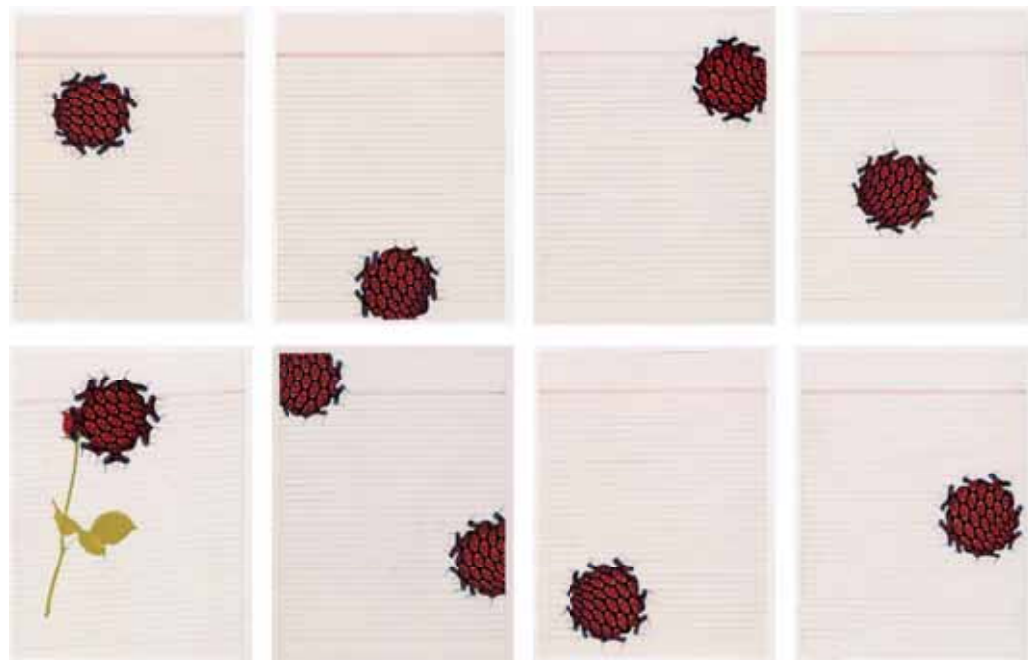
I AM AND I AM NOT

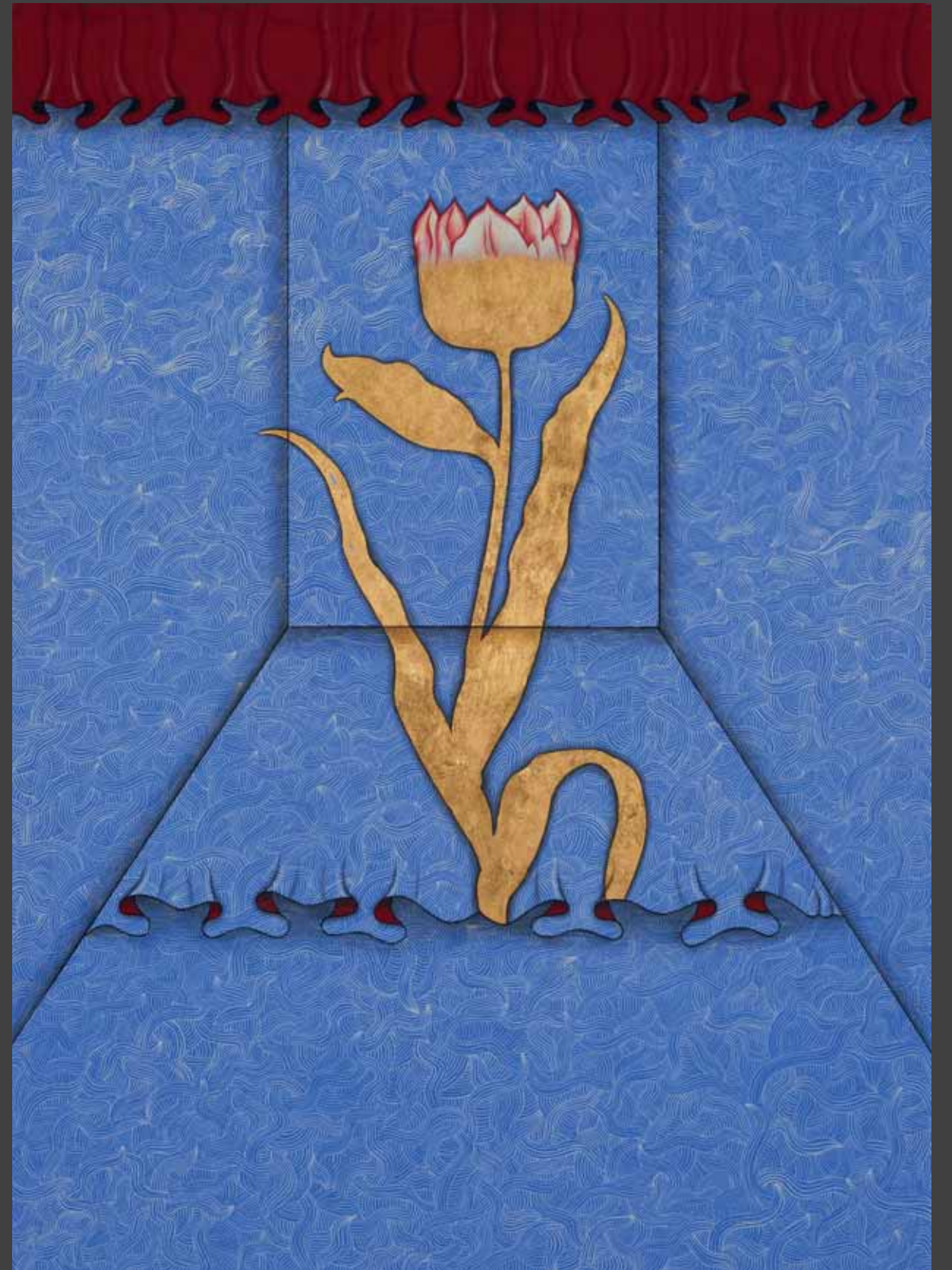
April 28 - July 31, 2017











WHEN I AM SILENT, 2017

Gouache and gold leaf on wasli paper / Gouache und Blattgold auf Wasli-Papier
70 x 51 cm

Behind the Curtain

Aisha Khalid's *I Am and I Am Not* | Lotte Laub

In the works that Aisha Khalid has created for the exhibition *I Am and I Am Not*—with one exception, they all date from 2017—there are few figurative allusions. Only *When I Am Silent* features a gold-leaf tulip in the middle of a perspectively-designed blue room. The viewer spontaneously associates the 'I' in the painting's title with the precious tulip. A vertical floor line runs through the tulip like a cut, transporting the flower into a different world, as it were. Another figurative element in this and many other paintings by Khalid is the undulating hem of an earthy reddish curtain which like a pelmet runs along the upper edge of the painting. A second hem (belonging to an otherwise invisible curtain) divides the blue room into a front and rear, or a lower and upper section (if the viewer's gaze follows the upward direction suggested by the veil-curtain). Like an immaterial appearance, the golden tulip as a metaphor of the idealized perfection of all things beautiful (its pink-white tips being suggestive of divine love) rises exactly on the border of these two worlds.

I Am and I Am Not is the title of both the exhibition and a poem by the Islamic mystic Rumi (1207–1273), who is also one of the major Persian poets and scholars of the Middle Ages and whose son is considered to have founded the order of the Whirling Dervishes. One of Rumi's poems may provide some clues concerning the significance of the curtain:

When my bier moveth on the day of death,
Think not my heart is in this world.
[...]
When thou seest my hearse, cry not 'Parted,
parted!'
Union and meeting are mine in that hour.
If thou commit me to the grave, say not
'Farewell, farewell!'
For the grave is a curtain hiding the commun-
ion of Paradise.
[...]¹

The longing for the other world, for the merging of the worlds on either side of the curtain, for *unio mystica*, makes it easier to understand the title and composition of paintings such as *Two Worlds as One*, *At the Circle's Centre* and *I Am and I Am Not*.

Intensely engaging in traditional miniature painting, Aisha Khalid has moved away from figurative representation to abstraction—a move that bears witness to her increased interest in Islamic mysticism. The art historian and philosopher Heinrich Lützelner once described the effect of such a representation as follows: "It is by weaving themselves into this fabric that pondering contemplators and contemplative ponderers forget their own selves."

With the triptych *Divided* and the four-part painting *At the Circle's Centre*, things are different. In the interview with Simone Wille (published in this catalog), Aisha Khalid says that the current state of our secular world can be gleaned from

Hinter dem Vorhang

Aisha Khalids *I Am and I Am Not* | Lotte Laub

In Aisha Khalids Werken, die bis auf eine Ausnahme alle 2017 für *I Am and I Am Not* entstanden sind, gibt es kaum figurative Hinweise. Nur die Arbeit *When I Am Silent* zeigt eine Tulpe aus Blattgold in einem perspektivisch gestalteten blauen Raum. Unwillkürlich bringt der Betrachter das Ich des Titels mit der kostbaren Tulpe in Verbindung. Die Tulpe wird von der Bodenlinie der Rückwand geschnitten, was sie in eine andere Welt entrückt. Ein weiteres figürliches Element in diesem Bild, das auch in vielen anderen Werken auftaucht, ist das eines gewellten Vorhangsaums. Schabrackenartig begleitet er den oberen Bildrand in rötlicher Erdfarbe. Ein zweiter Saum eines ansonsten unsichtbaren Vorhangs unterteilt den blauen Raum in einen vorderen und einen hinteren Abschnitt oder in einen unteren und oberen, denn der Schleiervorhang gibt dem Bild eine andere Richtung, als schau der Betrachter in die Höhe. Die goldene Tulpe als Metapher idealisierter Perfektion alles Schönen und mit ihren rosa-weißen Spitzen auf göttliche Liebe hindeutend erhebt sich genau auf dieser Grenze der beiden Welten wie eine immaterielle Erscheinung.

I Am and I Am Not ist der Titel der Ausstellung und der Titel eines Gedichts von Rumi. Der islamische Mystiker Rumi (1207–1273) ist einer der bedeutendsten persischen Dichter und Gelehrten des Mittelalters. Sein Sohn gilt als der Gründer des Ordens der tanzenden Derwische. Eines seiner Gedichte mag Aufschluss geben über die Bedeutung des Vorhangs:

Wenn sie am Tage des Todes
tief in die Erde mich senken,
dass mein Herz dann noch auf Erden
weile, darfst du nicht denken!
[...]
Siehst meine Bahre du ziehen,
lass das Wort Trennung nicht hören,
weil mir dann ewig ersehntes
Treffen und Finden gehören!
Klage nicht Abschied, ach Abschied!,
wenn man ins Grab mich geleitet:
Ist mir doch selige Ankunft
hinter dem Vorhang bereitet!
[...]¹

Die Sehnsucht nach der anderen Welt, nach einer Vereinigung der Welten diesseits und jenseits des Vorhangs, nach *unio mystica* lässt uns Titel und Gestaltung von *Two Worlds as One*, *At the Circle's Centre* und auch *I Am and I Am Not* besser verstehen.

In der intensiven Auseinandersetzung mit der traditionellen Miniaturmalerei hat sich Aisha Khalid als Künstlerin weg von figürlichen Darstellungen hin zu Abstraktionen bewegt, die ihrem verstärkten Interesse für islamische Mystik Rechnung tragen. Der Kunsthistoriker und Philosoph Heinrich Lützelner schreibt über die Wirkung solcher Darstellung: „Indem der sinnend Betrachtende, betrachtend Sinnende sein Ich in dieses Gewebe gleichsam einflicht, vergisst er sein eigenes Selbst.“²

Kommen wir zurück zu den Werken *Divided*

¹ From: *Selected Poems from the Divāni Tabrīg*, edited and translated with an introduction, notes, and appendices by Reynold A. Nicholson, p. 95.

¹ Aus: Rumi: *Ich bin Wind und Du bist Feuer*, hrsg. v. Annemarie Schimmel, München: Diederichs, 1991, S. 7.

² Heinrich Lützelner: *Weltgeschichte der Kunst*, Gütersloh: Bertelsmann, 1959, S. 587.

these works. In them, the center has shifted and is even in danger of being lost from view—a shift that can be interpreted in political, social, philosophical, or religious terms. Aisha Khalid is no unworldly mystic but she knows the strength that is released *When I Am Silent*.

I Am and I Am Not is Aisha Khalid's first solo exhibition in Berlin. The artist, who lives in Lahore/Pakistan, graduated from the National College of Arts, Lahore, in 1997, Pakistan's oldest art institution, and did her post-graduation at the Rijksakademie, Amsterdam, in 2002. She has participated in exhibitions such as Moscow Biennale (2013), Sharjah Biennial (2011), Venice Biennale (2009), and the Fukuoka Triennale (2001). Her work is displayed in several museums and private collections all over the world, including the Aga Khan Museum (Toronto), M+ Museum (Hong Kong), Victoria & Albert Museum (London), Fukuoka Asian Art Museum (Japan), World Bank (USA), Sheikh Zayed Museum, Abu Dhabi and Sharjah Art Museum (United Arab Emirates).

After her participation in two group exhibitions hosted by Zilberman Gallery—*Minor Heroisms* (Istanbul, 2005) and *The Red Gaze* (Berlin, 2016)—we are pleased to present new works by Aisha Khalid in the context of *I Am and I Am Not* in Berlin. Our thanks go first of all to Aisha Khalid herself.

Lotte Laub, Program Manager at Zilberman Gallery–Berlin, obtained her PhD at Friedrich Schlegel Graduate School of Literary Studies, Freie Universität Berlin with a dissertation entitled *Gestalten durch Verbergen. Ghassan Salhab's melancholischer Blick auf Beirut in Film, Video und Dichtung* (Revealing by Concealing. Ghassan Salhab's Melancholic Glance at Beirut in Film, Video and Poetry), published 2016 at Reichert Verlag. She subsequently received an Honors Postdoc Fellowship for her project on *The Voice in Lebanese Video Art* at the Dahlem Research School, Freie Universität Berlin. In 2010, she received a doctoral scholarship from the Orient-Institut Beirut, Lebanon. Previously, she worked at the Martin-Gropius-Bau in Berlin.

Special thanks are also due to the authors of this catalog: Atteqa Ali, Professor of art history at Zayed University (UAE); Timo Kaabi-Linke, writer, art critic, curator, and co-founder of the collective Carthage Contemporary; and art historian Simone Wille, author of the monograph *Modern Art in Pakistan. History, Tradition, Place* (2015), who interviewed Aisha Khalid in her Lahore studio expressly for this catalog. Many thanks also to Andreas Islebe for his research on the poem by Rumi, and to all those who have contributed to the success of the exhibition. We would particularly like to thank ITINERANT INTERLUDES, Laurie Schwartz and the musicians Christine Paté and Matthias Badczong for their performance at the opening of *I Am and I Am Not*.

Translated from the German by Christoph Nöthlings

und der vierteiligen Arbeit *At the Circle's Centre*: Wie die Künstlerin im Interview mit Simone Wille (in diesem Katalog) selbst äußert, kann man beiden Arbeiten den Ist-Zustand unserer diesseitigen Welt ablesen. Hier ist das Zentrum verschoben und droht gar, aus dem Blick zu geraten. Das kann politisch, gesellschaftlich, philosophisch oder religiös verstanden werden. Aisha Khalid ist keine weltabgewandte Mystikerin, aber sie weiß, welche Kraft aufgeht *When I Am Silent*.

I Am and I Am Not ist die erste Soloausstellung der in Lahore/Pakistan lebenden Künstlerin Aisha Khalid in Berlin. Aisha Khalid hat am renommierten National College of Arts (Lahore, 1997), Pakistans ältester Kunstinstitution, und an der Rijksakademie (Amsterdam, 2002) studiert. Sie war u.a. an der Moskau-Biennale (2013), Sharjah-Biennale (2011), Venedig-Biennale (2009) und der Fukuoka Triennale (2001) beteiligt. Ihre Werke sind in Sammlungen weltweit vertreten, u.a. im Aga Khan Museum (Toronto), im M+ Museum (Hong Kong), im Victoria and Albert Museum (London), im Fukuoka Asian Art Museum (Japan) und dem Sharjah Art Museum (Vereinigte Arabische Emirate). Nach ihren Beteiligungen an Gruppenausstellungen der Zilberman Gallery in Istanbul: *Minor Heroisms* (2005) und am Berliner Standort: *The Red Gaze* (2016), freuen wir uns, *I Am and I Am Not* mit neuen Werken von Aisha Khalid in Berlin zeigen zu können. Gedankt sei zuallererst der Künstlerin Aisha Khalid.

Lotte Laub, Program Manager der Zilberman Gallery–Berlin, promovierte an der Friedrich Schlegel Graduiertenschule für literaturwissenschaftliche Studien, Freie Universität Berlin mit der Dissertation *Gestalten durch Verbergen. Ghassan Salhab's melancholischer Blick auf Beirut in Film, Video und Dichtung*, 2016 beim Reichert Verlag erschienen. Anschließend erhielt sie ein Honors Postdoc Fellowship für ihr Projekt über *The Voice in Lebanese Video Art* an der Dahlem Research School, FU Berlin. 2010 war sie Promotionsstipendiatin am Orient-Institut Beirut, Libanon. Zuvor war sie am Martin-Gropius-Bau, Berlin, tätig.

Besonderer Dank gebührt den AutorInnen des Katalogs, Atteqa Ali, Professorin für Kunstgeschichte an der Zayed University (VAE), Timo Kaabi-Linke, Schriftsteller, Kunstkritiker, Kurator und Mitbegründer des Kollektivs Carthage Contemporary, und der Kunsthistorikerin Simone Wille, Autorin der Monographie *Modern Art in Pakistan. History, Tradition, Place* (2015), die mit Aisha Khalid eigens für den Katalog ein Gespräch in ihrem Atelier in Lahore geführt hat. Gedankt sei Andreas Islebe für seine Rumi-Gedichtrecherchen und allen Mitarbeitern, die zum Gelingen der Ausstellung beigetragen haben. Dank gebührt schließlich ITINERANT INTERLUDES, Laurie Schwartz und den Musikern Christine Paté und Matthias Badczong für ihre Performance während der Eröffnung von *I Am and I Am Not*.

What Hamlet Never Dared Dream of Some Reflections on Aisha Khalid's Exhibition *I Am and I Am Not*

Timo Kaabi-Linke

Aisha Khalid has chosen the verse, "I Am and I Am Not," by Persian poet Rumi (1207–1273) as motto and title for her exhibition at Zilberman Gallery–Berlin. The line suggests autobiographical tensions and describes a mental condition which sharply contrasts with Hamlet's famous question, "to be or not to be." Although true being, to the mind of the Danish prince, asserts itself in courage and resolve, he was himself incapable of overcoming his inner contradiction between world-weariness and fear of death and He became a modern anti-hero, the epitome of restlessness rather than leadership. Overwhelmed by the expectations of others and an increasing sense of urgency caused by outer events, he was reduced to a subject without space—burned-out, haggard, and isolated. Perhaps, though, Hamlet simply lived in the wrong world. Perhaps he would have become happy in the world of Rumi. Rumi in his poems speaks of the serenity of a shadowy self that has found its place—a place beyond heroism—in its own desire between illusion and reality. Rumi takes his readers to an experiential world where there is room for past, present and potential beings, and where ideas, recollections, and dreams are but different aspects of real life. In this mystical world, the time pressure that is so essential to Western civilization seems to have been suspended. Here, Hamlet would not have become a ruler in the classical sense of the word. Instead of failing because of his indecision, he might have taken his internal contradictions in stride, displaying the aplomb characteristic of a mystic.

The works of Aisha Khalid make a visual connection to this auratic world. Their unique character derives from the fact that, in spite of their familiar appearance, they remain distant to us as soon as we try to better understand them. Khalid was born in Faisalabad in Pakistan in 1972 and studied miniature painting at the National College of Arts in Lahore. She studied at the Rijksakademie in Amsterdam from 2001 to 2003, and then returned to Pakistan, where she lives and works in Lahore today. Khalid belongs to a generation of Pakistani artists who stretch the traditional conventions by using new materials, media, and formats. In addition to numerous gouaches her work includes three-dimensional objects, such as the cube series *You Appear in Me I in You* (2015), or textile works like the diptych *Appear as You Are, Be as You Appear* (2010), two black velvet jackets with inner linings of pink silk, which are decorated and fastened together with steel needles facing inwards. Also large-scale works such as the multimedia installation *Larger than Life* (2012), which was shown at Whitworth Art Gallery, Manchester, are part to her program. The work combines gouache, textile embroidery, and video projection. Another textile work is *Your Way Begins on the Other Side* (2014) from the Aga Khan Museum Collection in Toronto: a Persian tapestry, almost six meters long and uncharacteristically embroidered with predators outlined with more than one million gold and silver pins, all placed by hand. Books are another medium that deserves mention because of its proximity to the miniature tradition. In *Name, Class, Subject* (2009) Khalid provokes the con-

Wovon Hamlet nicht zu träumen wagte Zur Ausstellung *I Am and I Am Not* von Aisha Khalid

Timo Kaabi-Linke

„Ich bin und ich bin nicht“, dieser Vers des persischen Dichters Rumi (1207–1273) ist das Motto von Aisha Khalids gleichnamiger Ausstellung in der Berliner Zilberman Gallery. Er lässt autobiografische Spannungen vermuten und beschreibt einen Zustand, der in deutlichem Kontrast zu einem anderen Ausspruch steht: Hamlets „Sein oder Nichtsein“. Während wahrhaftes Sein sich für den dänischen Prinzen in dem Mut zur Entschlossenheit behauptete, scheiterte er sogleich an der Überwindung des inneren Widerspruchs von Lebensmüdigkeit und Todesfurcht. Er wurde zu einem modernen Anti-Helden, eher ein Getriebener als ein Anführer. Fremde Erwartung und der steigende Handlungsdruck des äußeren Geschehens überforderten ihn; zurück blieb ein Subjekt ohne Raum, verglüht, ausgezehrt und isoliert. Doch vielleicht lebte Hamlet einfach in der falschen Welt? Vielleicht wäre er in der Welt Rumis glücklich geworden? In dessen Gedichten geht es um die Gelassenheit eines schattenhaften Selbst, das seinen Ort jenseits von Heroismus in der eigenen Sehnsucht zwischen Schein und Wirklichkeit gefunden hat.

Rumi führt in eine Erfahrungswelt, in der Seiendes, Gewesenes und Mögliches gleichermaßen Raum haben, in der Vorstellungen, Erinnerungen und Träume nur verschiedene Aspekte des wirklichen Lebens sind. Der Zeitdruck, der für die westliche Zivilisation so entscheidend geworden ist, scheint in dieser mystischen Welt aufgehoben. Ein Herrscher im klassischen Sinne wäre Hamlet hier nicht geworden. Doch anstatt an seiner Unentschlossenheit zu schei-

tern, hätte er die inneren Widersprüche mit Gelassenheit hinnehmen und eine andere Souveränität beweisen können, die des Mystikers.

Die Werke von Aisha Khalid stellen eine visuelle Verbindung zu jener auratischen Welt her. Dass ihre Bilder uns fern bleiben und zugleich vertraut erscheinen, sobald wir sie näher verstehen wollen, macht ihren eigentümlichen Charakter aus. Khalid wurde 1972 in Faisalabad in Pakistan geboren und studierte Miniaturmalerei am National College of Arts in Lahore. Von 2001 bis 2003 studierte sie an der Rijksakademie in Amsterdam und kehrte anschließend nach Pakistan zurück. Heute lebt und arbeitet sie in Lahore. Sie gehört zu einer Generation von pakistanischen Künstlern, die die überlieferten Konventionen mit neuen Materialien, Medien und Formaten strapazieren. Neben zahlreichen Gouachen umfasst ihr Werk auch dreidimensionale Objekte, wie die Würfelserie *You Appear in Me I in You* (2015) oder Textilarbeiten wie das Diptychon *Appear as You Are, Be as You Appear* (2010), zwei Jacken aus schwarzem Samt und einem Innenfutter aus rosa Seide, die durch nach innen gerichtete Stahlnadeln zugleich dekoriert und zusammengehalten werden. Auch großformatige Installationen wie die multimediale Installation *Larger than Life* (2012), die in der Whitworth Art Gallery in Manchester zu sehen war, gehören zu ihrem Programm. Hier wurden Gouache, Textilstickerei und Videoprojektion zusammengebracht. Eine weitere Textilarbeit ist *Your Way Begins on the Other Side* (2014) aus der Sammlung des Aga Khan Museums in Toronto: ein knapp sechs

ventions of the book or miniature album by presenting a banal-looking writing book. A closer inspection reveals hand-drawn lines for English and Urdu writing. Naturally, the accuracy of the lines is different on each side—the Urdu page has more, and more closely drawn, lines than the English page. Sometimes, only minimal differences can be recognized—the supposed regularity of the book is then interrupted by unexpectedly-emerging image forms.

No matter how variegated Khalid's media and formats may be, the production conditions—e.g., the section she works on at a time, the boundaries of the respective picture and the execution of its composition—are well-defined. Her working sections measure one square centimeter; in large-scale works, they can be even smaller. Following the model of traditional crafts—and with a view to controlling the production process down to microscopic dimensions—the artist opted for dividing her pictures into the smallest possible sections. This notwithstanding, Khalid bows to a rather strict dictatorship of detail: unlike the ancient painters, she does not sketch out her paintings. Only where this appears to be mandatory in graphical or conceptual terms does she resort to drawing the image frames characteristic of classic miniatures. Traditionally, the frame organizes a miniature's multi-perspective architecture. Khalid dispenses with this requirement and instead defines the illumination area by the physical size of the paper. This 'appreciation' of the traditional painting surface probably has historical reasons. While the painting support

did not seem to matter to the ancient painters, it determines the graphical surface of Khalid's works. Classical formalism is thus played off against an implicit materialism. Ultimately, however, Khalid's operation is different from traditional methods. Although she prepares her paper foundations in a traditional manner, the gouaches are applied by and by, and without any preliminary sketch. This highly mechanized procedure, which follows the principle of gradual superposition, is reminiscent of modern printing techniques. Using it, the artist needs to submit to the temporal sequence of mechanical processes. At first glance, this may seem to imply a number of restrictions. Looking at it from a different angle, however, it can also be seen as liberating from the permanent necessity to intervene.

The Sufi masters speak of an inner sense, a kind of contemplation which enables the mind to see not only what is but also what is not or what is no longer. A certain exercise of this sense, similar to the calm of the mystic, can be taken for granted when the examination of the original composition is postponed to the final moment. Khalid endures the incompleteness of her pictures until they are, somewhat unexpectedly, finished. In order to do so, she needs to keep at bay both her ideas and the nascent picture itself, which can only be achieved with a strong intuitive confidence in the poetic progress. It is an attitude entirely different from the "predilection of the kairos," which Hans Ulrich Reck recognizes as a predominant moment of Western media art ever since Fluxus.¹ Instead

¹ Hans Ulrich Reck: "Kunstzeit/ Medienzeit. Betrachtungen über Medien, Rausch, Verschwendung und eine Poetik des glückhaften Moments," in: Thomas Hensel, Hans Ulrich Reck and Siegfried Zielinski (eds.): "Goodbye, Dear Pigeons." Lab – Jahrbuch 2002 für Künste und Apparate, Cologne 2002, p. 42–63, here: p. 43. For the Oriental roots of the 'kairos' allegory, see *ibid.*, p. 49–50.

Meter langer persischer Wandteppich, dessen Schmuck untypischer Weise Raubtiere zeigt, die aus mehr als einer Million vergoldeter und versilberter Nadeln gestochen wurden. Ein weiteres Medium, das aufgrund seiner Nähe zur Miniaturtradition genannt werden muss, ist das Buch. In dem Werk *Name, Class, Subject* (2009) provoziert Khalid die Konventionen des Buches oder Miniaturalbums, indem sie ein auf den ersten Blick banal erscheinendes Schreibübungsheft vorlegt. Genauer betrachtet erkennt man aber die handgezeichneten Linien für englische Schrift und Urdu. Naturbedingt sind die Lineaturen von unterschiedlicher Genauigkeit – Urdu hat mehr und enger liegende Linien als die englische Schrift. Streckenweise lassen sich nur minimale Abweichungen erkennen, bis die vermeintliche Regularität des Buches durch unerwartet auftauchende Bildformen gebrochen wird.

So verschieden Khalids Medien und Formate sind, die Produktionsbedingungen wie Arbeitsfläche, Rahmensetzung und Bildgebung erscheinen wohl definiert. Ihr Arbeitsbereich misst einen Quadratzentimeter und kann bei großformatigen Arbeiten sogar noch kleiner ausfallen. Diese Beschränkung auf eine kleinstmögliche Arbeitsfläche wurde zwar vom traditionellen Handwerk angeregt, sie ist aber eine persönliche Wahl, die auf der Entscheidung beruht, die aktuelle Kontrolle über den Herstellungsprozess auf einen mikroskopischen Bereich zu reduzieren. Da Khalid, anders als die alten Maler, nicht vorzeichnet, unterwirft sie sich einer relativ strengen Diktatur des Details. Einen gezeichneten Bildrahmen, wie er für die klassischen Miniaturen charakteristisch ist, setzt Khalid nur dort, wo er grafisch oder konzeptuell verbindlich zu sein scheint. Traditionell wird die multiperspektivische Ar-

chitektur einer Miniatur durch einen gemalten Rahmen organisiert. Khalid verzichtet auf eine solche Vorgabe und definiert den Illuminationsraum durch die physikalische Größe des Papiers. Wahrscheinlich ist diese 'Aufwertung' des traditionellen Trägerstoffes historisch bedingt. Bei alten Malern scheint der Malgrund keine Rolle zu spielen, bei Khalid determiniert er hingegen die grafische Oberfläche. So wird der klassische Formalismus durch einen impliziten Materialismus ausgespielt. Schließlich unterscheidet sich Khalids Arbeitsweise von den traditionellen Methoden. Zwar werden die Papiere auf traditionelle Weise vorbereitet, doch anschließend werden die Gouachen ohne jede Vorzeichnung nach und nach aufgetragen. Diese Vorgehensweise nach dem Prinzip der sukzessiven Überlagerung lässt an moderne Drucktechniken denken und ist hochgradig technisiert. Dazu muss man sich der zeitlichen Folge mechanischer Abläufe unterordnen können. Das mag auf den ersten Blick restriktiv erscheinen, doch aus einem anderen Blickwinkel kann es auch als Befreiung von permanenten Interventionszwängen verstanden werden.

Die Sufis sprechen von einem inneren Sinn, einer Art Einkehr, die dazu ermächtigt, nicht nur das, was ist, sondern auch das, was nicht oder nicht mehr ist, zu sehen. Wenn die Überprüfung der ursprünglichen Komposition auf den finalen Moment verschoben wird, kann eine gewisse Übung dieses Sinns vorausgesetzt werden. Sie wäre der Gelassenheit des Mystikers ähnlich. Khalid gelingt es, die Unvollständigkeit des Bildes bis zur unvermittelten Fertigstellung auszuhalten. Dazu muss sie ihre Vorstellung und das werdende Bild auf Distanz halten, was nur durch ein starkes intuitives Vertrauen in das laufende Geschehen möglich ist. Diese Einstellung ist von der „Kairos-Vorliebe“, die

of charging every moment with a potential decision-making pressure, the necessity to intervene is subordinated to the fascination for things, which certainly presents an alternative to a rather more manipulative appropriation of the world.

Facing intercultural diversity is significant not only for Khalid's artistic practice but also in terms of content. Her works take up typical motifs from Indian Moghul miniature and Persian court painting, especially tulip-like blossoms and wave-like lines, the usual metaphors for youth and prosperity. But without any narratives to sustain them, these would-be ethnic markers are decontextualized, and abstraction is given free rein. The abstract forms are reminiscent of 'arabesque' patterns. Unlike in conventional ornamental art, however, they are not subject to strict repetition, but alter their shape through perspectival tilts. Far from being an improvisation with typical oriental features, this technique rather implies a sort of media criticism and profanation. For one thing, these forms do not derive from the traditional repertoire but from current everyday objects such as tiles, shower curtains and pieces of clothing. While outside observers are inclined to see this as a devout respect for tradition, they actually find themselves in front of a conglomeration of mundane objects. For another thing, restrictions of the miniature, such as surface, frames, and perspective, are played off in a specific way against one another. The flatness of the picture is broken by graphic illusions; the frame is negated through the appreciation of the material, and perspective is used in a way that playfully deals with our habits of perception. In a manner of speaking, Khalid works with tradition in

her back, and with the present before her eyes. What looks like a reminiscence at closer inspection reveals itself as a production of new iconographies which, via their 'historical index' and topicality offer themselves to be deciphered, precisely at the point where a formal analysis reaches its limits.

Virginia Whiles has called contemporary miniature art a practice of 'reading between the lines.'² Often, the titles of Khalid's works—in many cases lyrical quotes—provide clues for a better understanding. They function as a compass of literary history, as it were, steering the reception of a work—now toward the medieval Sufi thought, now toward the present (or toward both at once). In *I Am and I Am Not* (2017), simple forms occur where the integrity of the exercise book pages with its lines for English and Urdu writing is damaged by the illusion of light material. The eighteen-part series shows a sequence in which these deceptive openings enter into dialog with the hand-drawn lines. The pages for English writing are indicated by red forms, those for Urdu, with green ones. An autobiographical score, as it were, red (English) forms suddenly appear on an Urdu page, before co-occurring with green forms on an English page. It is almost as though graphic elements were organized by personal memories.

The illusion is here not an end in itself, but a means of revising media requirements. There are repeated allusions to the elasticity of cloths, where the paper surface has actually been stiffened by using traditional methods. Also the continuity of the painting surface is questioned. What is consistent appears as brittle; what is flat, as curved and distorted. When read bet-

Hans Ulrich Reck seit Fluxus als dominantes Moment der dem Westen zugerechneten Medienkunst erkennt¹, sehr verschieden. Anstatt jeden Augenblick mit potenziellem Entscheidungsdruck aufzuladen, wird der Zwang zum Eingriff der Faszination für die Dinge untergeordnet, was gewiss eine Alternative zu einer eher manipulativen Aneignung von Welt darstellt.

Die Auseinandersetzung mit interkultureller Verschiedenheit ist nicht nur für Khalids Praxis, sondern auch auf inhaltlicher Ebene von Bedeutung. Ihre Werke nehmen typische Motive der indischen Moghulminiatur und persischen Hofmalerei auf, vornehmlich tulpenartige Blüten und wellenähnliche Linien, die gewöhnlichen Metaphern für Jugend und Prosperität. Doch diese vermeintlichen Ethnostempel werden aufgrund abwesender Narrative und eines freien Abstraktionsspiels dekontextualisiert. Die abstrakten Formen erinnern an „arabeske“ Muster, die aber nicht wie in der konventionellen Ornamentkunst einer strengen Wiederholung unterliegen, sondern durch perspektivische Neigung ihre Form verändern. Wer hierin eine Improvisation mit Orientalismen erkennt, unterliegt einem Irrtum. Es handelt sich vielmehr um eine Medienkritik und Profanierung. Zum einen entstammen diese Formen nicht dem traditionellen Repertoire, sondern gegenwärtigen Alltagsgegenständen wie Kacheln, Duschvorhängen und Kleidungsstücken. Wo außenstehende Beobachter devote Traditionspflege zu sehen glauben, stehen sie tatsächlich

vor einem profanen Sammelsurium. Zum anderen werden Einschränkungen der Miniatur, wie Fläche, Kadrierung und Perspektive, auf spezifische Weise gegeneinander ausgespielt. Die Flachheit des Bildes wird durch grafische Illusionen gebrochen, der Rahmen wird durch die gestalterische Aufwertung des Materials aufgehoben, und der Gebrauch der Perspektive lässt einen spielerischen Umgang mit unseren Wahrnehmungsgewohnheiten erkennen. Hier wird gewissermaßen mit der Tradition im Rücken und der Gegenwart vor Augen gearbeitet. Was als Reminiszenz erscheint, entpuppt sich bei genauer Betrachtung als Hervorbringung von neuen Ikonografien, die sich dort, wo die formale Analyse an ihre Grenzen kommt, über ihren 'historischen Index' bzw. ihre Gegenwärtigkeit entschlüsseln lassen.

Virginia Whiles nennt die zeitgenössische Miniaturkunst eine Praxis des Zwischen-den-Zeilen-Lesens.² Oft liefern Khalids Werktitel – in vielen Fällen lyrische Zitate – den Schlüssel zu einem besseren Verständnis. Sie funktionieren wie ein literaturgeschichtlicher Kompass, der die Rezeption eines Werks mal auf die Gedankenwelt mittelalterlicher Sufi, mal auf die Gegenwart – oder beides zugleich – ausrichtet. In *I Am and I Am Not* (2017) tauchen einfache Formen dort auf, wo die Integrität der Heftsseiten mit Lineaturen für die englische Sprache und Urdu durch die Illusion eines leichten Stoffes beschädigt wird. Die achtzehnteilige Serie zeigt eine Sequenz, in der diese täuschenden Öffnungen in einen Dialog mit den handge-

¹ Hans Ulrich Reck: „Kunstzeit/ Medienzeit. Betrachtungen über Medien, Rausch, Verschwendung und eine Poetik des glückhaften Moments“, in: Thomas Hensel, Hans Ulrich Reck und Siegfried Zielinski (Hg.): „Goodbye, Dear Pigeons“. *Lab – Jahrbuch 2002 für Künste und Apparate*, Köln 2002. S. 43. Zu den orientalischen Wurzeln der Kairos-Allegorie, ebd. S. 49f.

² Vgl. Virginia Whiles: *Art and Polemic in Pakistan. Cultural Politics and Tradition in Contemporary Miniature Painting*, London 2010, S. 22.

² See Virginia Whiles: *Art and Polemic in Pakistan. Cultural Politics and Tradition in Contemporary Miniature Painting*, London 2010, p. 22.

ween the lines, this might imply a subtle criticism of the flippant use of prejudice. Everything appears different from reality, which is a topic Khalid had already dealt with in a more explicit way in earlier works. In her recent works, the emphasis is on the spiritual aspects. In this way, the game of repetition and differentiation is taken to a point where the boundaries between the real and the ideal (between actual surface and virtual spaces) are blurred within the organic connection of existence and non-existence.

This feature is particularly apparent in the series *At the Circle's Centre* (2017), where the apparent dictates of repeating a continuous, almost natural, deviation are suspended, such that entirely different cycles and geometries seem to be at work in one and the same picture. Despite their similarity, it is not possible to map the contours of the different circuits onto one another. They are full of ambiguity and remain extraneous to each other. Reminiscent of 1960s op art, the geometric distortion of the simple forms (triangles, squares, and diamonds) creates the impression of movement at standstill. Another illusion comes into play at this point. The center hinted at in the title seems to be constantly shifting, as though one universe were reflected onto another.

In *When I Am Silent* (2017), by contrast, the spatial impression is created by the conventional use of perspective—a use immediately parodied, as it were, by the shading of vanishing lines. Moreover, delicately-decorated spatial borders are questioned by the apparent material transformation of the floor space into

corrugated fabric. The double reference to the “architectural space”³ of Persian miniatures and to the use of perspective in Renaissance painting is unsettled by a tulip whose gilded appearance is completely detached from the picture’s three-dimensionality, harshly playing off the illusion of space against the irrefutable flatness of the medium.

What all these examples have in common is the production of ambiguous realities with unambiguous graphical tools. The dissolution of the classical medium, which triggered the radical deconstruction of traditional rules, is unquestionably a major achievement of contemporary miniature painting. Today’s miniature is a free form. Hammad Nasar, consequently, no longer considers the miniature a medium of art, but a practice and way of thinking. To his mind, miniature painting today has “become an attitude” that deliberately avoids theoretical and practical decisions between alternatives such as intimacy or monumentality, craftsmanship or expressive gestures, following or disdaining conventions, history or contemporaneity.⁴ It is this attitude that we find in Aisha Khalid’s works. Where they enter into dialog with the tradition, they do so by revising tradition through its current appearance. In them, it becomes clear that what matters is not the alternative ‘to be or not to be.’ What is important, rather, is that it is not necessary to jettison the old in order to achieve something new. What is and what is not, the new and the old, what is possible and what has been handed down are all equally part of Khalid’s work.

Translated from the German by Christoph Nöthlings

³ Anna Sloan: “Miniature as Attitude,” in: Anita Dawood and Hammad Nasar (eds.): *Beyond the Page: Contemporary Art from Pakistan*, London/Manchester 2006, pp. 26–45.

⁴ Hammad Nasar: “The Plenitude of Miniature,” in: Nat Muller (ed.): *Minor Heroisms*, exhibition catalog, Zilberman Gallery–Istanbul 2015, pp. 13–16, here p. 15.

zeichneten Linien treten. Die englischen Heftsseiten werden durch rote, die Urdu-Seiten durch grüne Formen markiert. Als handle es sich um eine autobiografische Partitur – rote (englische) Formen tauchen plötzlich auf einer Urdu-Seite auf, bevor sie mit grünen Formen auf einer englischen Seite zusammentreffen. Es hat den Anschein, als würden hier grafische Elemente durch persönliche Erinnerungen organisiert.

Die Täuschung erscheint hier nicht als Endzweck, sondern als Mittel der Revision von medialen Voraussetzungen. Wiederholt wird auf die Elastizität von Tüchern angespielt, wo die Papieroberfläche tatsächlich durch traditionelle Verfahren versteift wurde. Auch die Kontinuität des Malgrunds wird in Frage gestellt. Was kohärent ist, erscheint brüchig, was flach ist, erscheint gewölbt und verzerrt. Zwischen den Zeilen könnte es sich dabei um eine Kritik am leichtfertigen Umgang mit Vorurteilen handeln: Alles erscheint anders als es in Wirklichkeit ist – ein Thema, dem Khalid sich in früheren Arbeiten auch expliziter zugewandt hat. In den neueren Werken hat sich der Akzent dagegen auf spirituelle Aspekte verschoben, wodurch auch das Spiel von Wiederholung und Differenzierung so weit geführt wird, bis die Trennschärfe zwischen Realem und Ideellem (der aktuellen Fläche und der virtuellen Räume) in einem organischen Zusammenhang des Wirklichen und Möglichen oder des Seienden und Nichtseienden verwischt.

Besonders deutlich tritt dies in der Bildergruppe *At the Circle's Centre* (2017) hervor, wo das augenscheinliche Diktat der Wiederholung ei-

ner kontinuierlichen – fast natürlich erscheinenden – Abweichung ausgesetzt wird. Dies führt dazu, dass in demselben Bild ganz verschiedene Kreisläufe und Geometrien am Werk sind. Trotz ihrer Ähnlichkeit lassen sich die Konturen der Kreisbahnen nicht aufeinander abbilden. Sie sind uneindeutig und bleiben einander fremd. Die geometrische Verzerrung der einfachen Formen (Dreiecke, Quadrate, Rauten) erzeugt den Eindruck von Bewegung im Stillstand, die an die Op-Art der 1960er Jahre erinnert. Hier tritt eine weitere Illusion auf den Plan. Das Zentrum, um das es im Titel geht, scheint sich fortlaufend zu verschieben, als ob ein Universum auf ein anderes gespiegelt würde.

In *When I Am Silent* (2017) entsteht der Räumlichkeitseindruck hingegen durch die gewohnte Anwendung der Perspektive, die aber sogleich durch die Schattierung der Fluchtlinien persifliert wird. Zudem werden filigran dekorierte Raumgrenzen durch die augenscheinliche Materialverwandlung der Bodenfläche in gewellten Stoff in Frage gestellt. Die doppelte Referenz auf den „architektonischen Raum“³ der persischen Miniatur und auf die Perspektive der Renaissancemalerei wird durch eine von aller Räumlichkeit abgehobenen Tulpe irritiert, die aufgrund ihrer vergoldeten Erscheinung die Illusion von Räumlichem harsch gegen die unwiderlegbare Flachheit des Mediums ausspielt.

In jedem Beispiel scheint es darum zu gehen, mit eindeutigen grafischen Mitteln zweideutige Realitäten hervorzubringen. Ein wichtiges Verdienst der zeitgenössischen Miniatur ist gewiss die Entgrenzung des klassischen Me-

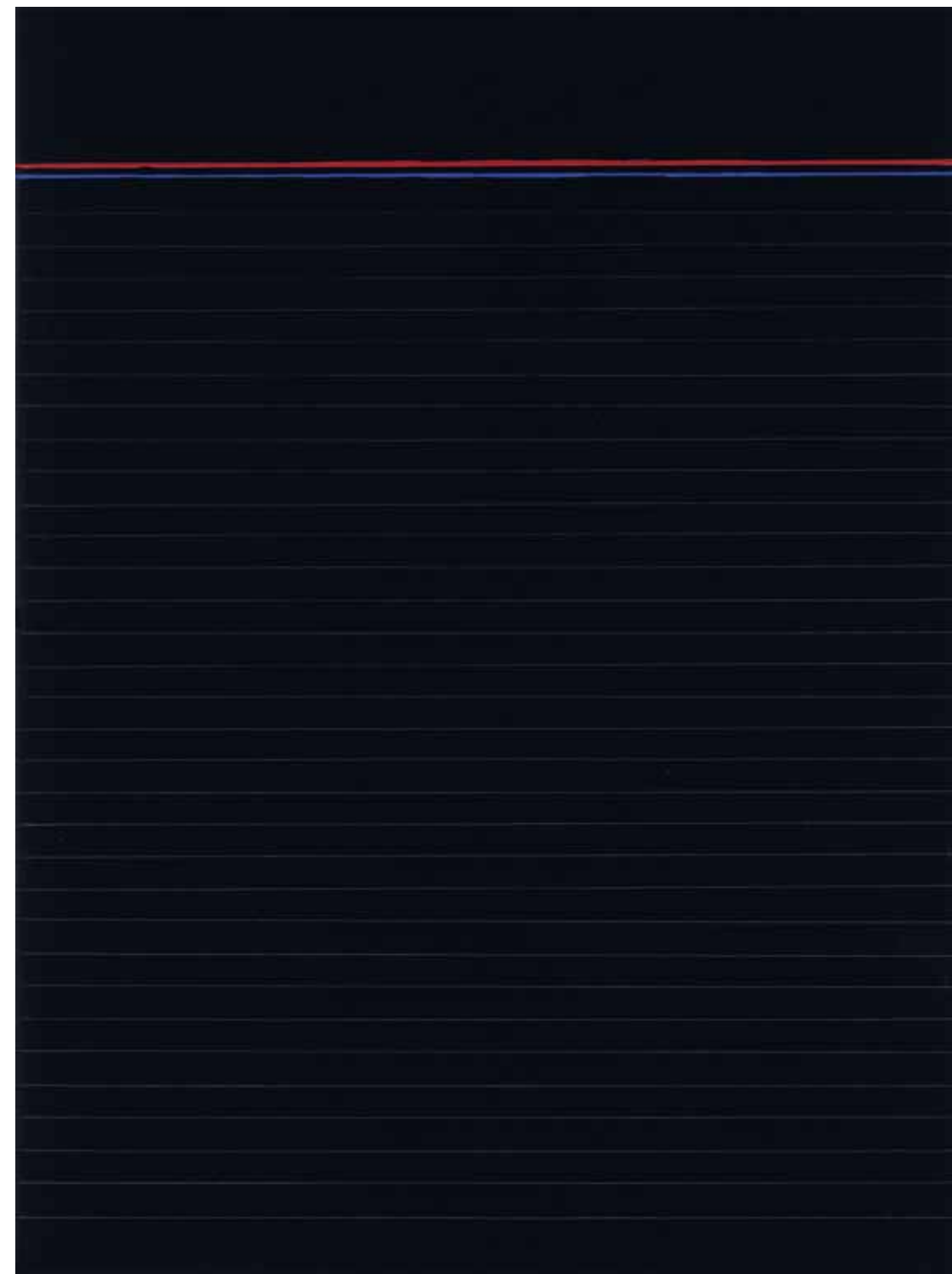
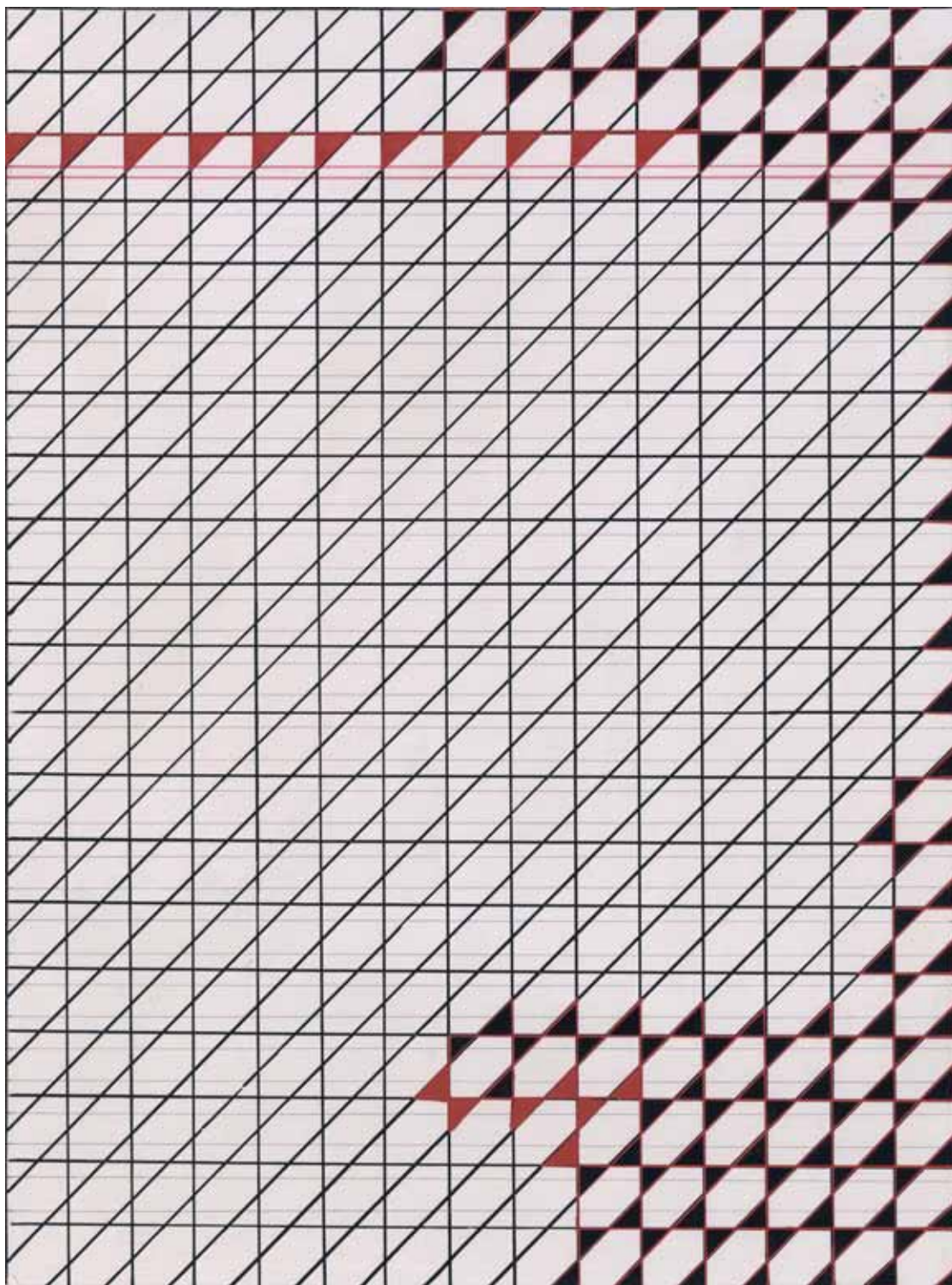
³ Anna Sloan: „Miniature as Attitude“, in: Anita Dawood und Hammad Nasar (Hg.): *Beyond the Page: Contemporary Art from Pakistan*, London & Manchester 2006, S. 26–45.

Timo Kaabi-Linke lives and works with his wife Nadia Kaabi-Linke in Berlin. As a freelance author he has published on topics ranging from art to technology research, investigating apparatus hermeneutics in the 20th-century literature. His journalistic work also includes publications on the concept of presence in contemporary art as well as the criticism of post-colonial conditions practiced in the art market. He curated the exhibition *Chkoun Ahna* (Who are we?) in the National Museum of Archeology in Carthage and is co-founder of the collective Carthage Contemporary.

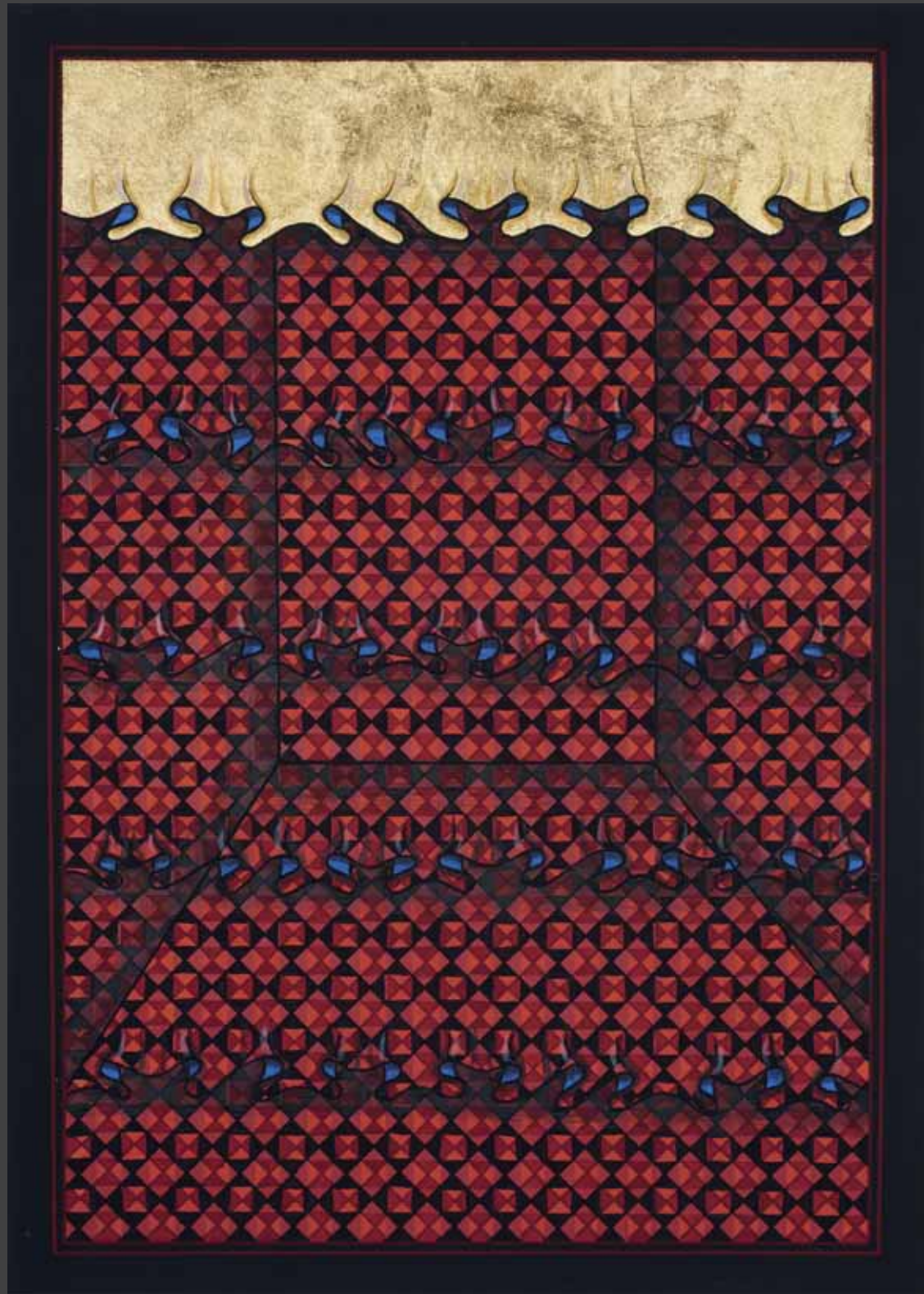
diums, was auch die radikale Dekonstruktion des überlieferten Regelwerks zur Folge hatte. Gegenwärtig ist die Miniatur eine freie Form. Hammad Nasar spricht deshalb nicht mehr von einem Medium der Kunst, sondern von einer Praxis und Denkweise. Die Miniatur sei heute eine „spezifische Einstellung“, die auf eine theoretische wie praktische Entscheidung zwischen Alternativen wie Intimität oder Monumentalität, handwerklichem Können oder expressiven Gesten, Anschluss an Konventionen oder deren Missachtung, Geschichtlichem oder Zeitgenössischem bewusst verzichtet.⁴ Von dieser Einstellung zeugen die Arbeiten von Aisha Khalid. Wo sie mit der Tradition in Dialog treten, revidieren sie diese durch ihr gegenwärtiges Erscheinungsbild. Sie lassen deutlich werden, dass es hier nicht um die Alternative Sein oder Nichtsein gehen muss, sondern vielmehr darum, dass nichts aufgegeben werden muss, um Neues zu gewinnen. Was ist und was nicht ist, Neues und Altes, Mögliches und Überliefertes, sind gleichberechtigte Bestandteile ihres Werks.

⁴ Hammad Nasar: „The Plenitude of Miniature“, in: Nat Muller (Hg.): *Minor Heroisms*, Ausst.-Kat. Zilberman Gallery-Istanbul 2015, S. 13–16, S. 15.

Timo Kaabi-Linke lebt und arbeitet mit seiner Frau Nadia Kaabi-Linke in Berlin. Als freier Autor publiziert er zu Themen der Kunst und Technikforschung und untersucht apparative Hermeneutiken in der Literatur des zwanzigsten Jahrhunderts. Weitere Gegenstände in seiner publizistischen Tätigkeit bilden der Begriff der Gegenwärtigkeit in der zeitgenössischen Kunst und die Kritik von postkolonialen Verhältnissen des Kunstbetriebs. Er kuratierte die Ausstellung *Chkoun Ahna* (Wer sind wir?) im Nationalen Museum für Archäologie in Karthago und ist Mitbegründer des Kollektivs Carthage Contemporary.



I AM AND I AM NOT, 2017
Gouache on wasli paper / Gouache auf Wasli-Papier
Diptych / Diptychon, each / je 25,5 x 19 cm



I AM AND I AM NOT, 2017
Gouache and gold leaf on wasli paper / Gouache und Blattgold auf Wasli-Papier
Diptych / Diptychon, bound in book form / als Buch gebunden
Each / je 31 x 21,5 cm



I AM AND I AM NOT, 2017

Gouache and gold leaf on wasli paper / Gouache und Blattgold auf Wasli-Papier
43,5 x 31 cm

Journeys to Old Innovations

The Development of Aisha Khalid's Practice and Miniature Painting at the National College of Arts in Lahore | Atteqa Ali

Aisha Khalid studied at the Department of Miniature Painting at the National College of Arts in Lahore (NCA). The name of the department is misleading. Although it is used today at the College and to describe the work of Khalid, its history can be found in the kind of painting that Muslim empires made centuries earlier: manuscript painting. This was an important form of art in the Islamic world from its beginning in the seventh century until the eighteenth century when different approaches to painting became prominent. Muslim empires often included ateliers in which artisans created dynamic folios recording court life, empirical history, and other topics. The Mughal Empire (1526–1857) that existed in present-day South Asia was renowned for the pristine and multifaceted paintings that incorporated techniques from various sources. When the British arrived in the region, the vibrant imagery of the small-scaled works fascinated them; they removed them from their bound sets and began to display what they termed as 'miniature painting' on walls in the manner of art that was familiar to them. This is the legacy that exists for artists in Pakistan today. There, miniature painting in the 1990s became an important way to make art.

At that time, the small miniature painting department at the NCA was all but ignored at the school, seen by students and professors as 'traditional' and irrelevant for the new art they wanted to develop. But some saw potential in the long-stagnant painting technique. Students and graduates of the department ex-

plored its meanings and expectations for how it should look. They questioned their instructors' demands to only copy older works from hundreds of years ago. They did this because those within and outside of the department at NCA thought about miniature painting as a traditional technique believing that it should remain recognizable as it was practiced in the past. But, as students and young artists discovered in the 1990s, the tradition was not so confining. They began to experiment with the painting technique and format to be more relevant to ideas and forms that they wanted to explore. Incorporating art practices from around the world, students explored a variety of subjects. And, in fact, Mughal artists had approached painting in a similar way centuries earlier.

A look at Mughal painting reveals the influence of forms of art from around the world. While painting preexisted the Mughal Empire, primarily as part of illustrated manuscripts, it was under the Islamic rulers that it developed a particular character that melded Persian, Indian, and European elements. The royal courts from the mid-sixteenth to mid-eighteenth century burgeoned with artistic activity—it was the golden age of Islamic art in South Asia.

This dynamic history was continued in the hands of Pakistani students and artists working in the 1990s. Aisha Khalid was a student at NCA during these years. She studied the technique carefully, understanding the rules and guidelines of the painstaking approach to making art. Even within such a regulated arena, she could

Reisen zu historischen Innovationen

Aisha Khalids künstlerische Entwicklung und die Miniaturmalerei am National College of Arts in Lahore | Atteqa Ali

Aisha Khalid hat am National College of Arts (NCA) in Lahore im Fachbereich Miniaturmalerei studiert. Der Begriff der Miniaturmalerei bedarf einer Erläuterung; am NCA gehört er heute zum gängigen Sprachgebrauch, und auch bei der Beschreibung der Arbeiten Khalids wird er verwendet. Die historischen Wurzeln dieser Kunst liegen allerdings in einer malerischen Gattung, die Jahrhunderte zuvor in islamischen Reichen praktiziert wurde: in der Manuskriptmalerei. Von den Anfängen der islamischen Welt im 7. Jahrhundert bis hinein ins 18. Jahrhundert, als anderweitige Anforderungen an die Malerei in den Vordergrund rückten, war die Manuskriptmalerei eine bedeutende Kunstform. In vielen jener Reiche wurden Werkstätten unterhalten, in denen illustrierte Folianten mit lebhaften Darstellungen, etwa des höfischen Alltags und zeitgeschichtlicher Ereignisse, gefertigt wurden. Das Mogulreich (1526–1857) auf dem indischen Subkontinent war bekannt für diese ursprünglichen und fettenreichen Werke, in die künstlerische Techniken unterschiedlicher Herkunft einfließen. Als die Briten in die Region kamen, waren sie fasziniert von der Lebendigkeit der kleinformatigen Bilder. Sie trennten sie aus ihren Bindungen heraus und begannen, diese 'Miniaturmalereien', wie sie jetzt bezeichnet wurden, analog zu der Kunst, mit der sie vertraut waren, auf Wänden auszustellen. Mit diesem Erbe setzen sich Künstler heute in Pakistan auseinander – die Miniaturmalerei hat sich dort in den 1990er Jahren als wichtige Kunstform etabliert.

Am NCA fand der kleine Fachbereich in dieser

Zeit zunächst kaum Beachtung, Studenten und Professoren gleichermaßen hielten ihn für 'traditionell' und irrelevant in Bezug auf die künstlerischen Neuerungen, die sie anstrebten. Einige jedoch erkannten das Potenzial der lange brachliegenden Gattung. Studenten und Absolventen des Fachbereichs analysierten die Inhalte der Miniaturmalerei sowie die ästhetisch vorgeprägten Erwartungshaltungen, die an sie herangetragen wurden. Und sie hinterfragten die Vorgabe ihrer Lehrer, sich auf das Kopieren jahrhundertealter Vorbilder zu beschränken – nicht zuletzt, weil sie sich innerhalb wie außerhalb des Fachbereichs am NCA mit der Auffassung konfrontiert sahen, Miniaturmalerei sei eine traditionelle Gattung, die als der Vergangenheit angehörend wiedererkennbar sein müsse. Doch war diese Tradition, wie Studenten und junge Künstler in den 1990er Jahren feststellten, gar nicht so eingrenzend. Sie fingen an, mit Maltechniken und Formaten zu experimentieren, die relevant sein würden für die Ideen und Formen, die sie erkunden wollten. Künstlerische Praktiken aus aller Welt einbeziehend untersuchten sie eine Vielzahl von Themen – tatsächlich waren die Künstler im Dienste der Großmoguln Jahrhunderte zuvor an die Malerei ähnlich herangegangen.

Ein Blick auf die Malerei des Mogulreichs offenbart künstlerische Einflüsse aus ganz verschiedenen Teilen der Welt. Die Malkunst hatte es bereits in der Zeit vor dem Mogulreich gegeben, vor allem in Form illustrierter Handschriften, unter den islamischen Herrschern entwickelte sie dann einen besonderen Charakter,

take it into a direction that suited her needs and desires as an artist. Islamic manuscript painting (or miniature painting as the British called it) was always open to outside influences and new ideas. The contemporary artist became adept at a mode of painting that in fact allowed her to make her own adaptations. In essence, Khalid did not appropriate the tradition but participate in it. Like the esteemed artists in the royal courts from centuries past, she availed herself of practices of art from earlier periods in order to reflect the past in the present.

Aisha Khalid's early works utilized miniature painting to talk about her life; something not found in historical works of Islamic manuscript painting, but present in recent art around the world. Her imagery often explored a female perspective because of its autobiographical nature. Although she did not intend to address feminist issues, her artwork challenged long-held beliefs about Muslim women through addressing debates on veiling.¹ She used a veiled figure as a self-portrait, yet it was never fully drawn out. Instead, it was merely indicated.

In her painting *Covered/Uncovered III* (2002), made while Khalid was in residency at the Rijksakademie in Amsterdam, her interpretation of the veil changed. One reason for this was the shift of the world's attention to Islam in 2001. Living in Europe at the time of the September 11 terrorist attacks in American cities, Khalid experienced the new political

reality of the world in a way that she might have not if she had stayed in Pakistan. This prompted the artist to make a two-channel video *Conversation* after the United States began a war in Afghanistan in retaliation for the attacks in the U.S. In it, her poignant commentary tells the story of the East that yields a bountiful harvest while the West systematically destroys it. These images offered a clear message: there is a need for dialogue between 'them' and 'us' lest we are obliterated.

Her paintings of a hidden, yet revealed woman provoked a similar need for dialogue so that one way of life is not viewed as 'better' or more progressive without actually understanding the nuanced concerns in different parts of the world. She used the symbol stereotypically associated with Muslim women and their oppression: the veil that many around the world believe keeps women from living free lives; it is viewed as a 'prison' and 'straightjacket'.² Her image offered an act of resistance; however, it did not reflect Western ideas of how women might be liberated—for example, by stripping off their veils. Instead, she worked to undermine Western views. Khalid did this in a subversive manner by surrounding a female figure in a dizzying pattern that hides her presence even though she is physically there. She makes her stand and presence clear, but perhaps not in a way that would satisfy Western feminist requirements.

¹ Interview with Aisha Khalid by the author, June 2004.

² In July 2008 the government of France denied citizenship to a Muslim woman because she veiled from head to toe. This was viewed as incompatible with other French values like gender equality. Katrin Bennhold: "A Muslim Woman Too Orthodox for France," *International Herald Tribune*, July 19, 2008, www.ihf.com.

der persische, indische und europäische Elemente miteinander verband. Von der Mitte des 16. bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts erlebte das Kunstschaffen an den Höfen der Großmoguln eine Blütezeit – es war das goldene Zeitalter der islamischen Kunst in Südasien.

Diese dynamische Geschichte wurde von pakistanischen Studenten und Künstlern in den 1990er Jahren fortgeschrieben. In dieser Zeit hat auch Aisha Khalid am NCA gelernt. Sie hat die Technik der Miniaturmalerei gewissenhaft studiert und sich dabei ein tiefes Verständnis der Regeln und Grundsätze des mühsamen künstlerischen Schaffensprozesses erarbeitet. Doch selbst in diesem streng regulierten Feld ist es ihr gelungen, die Miniaturmalerei in eine Richtung zu entwickeln, die ihren eigenen künstlerischen Anforderungen und Zielen entspricht – stets war die islamische Handschriftenmalerei (oder Miniaturmalerei, wie die Briten sie nannten) offen gewesen für äußere Einflüsse und neue Konzepte. Die zeitgenössische Künstlerin wurde zur Meisterin einer traditionellen Kunstgattung, die ihr die Möglichkeit bot, eigene Anpassungen vorzunehmen. Im Grunde hat sich Khalid die Tradition nicht angeeignet, vielmehr partizipiert sie selbst daran. Wie die hochgeachteten Hofkünstler vergangener Jahrhunderte macht sie von Kunstformen früherer Epochen Gebrauch, um die Vergangenheit in der Gegenwart zu spiegeln.

In ihrem Frühwerk bediente sich Aisha Khalid der Miniaturmalerei, um persönliche Aussagen zu transportieren – was nicht der historischen islamischen Manuskriptmalerei, wohl aber der globalisierten zeitgenössischen Kunstpraxis

entspricht. Khalid erkundete in diesen Darstellungen autobiografischen Charakters oft eine weibliche Perspektive. Auch wenn es ihr nicht darum ging, feministische Themen anzusprechen, hinterfragte sie doch etablierte Ansichten über muslimische Frauen, indem sie Debatten zur Verschleierung ansprach.¹ Die verhüllte Figur fungierte dabei als – wenn auch lediglich angedeutetes und nicht vollständig ausformuliertes – Selbstbildnis.

In dem Gemälde *Covered/Uncovered III* (2002), das während eines Stipendienaufenthalts an der Rijksakademie in Amsterdam entstand, änderte sich ihre Interpretation des Schleiers. Einer der Gründe hierfür lag in der internationalen Aufmerksamkeit für den Islam seit 2001. Khalids Wahrnehmung der veränderten weltpolitischen Lage wäre möglicherweise eine andere gewesen, hätte sie zur Zeit der Terrorangriffe des 11. September nicht in Europa, sondern in Pakistan gelebt. Nachdem die Vereinigten Staaten als Vergeltungsakt für die Terrorangriffe den Krieg in Afghanistan begonnen hatten, reagierte sie mit dem Zweikanal-Video *Conversation*. Ihr ergreifender Kommentar erzählt die Geschichte des Ostens, der eine reiche Ernte einfährt, die vom Westen systematisch zerstört wird. Die Videobilder übermittelten eine klare Botschaft: Es bedarf eines Dialoges zwischen 'uns' und 'denen', damit 'wir' nicht untergehen. Auch Khalids Gemälde einer weiblichen Figur, deren Darstellungen zwischen Zeigen und Verbergen oszillieren, zielten auf Dialog ab. Es ging ihr darum, dass ein Lebensentwurf einem anderen ohne Berücksichtigung der komplexen Interessenlagen in verschiedenen Weltregionen nicht einfach als 'besser' oder fortschrittlicher

¹ Interview der Autorin mit Aisha Khalid, Juni 2004.

It is difficult to make out where the figure ends, and where the world around her begins. In much of the image, she blends in with the background and is out of view, creating an optical illusion—the design that is laboriously rendered fills the entire sheet. This hypnotic feature captures the eye with its intricate details compulsively repeated over and over again. It is a trait found in several works from the past and in more recent ones. In *Covered/Uncovered III*, the figure is engulfed in this space. Yet the artist ensures that she can make a stand through using formal devices in her work. Subtle shading brings out the border of the veil to make her visible. Furthermore, her presence is felt strongly through the use of a bold red as the underlying color of her veil. This contrasting shade draws in the eye, and leads it to the other details of the woman's cover. Her work provokes viewers to look at the imagery in order to figure out what is going on in the painting.

In this and other early works, tiles in her childhood Sindhi home and Islamic geometrical patterns inspired the artist to create complex designs in which female bodies are immersed. As her work developed, her pictures of women moved away from being more straightforward to mere suggestions. For example, in a work from 2007, the edges of one image showed simply the curling of fabric; however, that seemingly innocuous detail looked similar to the veils she rendered in more direct representations of covered female bodies.

The overwhelming element of patterns continued in her work, whereas everything else seemed to disappear. The prominence of this design element seemed to signal a shift in practice and a move away from the ideological to more religious concerns. The artist found faith signi-

ficant in her life; this had always been the case. However, around and after 2007, religion took a central place in her artwork. The appearance of her paintings became less illustrative; instead of veiled figures within complex patterns, the artist offered only the latter. Simultaneously the subject matter moved toward a more spiritual dimension. Perhaps this reflected her religious journey. In this kind of transcendental passage, worldly and material aspects of one's life become less important, as one moves to a higher realm of consciousness.

The artist is not alone in such a trajectory; many that have discovered their spirituality have undergone similar shifts from the earthly to divine expressions. In the case of Khalid, she seemed to channel this path in her visual imagery. Her paintings are dizzying, yet meditative reflections of the divine. Through the act of creation, she contemplated religious concepts and offered viewers with a space in which they could get lost as one does in prayer. Viewers observing her work could find such complex patterns extending into infinity. These designs went beyond the decorative to facilitate in finding unity between one point and what could be understood as the whole universe. It symbolizes the ultimate desire of the faithful to be connected with the supreme being. Through expansive fields of patterns, the artist has created this link for herself as well as for others.

gegenübergestellt werden kann. Als Symbol gebrauchte Khalid den Schleier, der stereotyp für Musliminnen und deren Unterdrückung steht und von dem viele annehmen, er hindere Frauen an einem selbstbestimmten Leben – er gilt als ‚Gefängnis‘ und ‚Zwangsjacke‘.² Khalids Bild leistete Widerstand, ohne dabei westliche Vorstellungen von weiblicher Emanzipation – etwa durch Ablegen des Schleiers – zu reproduzieren. Stattdessen arbeitete die Künstlerin an der Infragestellung westlicher Sichtweisen. In subversiver Weise integrierte sie eine weibliche Figur in ein flirrendes Hintergrundmuster, welches sie verbirgt, ihre physische Präsenz aber nicht aufhebt. Zwar gelingt es der Frau, sich zu behaupten, aber vielleicht nicht in einer Weise, die westliche feministische Ansprüche befriedigen würde.

In dieser Darstellung lässt sich keine eindeutige Trennlinie zwischen Umraum und Figur ziehen. In einem optischen Spiel verbindet sich diese in weiten Partien des Bildes mit dem Hintergrund und wird dadurch unsichtbar – das in mühevoller Kleinarbeit ausgeführte Grundmuster erstreckt sich über das gesamte Blatt. Mittels der manischen Wiederholung feinsten Details fesselt dieses Gestaltungselement den Blick des Betrachters und entfaltet eine hypnotisierende Wirkung. Darauf stößt man in frühen wie in neueren Werken Khalids. In *Covered/Uncovered III* wird die Figur von einem solchen Umraum verschlungen, doch stellt die Künstlerin geschickt sicher, dass sie sich dennoch behaupten kann: Subtile Schattierungen lassen die Konturen des Schleiers hervortreten und so

die Figur erst sichtbar werden. Betont wird ihre Präsenz darüber hinaus durch die Verwendung von kräftigem Rot für die Innenseite des Schleiers. Der auffällige Farbkontrast, der dadurch hervorgerufen wird, lenkt die Aufmerksamkeit auf weitere Details der Verschleierung. Khalids Kunst fordert den Betrachter zu einer analytischen Inblicknahme der Bildgestaltung auf.

Zu den komplexen Mustern, die diese und andere frühe Arbeiten prägen und in die weibliche Figuren integriert sind, wurde die Künstlerin von den Fliesen in ihrem Elternhaus im Sindh und von den geometrischen Mustern der islamischen Tradition angeregt. Die zunächst eher abbildhaften Frauendarstellungen reduzierte sie im Lauf ihrer künstlerischen Entwicklung zu bloßen Andeutungen. In einer Arbeit von 2007 beispielsweise ist an den Bildrändern lediglich der Faltenwurf eines Stoffes zu erkennen, doch erinnert dieses scheinbar unverfängliche Detail an die Schleier, die zuvor in eindeutigeren Darstellungen verhüllter weiblicher Körper aufgetaucht waren.

Muster sind das beherrschende Element von Khalids Arbeiten geblieben, während alles andere daraus zu verschwinden scheint. Das Hervortreten dieses Gestaltungsmittels signalisiert offenbar einen Kurswechsel, eine Wendung von gesellschaftskritischen hin zu religiösen Themen. Der Glaube war schon immer ein wichtiger Bestandteil im Leben der Künstlerin, doch erst seit etwa 2007 ist Religion ein zentrales Thema ihrer Arbeit. Khalids Gemälde wurden weniger illustrativ – von den verschleierte

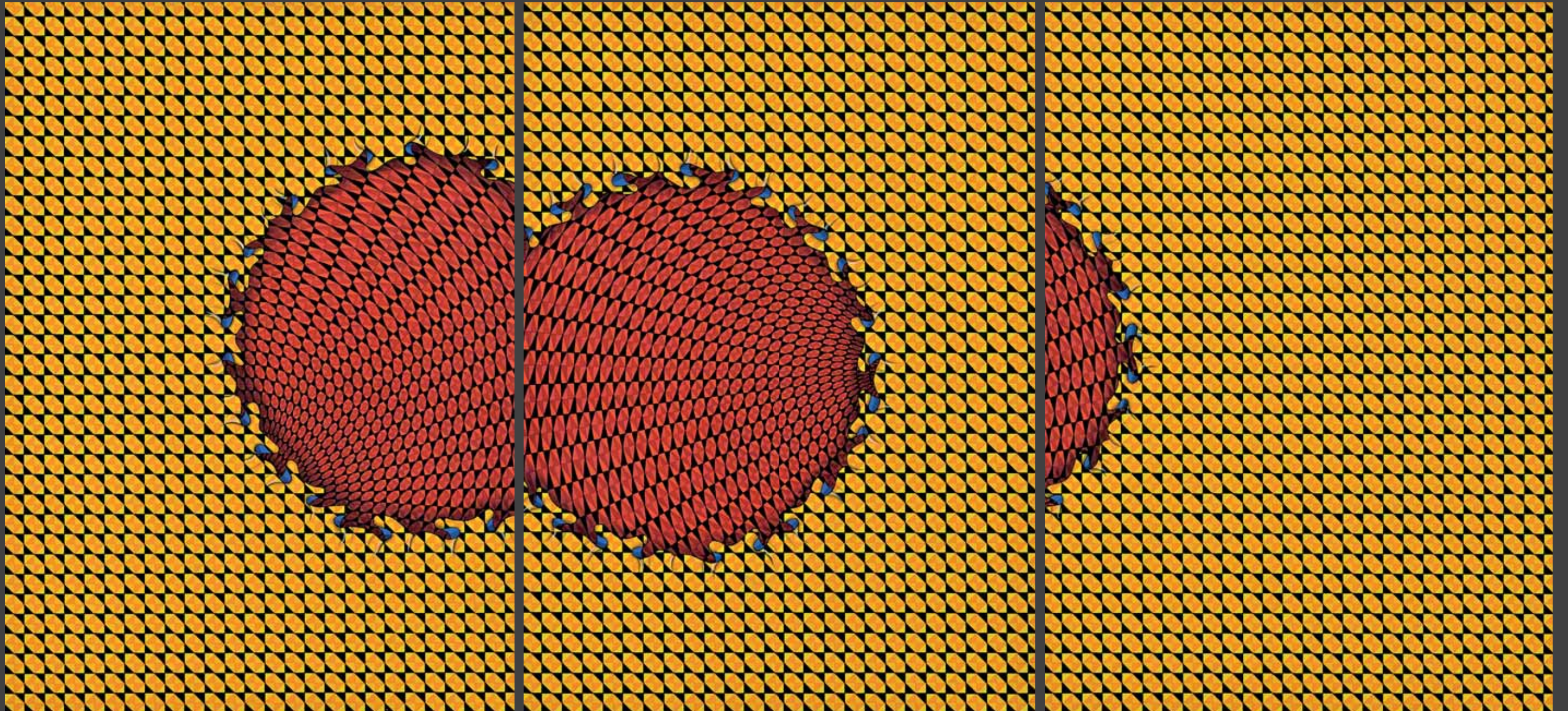
² Im Juli 2008 verweigerte die französische Regierung einer Muslima die Staatsbürgerschaft aufgrund ihrer Ganzkörperverschleierung, die als unvereinbar mit in Frankreich herrschenden Wertvorstellungen wie Geschlechtergleichheit angesehen wurde. Vgl. Katrin Bennhold: „A Muslim Woman Too Orthodox for France“, *International Herald Tribune*, 19. Juli 2008; www.ihf.com.

Atteqa Ali is Assistant Professor of Art History at Zayed University, UAE. She obtained her PhD from The University of Texas at Austin, USA. She has curated several exhibitions on contemporary art from Pakistan and other countries in the Islamic world. Her research interests focus on contemporary art in the MENASA, including the influence of Islam on art. Her publications include an essay on the impact of cultural institutions in the UAE on contemporary art in the MENASA for the anthology, *Museums in Arabia: Transnational Practices and Regional Processes* (Routledge, 2016).

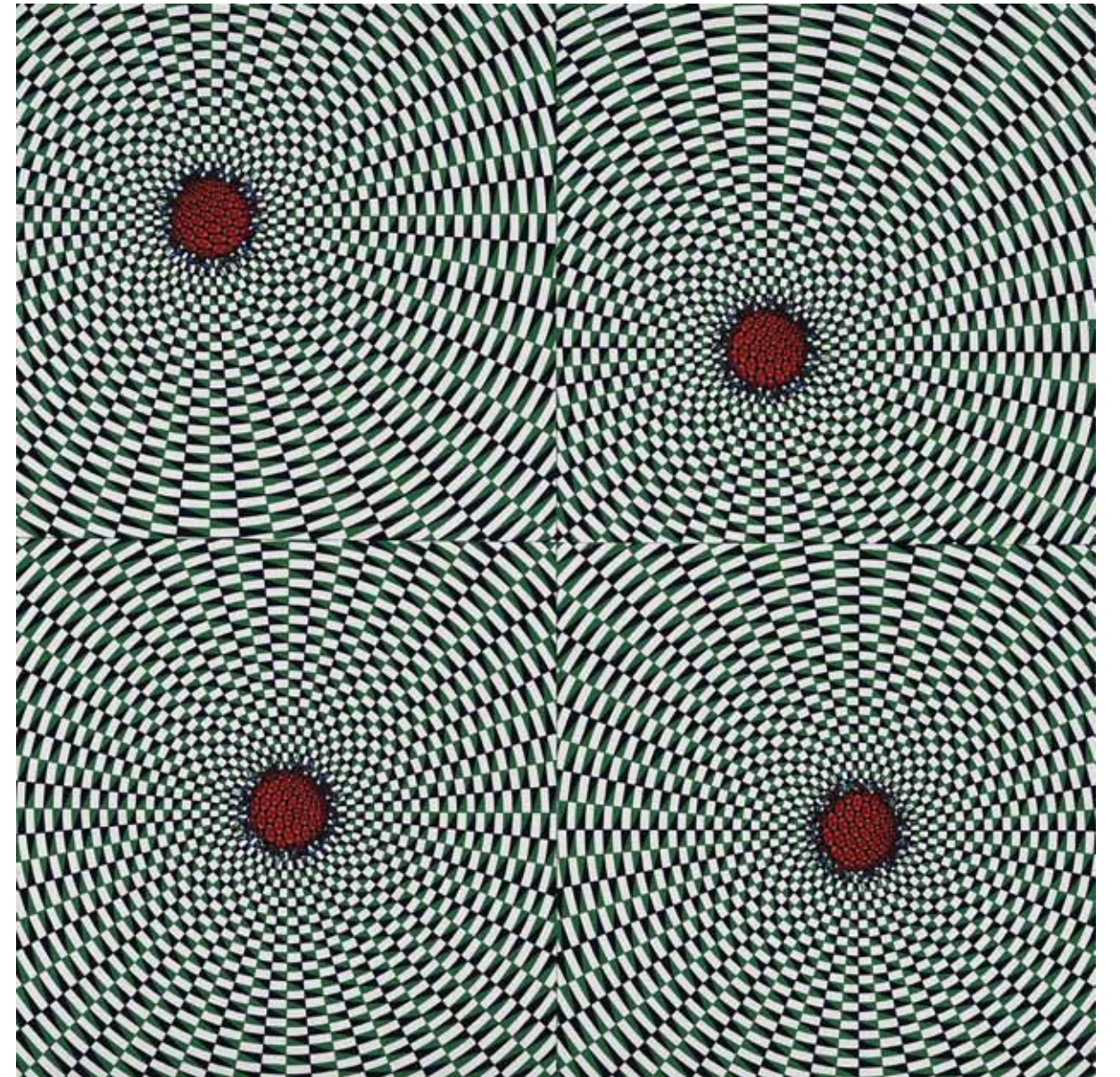
Figuren in komplexen Strukturen blieben nur die letzteren – und gleichzeitig verschoben sich die Inhalte ins Spirituelle. Darin spiegelt sich vielleicht Khalids Glaubensweg. Beim Übergang zum Transzendenten, zu einer höheren Bewusstseinssebene, verlieren weltliche und materielle Aspekte des Daseins an Bedeutung. Mit diesem Werdegang steht die Künstlerin nicht allein da; viele, die Spiritualität für sich entdeckt haben, haben ihre künstlerische Perspektive in ähnlicher Weise vom Irdischen auf das Göttliche verlagert. Bei Khalid scheint sich diese Entwicklung in ihrer Bildsprache zu kristallisieren. Ihre Gemälde sind betörende und doch zur Meditation einladende Spiegelungen des Göttlichen. Im künstlerischen Schaffensakt versenkt sich Khalid in religiöse Vorstellungen und bietet den Betrachtern einen Raum, in dem sie sich wie im Gebet verlieren können. Und in der Tat kann sich beim Betrachten von Khalids Arbeiten der Eindruck einstellen, deren komplexe Strukturen erstreckten sich ins Unendliche. Diese Werke haben alles Dekorative hinter sich gelassen, um das Einzelne mit dem in Einklang zu bringen, was man als das Universum verstehen könnte. Sie symbolisieren den äußersten Wunsch der Gläubigen, mit dem Göttlichen in Verbindung zu treten. Mit ihren expansiven Musterfeldern hat die Künstlerin diese Verbindung für sich selbst wie für andere hergestellt.

Aus dem Englischen von Peter Sondermeyer

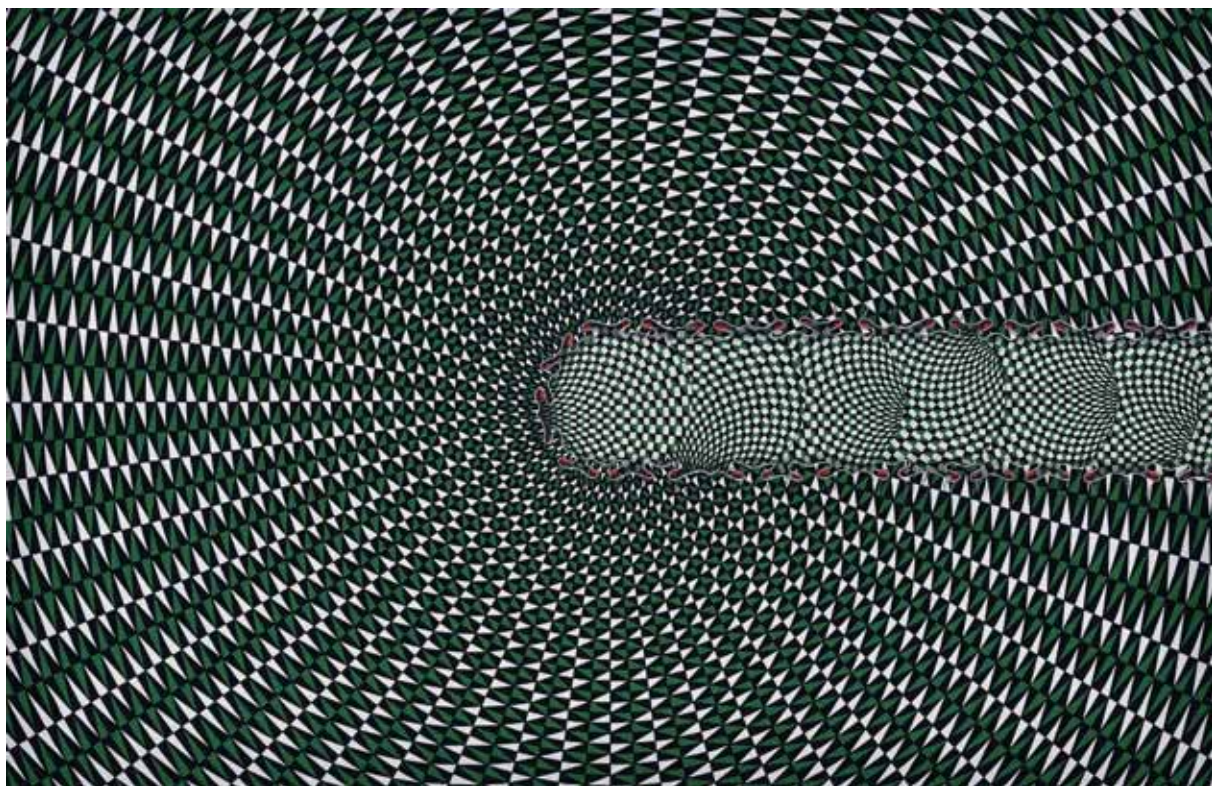
Atteqa Ali ist Dozentin für Kunstgeschichte an der Zayed University in den Vereinigten Arabischen Emiraten. Sie wurde an der University of Texas in Austin promoviert und hat mehrere Ausstellungen zur zeitgenössischen Kunst Pakistans und anderer Länder der islamischen Welt kuratiert. Ihre Forschungsschwerpunkte liegen auf der zeitgenössischen Kunst Nordafrikas und des Nahen und Mittleren Ostens sowie auf dem Einfluss des Islam auf die Kunst. Zu Atteqa Alis Veröffentlichungen zählt ein Aufsatz über den Einfluss von Kulturinstitutionen der Vereinigten Arabischen Emirate auf die zeitgenössische Kunst in Nordafrika und im Nahen und Mittleren Osten, der in der Anthologie *Museums in Arabia: Transnational Practices and Regional Processes* (Routledge 2016) erschienen ist.



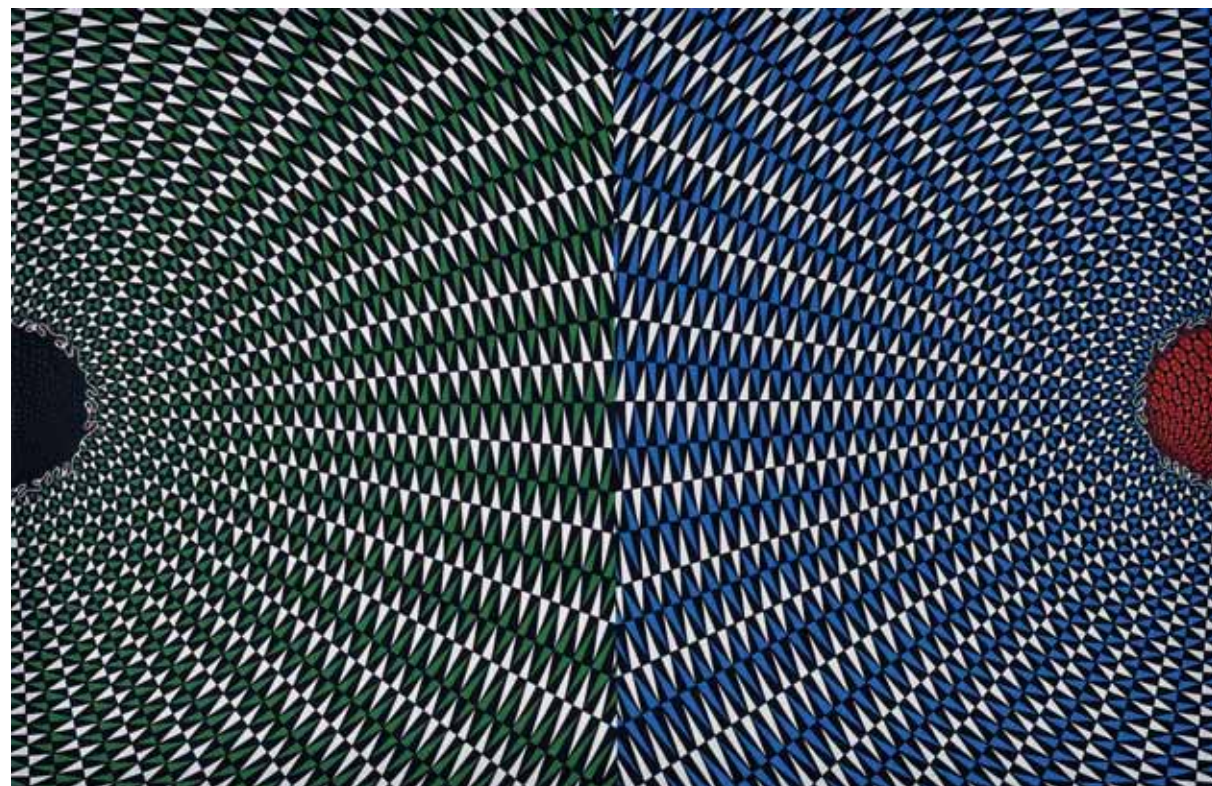
DIVIDED, 2017
Gouache on wasli paper / Gouache auf Wasli-Papier
Triptych / Triptychon, each / je 70,5 x 50,5 cm



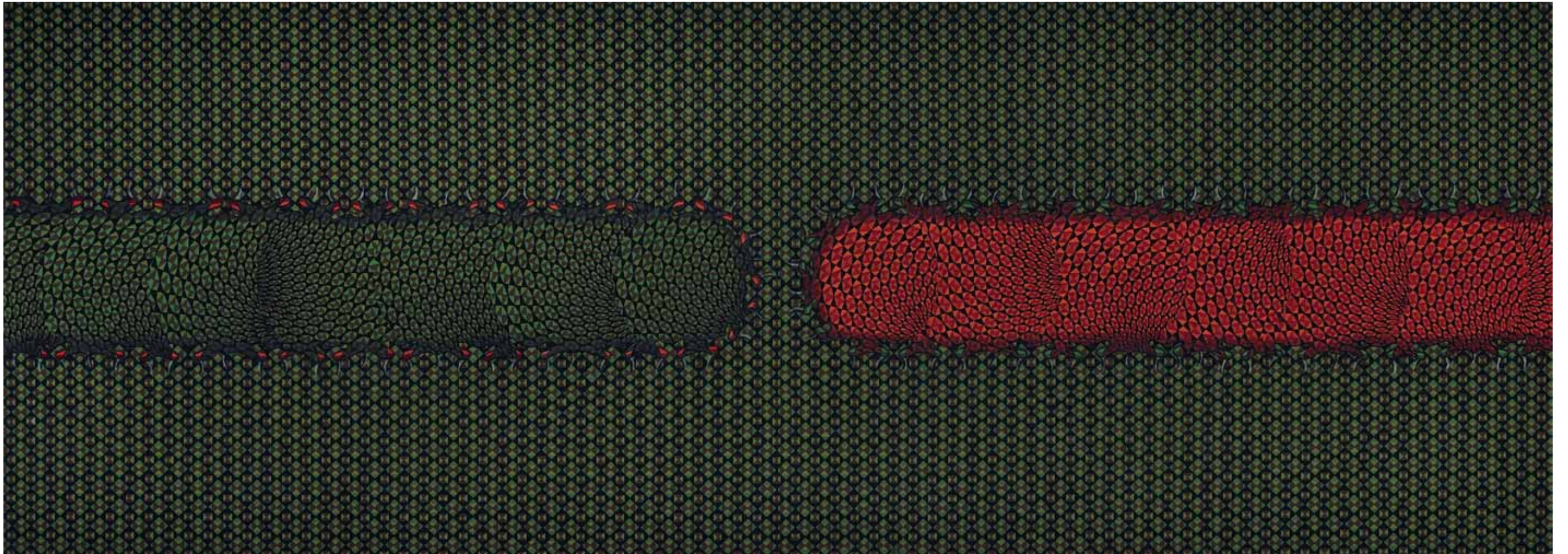
AT THE CIRCLE'S CENTRE, 2017
Gouache on paper board / Gouache auf Karton
117 x 117 cm



AT THE CIRCLE'S CENTRE, 2017
Gouache on paper board / Gouache auf Karton
75 x 117 cm



TWO WORLDS AS ONE, 2017
Gouache on paper board / Gouache auf Karton
75 x 117 cm



TWO WORLDS AS ONE, 2016
Gouache on paper board / Gouache auf Karton
56 x 158 cm

Aisha Khalid

A Conversation about Process, Making, and the Personal
Lahore, February 22, 2017 | Simone Wille

Aisha Khalid's art practice is rooted in her rigorous training as a miniature painter at the National College of Arts (NCA) in Lahore. Like others who graduated from this department in the early 1990s, Khalid was eager to not only master the ancient technique but, even more so, keen to develop her own personal language. Naturally, this meant breaking away from a set of rules that incorporated endless hours of sitting in front of small, hand-made painting surfaces onto which she unremittingly copied old masters. Early on in her career, Aisha Khalid developed a very strong personal visual language. Based on simple geometric designs, she created intimate spaces in which she came to articulate the female body and its relationship to public and private spaces. The female figure became more and more interwoven with the spatial design until it ultimately completely disappeared. By systematically reducing the former figurative formal language, Khalid came to focus on ever more complex geometric patterns derived from abstract ornamentation. The whirly dynamics inherent in these mesmerizing works incorporate an entirely new world of thought based on abstraction that can only be achieved by an artist of a certain maturity.

In a studio space located behind her house in Lahore's Cantonment area, Aisha Khalid has created a sanctuary where she not only retires to work but, more importantly, finds space for thought and contemplation. Although the two-story studio house harbors an accumulation of artworks using various processes, there deliberately seems to be enough space left for

thought development. On the day that I arrive to visit Aisha I witness the rehearsal of a performance with a famous musician, a pupil of Sain Zahoor, who will perform at the opening of a two-person show at the National Museum in Islamabad this year (the exhibition will feature Imran Qureshi and Aisha Khalid). There is much to discuss with regard to Aisha Khalid's devotional or spiritual leanings, but for my trip this time I set out to ask questions about the process behind much of her work. Central to our conversation was the development of her very detailed, yet minimal works and how the notion of craft and its function relate to contemporary expression.

Simone Wille: Aisha, your process involves a very clear set of rules based on certain sequences of steps. After you prepare the surface, you start by dividing the picture plane into a grid. Then you set out to divide these spaces using color. In your more recent works, complex geometric patterns dominate the surface of your artwork. How did you develop this very specific concept for your highly geometrized and patterned paintings?

Aisha Khalid: Well, this is how I start: I first apply the lightest color all over the surface. Then I draw the lines with paint, not pencil. I only mark with the pencil. Then I fill the space with squares.

S: Do you use a compass to draw circular lines?

Über das Prozesshafte und das Persönliche

Ein Gespräch mit Aisha Khalid, Lahore, 22. Februar 2017

Simone Wille

Aisha Khalids Kunst gründet in ihrer fundierten Ausbildung zur Miniaturmalerin am National College of Arts (NCA) in Lahore. Wie bei anderen Absolventen dieses Fachbereichs in den frühen 1990er Jahren beschränkte sich ihr Ehrgeiz nicht darauf, die traditionelle Technik der Miniaturmalerei zu beherrschen; viel wichtiger war es ihr, eine eigenständige Bildsprache zu finden. Damit ging natürlich die Abkehr von einer geregelten Praxis einher, zu der auch die endlosen Arbeitsstunden vor den kleinformatigen, handgefertigten Bildträgern gehörten, auf denen Khalid unablässig tradierte Vorbilder kopiert hatte. Schon in ihrem Frühwerk entwickelte sie ein stark ausgeprägtes persönliches Formenvokabular und schuf intime, auf einfachen geometrischen Entwürfen basierende räumliche Situationen, in welchen sie den weiblichen Körper in ein Verhältnis zum öffentlichen wie zum privaten Raum setzte. Die weibliche Figur wurde immer stärker mit den sie umgebenden Strukturen verwoben, bis sie schließlich vollständig verschwand. Über die systematische Rückbildung ihrer einst figurativen Formensprache gelangte Khalid so zu einer Fokussierung auf immer komplexere, vom abstrakten Ornament ausgehende geometrische Muster. Die schwirrende Dynamik, die diese hypnotischen Arbeiten prägt, birgt völlig neue, der Abstraktion verpflichtete Gedankenwelten, die nur von Künstlern geschaffen werden können, die eine gewisse Reife erlangt haben.

In dem Atelier, das sich hinter ihrem Haus im Stadtteil Cantonment in Lahore befindet, hat sich Aisha Khalid ein Refugium geschaffen, in

das sie sich nicht nur zum Arbeiten zurückzieht, sondern das ihr auch – wichtiger noch – Denk- und Kontemplationsmöglichkeiten eröffnet. In dem zweistöckigen Ateliergebäude finden sich zahlreiche in verschiedenen Techniken geschaffene Werke, doch scheint die Künstlerin ganz gezielt genügend Raum für die freie Entfaltung ihrer Gedanken gelassen zu haben. Am Tag meiner Ankunft bei Aisha Khalid werde ich Zeugin einer Performanceprobe mit einem bekannten Musiker – ein Schüler Saieen Zahoor –, der dieses Jahr bei der Eröffnung einer Doppelausstellung von Imran Qureshi und Aisha Khalid im Nationalmuseum Islamabad auftreten wird. Ein interessantes Gesprächsthema wären die religiös-kontemplativen oder spirituellen Tendenzen in Khalids Œuvre, doch habe ich mir für diesen Besuch vorgenommen, nach der Art des Schaffensprozesses zu fragen, aus dem ein Großteil ihrer Arbeiten hervorgeht. Unser Gespräch kreist um die Genese ihrer detailaffinen und doch minimalistischen Werke sowie um die Frage, welche Rolle die Vorstellung künstlerischen Könnens und dessen Umsetzung für zeitgenössische Ausdrucksweisen spielen.

Simone Wille: Aisha, dein Schaffensprozess folgt einem sehr klaren Regelwerk, dem eine bestimmte Abfolge von Arbeitsschritten zugrunde liegt. Nach der Vorbereitung des Bildträgers zerlegst du zunächst die Fläche in ein Raster. Dann teilst du die entstandenen Formen unter Verwendung von Farbe weiter auf. In deinen neueren Arbeiten dominieren komplexe geometrische Muster die Oberflächen.

A: Yes, I have a self-made compass, according to the size that I need. I have compasses in various sizes. But the work I am showing you here is entirely hand-drawn, without the help of any scale (*At the Circle's Centre*, 2017).

S: So how do you know, starting with the smaller parts in the center of the painting, that you won't mess up by the time you reach the outer part?

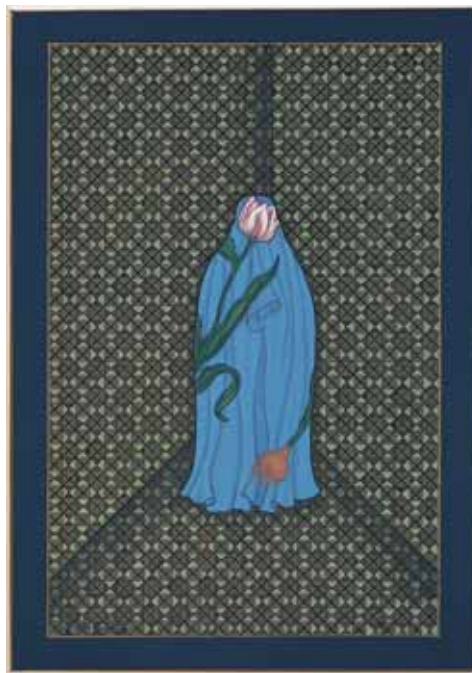
A: Sometime this happens. But there is hardly a chance to make mistakes. After many years of experience, routine, understanding, and precision, and with my knowledge of the rules of geometry, I rarely fail. If I do make a mistake I am often capable of repairing it on the spot. And as you know I often speak about this to Imran, my husband, and point out to him that this is very much about how you behave in life, how you can fix things right away without carrying them into the future.

S: Like trying to be good all the time!

A: (laughs) No, well, like trying to be good, but you have to correct your mistakes, otherwise they will come around and catch up with you.

S: Returning to your process of making this work in particular: you start from the center, right? How did you develop this concept?

A: This goes back to earlier times, to 1999. I grew up in an old house with a patterned tiled floor, which I feel is directly responsible for my interest and engagement with geometric forms. Of course, in the beginning I started with simple forms. I first made a grid, a simple grid. My work at that time was more figurative. I often painted illusions of rooms from a two-point perspective, with a checkered patterned floor (cf. *Exotic Bodies*, 2001).



Exotic Bodies, 2001, Gouache on wasli paper, 27 x 20,5 cm

From there I became more daring, still painting the floors of rooms, but slowly adding by dividing squares into triangular forms. So, slowly, the geometric forms became more complex. I also started to add other colors so that the overall design incorporated two or even three colors. In those early paintings you would see such geometric development often restricted to the bottom line of the painting (cf. *Conversation*, 2000).

S: And, of course, the process of making four-fold or many-fold geometric patterns is not something that you would have learned in miniature painting classes at the National College of Arts (NCA), where you were educated?

A: Not at all. This was something I had to develop myself. I initially remained with the small scale and made quite a number of paintings with similar rooms, sometimes full of patterns and I would say that this is where I was able to practice this concept.

Wie hast du dieses sehr spezifische Konzept für deine stark geometrisierten und gemusterten Gemälde entwickelt?

Aisha Khalid: Ich fange damit an, die hellste der verwendeten Farben auf der Gesamtfläche zu verteilen. Dann zeichne ich mit Farbe die Linien – nicht mit dem Bleistift, den ich nur für Markierungen verwende. Anschließend fülle ich die Fläche mit Quadraten aus.

S: Benutzt du für die Kreislinien einen Zirkel?

A: Ja, ich benutze einen selbstgemachten Zirkel, der an den jeweiligen Maßstab angepasst ist. Ich habe Zirkel in verschiedenen Größen. Aber die Arbeit, die wir hier vor uns haben, ist vollständig von Hand gezeichnet, ohne Zuhilfenahme eines Maßstab (*At the Circle's Centre*, 2017).

S: Du fängst mit den kleinteiligeren Elementen im Bildzentrum an und arbeitest dich dann nach außen vor – woher nimmst du die Sicherheit, dass das Konzept am Ende aufgeht?

A: Manchmal entstehen Fehler, aber das Risiko ist sehr gering. Ich habe mir in vielen Jahren Erfahrung und Routine, künstlerisches Verständnis und Präzision angeeignet, und dank meiner Geometriekenntnisse geht selten etwas schief. Falls ich dennoch einen Fehler mache, gelingt es mir in der Regel, ihn umgehend zu beheben. Wie du weißt, spreche ich oft mit mei-

nem Mann Imran über diese Dinge und sage ihm, dass man hier durchaus Parallelen zum Alltag ziehen kann, dass man Fehler sofort wieder gut machen kann, ohne sie weiter mit sich herumzuschleppen.

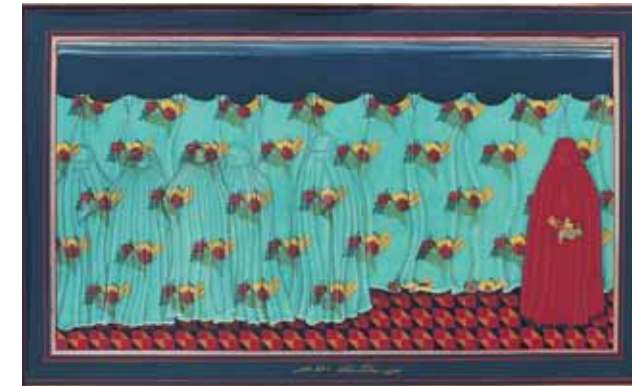
S: Zum Beispiel immer das Richtige tun zu wollen!

A: (lacht) Nein, naja, das Richtige tun wollen, es geht darum, die eigenen Fehler zu korrigieren, sonst holen sie einen irgendwann wieder ein.

S: Um auf den spezifischen Entstehungsprozess dieser Arbeit zurückzukommen: Du beginnst in der Mitte, richtig? Wie kam es zu dieser Vorgehensweise?

A: Das reicht weit zurück, bis ins Jahr 1999. Ich bin in einem alten Haus mit gemustertem Fliesenboden

aufgewachsen, ein Umstand, der, wie ich glaube, meine Auseinandersetzung mit geometrischen Formen ganz unmittelbar hervorgerufen hat. Natürlich habe ich zunächst mit einfachen Formen begonnen. Zuerst legte ich ein simples Raster an. Meine Arbeit war damals stärker figurativ geprägt, ich schuf oft Raumillusionen in Zweipunktperspektive, Räume mit kariert gemustertem Boden (vgl. *Exotic Bodies*, 2001). Danach wurde ich experimentierfreudiger; ich malte zwar immer noch Zimmerböden, fügte aber nach und nach andere Formen hinzu und unterteilte die Quadrate in Dreiecke. So gewannen die geometrischen Formen langsam an Komplexität. Auch begann ich, das Farbspektrum zu erweitern, sodass der Gesamtent-



Conversation, 2000, Gouache on wasli paper, 20,5 x 28 cm

S: I am trying to link your heightened interest in geometric patterns to your surroundings, and to architecture in particular. When writing about the Principle of Shah Jahani Architecture and referring to the layout of the site of the Taj Mahal, the art historian Ebba Koch speaks about symmetrically-arranged architectural features along a central axis also referred to as *qarina* (counter-image): the four-part garden, the four-part bazaar, the miniature *chahar baghs* (walled garden divided into several compartments, four-partite garden). She speaks of how each element plays an indispensable part in the whole: if just one part were missing, the balance of the entire composition would be destroyed. Therefore, could we say that your sensual attention to detail in general and to symmetry in particular is shaped by your immediate surroundings?

A: You are absolutely right—it is linked to my immediate surroundings. I think this geometry and symmetry come from my surroundings, from the architectural details of this area. Islamic architecture is all about symmetry and ornamentation—not only architecture, but everyday things like the embroidery on clothes, the placement of flowers ... then music ... I think this element of repetition also enters my work through my surroundings.

When I started studying at the Miniature Department of the NCA, I was fascinated with how things worked there. Everybody sat on the floor, listening to music, painting on a small scale, doing very detailed work. The teacher had a very traditional mindset. I was interested in learning how to make copies. And I felt that I needed extra time to become really good at this. While everybody was preparing for their thesis, I decided to spend an extra year at college to

refine my technique and my skills. During this extra year I had a lot of time to not only practice but also experiment with various materials and techniques. I tried out inks, colors, washes and surfaces, and I played with my wasli (handmade paper foundation) by exposing it to heat, and so forth. Only after that year did I put together my thesis. And even after this time it was clear to me that I was not going to just make copies of old masters. I was determined to develop my own language.

S: But you would say that the rigors of sitting down, of learning how to copy traditional miniature paintings, of being committed to a past art form, have been relevant to your understanding of art in general?

A: Yes, absolutely. I cannot deny that the strict training certainly gave me a lot. It brought me to where I am now. The teacher and his strict training gave me a sense of colors, how to use them, and how to make them. So his strictness was certainly very crucial.

S: And having known you for some years, I would say that you show great attention to detail in everything that you do. I am looking at how you designed and decorated your house, your studio. You have left nothing to chance. If I dare relate your personality, your mentality, to your work, am I right to say that your meticulous manner goes very well with your artistic precision?

A: Maybe you are right. I feel that if you do something you should invest 100 percent. You should not compromise. Right now I am painting these 18 works for the Berlin show (*I Am and I Am Not*, 2017). They are one work. I have to show you these works. They are almost iden-

wurf zwei oder sogar drei verschiedene Farben enthielt. In diesen frühen Bildern beschränkte sich die Weiterentwicklung geometrischer Formen oft auf den unteren Bildrand (*Conversation*, 2000).

S: Dabei gehört der Ansatz, vier- oder mehrteilige geometrische Module zu entwerfen, sicher nicht zu den Dingen, die du während deiner Ausbildung am National College of Arts (NCA) in den Kursen für Miniaturmalerei gelernt hast.

A: Ganz und gar nicht. Das musste ich selbst entwickeln. Ich blieb zunächst bei den kleinen Formaten und malte eine ganze Reihe von Bildern ähnlicher, teils stark gemusterter Räume, und ich denke, dass das eine gute Gelegenheit war, mein Konzept zu erproben.

S: Ich versuche gerade, dein starkes Interesse für geometrische Muster mit deiner Umgebung in Verbindung zu bringen, insbesondere mit der architektonischen. In einem Text über die Prinzipien der unter Shah Jahan entstandenen Architektur spricht die Kunsthistorikerin Ebba Koch mit Bezug auf die Gestaltung der Anlage des Taj Mahal von Bauelementen, die symmetrisch entlang einer zentralen Achse angeordnet werden, die auch als *qarina* (Gegenbild) bezeichnet wird: der vierteilige Garten, der vierteilige Basar oder der *Tschahār Bāgh* in Miniaturformat (ein ummauerter, in mehrere Kompartimente unterteilter Garten, ein vierteiliger Garten). Sie beschreibt, wie jedes Element unverzichtbarer Bestandteil eines Ganzen ist: Fehlte auch nur eines dieser Elemente, wäre der Gesamtentwurf aus der Balance gebracht. Könnte man also behaupten, dass deine Wahrnehmung von Details im Allgemeinen und von Symmetrie im Besonde-

ren durch deine unmittelbare Umgebung geformt wurde?

A: Da hast du vollkommen recht – das hat mit meiner unmittelbaren Umgebung zu tun. Ich denke, Geometrie und Symmetrie in meinen Arbeiten sind von den architektonischen Details in dieser Gegend inspiriert. Die islamische Architektur wird von Symmetrie und vom Ornament dominiert – aber nicht nur die Architektur, auch Alltagsphänomene wie Stickmuster auf der Kleidung oder die Anordnung von Blumen ... genauso die Musik ... Ich glaube, auch das Element der Wiederholung in meiner Arbeit entspringt meiner Umgebung.

Als ich mit dem Studium der Miniaturmalerei am NCA begonnen habe, war ich von den Abläufen dort fasziniert. Man saß auf dem Boden, hörte Musik, malte in kleinen Formaten, arbeitete sehr detailorientiert. Der Lehrer war äußerst traditionsbewusst. Ich wollte lernen, wie man Kopien anfertigt. Und ich spürte, dass ich mehr Zeit benötigen würde, um richtig gut darin zu werden. Als die anderen sich auf ihre Abschlussarbeiten vorbereiteten, entschied ich mich, noch ein Jahr auf dem College zu bleiben, um meine Technik zu verfeinern. In diesem Jahr hatte ich nicht nur viel Zeit zum Üben, sondern auch fürs Experimentieren mit verschiedenen Materialien und Techniken. Ich machte Versuche mit Tuschen, Farben, Lavierungen und Oberflächen und experimentierte mit meinem Wasli-Papier (handgefertigter Bildträger), indem ich es der Hitze aussetzte und dergleichen. Erst nach diesem Jahr habe ich meine Abschlussarbeit angefertigt. Und selbst danach war mir klar, dass ich nicht bloß Kopien von historischen Meistern anfertigen wollte. Ich war fest entschlossen, meine eigene Bildsprache zu entwickeln.

tical but there are variations in them. At some point I was thinking: why am I making these works? Every day I am making one work and it feels almost like meditating. I am applying organic forms in each one of them and although they feel like bullet holes they may as well be something else. I wanted to show you this one (pulls out a four-partite large scale work, *At the Circle's Centre*, 2017). You see that all four parts look like they are not centered. They all look as if they were out of focus. So for me this very strongly relates to what is happening in the world. People are unsure of many things. We live in uncertain times and people are confused.

S: Aisha, I frequently see drawn lines in your paintings. How important is it for you to generally paint on drawn lines and in particular in these 18 works you are showing me here?

A: I am also trying to write a book. I am currently working on it. I am recording a conversation between myself and a friend. When I see the lines in these 18 works I sort of see the book in progress. I feel that I need to fill these lines. These 18 works for Berlin will be framed and displayed on the wall like paintings; and two of the paintings, one red and one green, will be bound in book form and placed on the table like a book. These two paintings will sort of keep the pages together.

S: This reminds me of your work *Name, Class, Subject* (2009), which certainly was an important project, right?

A: It is one of my favorite works. I feel this is my most successful art work which is accessible to everyone and is not something to merely keep precious, but one can use it every day like an ordinary thing.

S: How do you feel about the size of the surface? You move between the large and small scales and it seems to be very effortless.

A: When I started working on a large scale I felt that I needed to be able to accomplish this. It really challenged me and I wanted to sit in front of a large scale so that I could just get lost in it. It gives me great pleasure to work on a large scale, because it keeps me busy for a long time. In fact, it doesn't matter what scale I work on, because either way I focus on one area only.

S: You have had a lot of opportunity to work with large spaces. You have done important site-specific works in Kabul, Venice, and at the Mohatta Palace in Karachi.

A: Sure, I have been given a lot of opportunities to work on a big scale and I no longer fear large spaces, having gained a lot of experience with them. And, generally, as I said earlier, it doesn't really matter if I work with large or small scales, as the process remains the same. Whether I am working on a small painting or a site-specific installation, the process remains the same. I divide space into a centimeter and then that into half a centimeter, and so on... But, yes, having said that, there is a temptation to create something extraordinary for large spaces.

S: Coming back to *At the Circle's Centre*, there is this notion of it being suitable for expansion. You start from the center and work outwards. There seems to be a tension involving the possibility of outward expansion. Could we say that you developed a concept that has the capacity to continue and expand indefinitely?

A: Yes, you are right. You see, there are quite

S: Würdest du dennoch sagen, dass die Disziplin, die bei den langen Sitzungen, beim Erlernen des Kopierens traditioneller Miniaturen und der Hingabe an eine vergangene Kunstform erforderlich ist, dein Kunstverständnis geprägt hat?

A: Ja, absolut. Es lässt sich nicht leugnen, dass diese strenge Schulung mir sehr geholfen hat. Sie hat mich dahin gebracht, wo ich heute bin. Der Lehrer hat mir mit seiner rigorosen Ausbildung ein Gefühl für Farben sowie für deren Anwendung und Herstellung vermittelt. Seine Strenge war also sicherlich ganz entscheidend.

S: Ich kenne dich ja nun seit einigen Jahren und denke, dass du in allem, was du tust, mit größter Sorgfalt vorgehst. Es ist auf einen Blick zu sehen, wie du dein Haus, dein Atelier gestaltet und dekoriert und dabei nichts dem Zufall überlassen hast. Wenn es erlaubt ist, Parallelen zwischen deiner Persönlichkeit, deiner Einstellung und deiner Arbeit zu ziehen, würde ich vermuten, dass deine akribische Art sehr gut zu deiner künstlerischen Präzision passt.

A: Vielleicht hast du recht. Ich finde, dass man immer zu hundert Prozent bei der Sache sein und keine Kompromisse eingehen sollte. Zurzeit arbeite ich an den 18 Gemälden für die Ausstellung in Berlin (*I Am and I Am Not*, 2017), die zusammen einen Zyklus bilden. Ich muss sie dir zeigen. Sie sind fast identisch, aber es gibt Variationen. An einem bestimmten Punkt habe ich mich gefragt, was ich mit diesen Werken eigentlich bezwecke. Jeden Tag entsteht eine Arbeit, es fühlt sich beinahe so an, als ob ich meditierte. Bei allen Arbeiten verwende ich organische Formen, die mir zwar wie Einschusslöcher vorkommen, aber genauso

gut etwas anderes sein könnten. Ich wollte dir diese hier zeigen (sie holt eine großformatige, vierteilige Arbeit hervor, *At the Circle's Centre*, 2017). Wie du siehst, ist keiner der vier Teile ganz symmetrisch aufgebaut. Es wirkt, als hätte sich der Mittelpunkt verschoben. Für mich gibt es da einen starken Bezug zu aktuellen gesellschaftlichen Entwicklungen. Es herrscht ein weitverbreitetes Gefühl der Ungewissheit. Wir leben in unsicheren Zeiten, und viele sind verwirrt.

S: Aisha, in deinen Gemälden tauchen oft gezeichnete Linien auf. Welche Rolle spielt es für dich ganz allgemein, dich beim Malen an diesen Linien zu orientieren, und insbesondere bei diesen 18 Arbeiten hier?

A: Ich schreibe im Moment an einem Buch, in dem ich das Gespräch mit einer Freundin aufzeichne. Wenn ich die Linien auf diesen 18 Werken sehe, dann habe ich gewissermaßen den Entstehungsprozess des Buches vor Augen. Mir wird klar, dass ich die Zeilen zu füllen habe. Die 18 Arbeiten für Berlin werden gerahmt und wie Gemälde an die Wand gehängt; zwei davon, ein rotes und ein grünes, werden jedoch gebunden und wie ein Buch auf einem Tisch präsentiert. Diese beiden halten sozusagen die Einzelseiten zusammen.

S: Das erinnert mich an deine Arbeit *Name, Class, Subject* (2009) – für dich sicher ein wichtiges Projekt, oder?

A: Das Projekt liegt mir sehr am Herzen. Keine meiner Arbeiten ist mir so gut gelungen wie diese: Sie ist allen zugänglich und nicht nur dafür da, sicher aufbewahrt zu werden, sondern kann wie ein Alltagsgegenstand benutzt werden.

a few works here that I started years ago, including this one started in 2011, to which I only recently returned and continue to work with. So what I am saying is that there are times where I need to leave a piece unfinished, not see it for many years, and then re-connect with it and complete it. It feels like there is something left unsaid!

S: That's a nice way of saying it. So there are more works to which you return to after the distance of a few years?

A: Yes. I am just now returning to a number of them, adding to spaces, filling gaps that I created some time ago.

S: Aisha, your labor-intensive, very detailed, very complex yet minimal works are rooted in a traditional art practice which you have adopted, incorporated and fully developed according to your own needs. What is it that connects you and your practice today with the philosophy of the miniature tradition, which was a courtly practice limited to depicting the activities of the ruling elite?

A: I think for me tradition means that you grow up in a certain society, whose culture and traditions you become a part of, and even if you try to avoid these or leave that place and those surroundings, your roots do not leave you. My miniature painting practice and learning is somewhere in my subconscious, and even if I can now say that I don't think about it consciously, it is there. Everything flowing into my art form comes from my surroundings and from the cultures and traditions within which I grew up. I do not consider this a burden, but rather part of my life, and I cannot keep it away from my art.

S: Welche Bedeutung haben für dich die Formate? Du scheinst ganz mühelos zwischen Groß- und Kleinformaten hin und her zu wechseln.

A: Als ich zum ersten Mal in größerem Maßstab gearbeitet habe, war es mir wichtig, diese Aufgabe bewältigen zu können. Es war eine echte Herausforderung. Ich wollte vor einer großformatigen Arbeit sitzen und mich einfach darin verlieren können. Die Arbeit mit großen Formaten bereitet mir viel Vergnügen, weil sie mich lange beschäftigt. Aber eigentlich spielt der Maßstab für mich keine Rolle, weil ich mich ohnehin immer nur auf eine bestimmte Stelle konzentriere.

S: Du hattest oft Gelegenheit, großformatige, raumbezogene Arbeiten zu schaffen. Wichtige ortsspezifische Werke sind in Kabul, Venedig und im Mohatta Palace in Karatschi entstanden.

A: Ja, ich hatte oft die Möglichkeit, in großem Maßstab zu arbeiten, und da ich inzwischen einige Erfahrung darin habe, schrecken mich große Räume nicht mehr ab. Generell spielt der Maßstab für mich wie gesagt kaum eine Rolle, denn ob es sich nun um ein kleines Gemälde oder eine ortsspezifische Installation handelt – der Vorgang bleibt ja derselbe. Ich teile die Bildfläche in Zentimereinheiten auf, diese dann in Einheiten von halben Zentimetern und so weiter. Aber natürlich besteht ein besonderer Anreiz darin, außergewöhnliche raumbezogene Arbeiten zu schaffen.

S: Um auf *At the Circle's Centre* zurückzukommen: Man hat das Gefühl, die Arbeit ließe sich problemlos erweitern. Du dringst vom Bildzentrum aus nach außen vor. Es herrscht

eine Spannung, die die Möglichkeit der Ausdehnung enthält. Könnte man sagen, dass du hier ein Konzept entwickelt hast, das sich fort-schreiben und ins Unendliche erweitern lässt?

A: Ja, das könnte man so sagen. Es gibt hier nicht wenige Werke, die ich vor Jahren begonnen habe. Dieses hier ist von 2011, erst seit kurzem befasse ich mich wieder mit ihm und arbeite weiter daran. Es kommt vor, dass ich eine Arbeit unvollendet liegen lassen muss und sie jahrelang nicht ansehen darf, um mich ihr dann neu zuwenden und sie fertigstellen zu können. Es fühlt sich in diesen Fällen so an, als hinge etwas unausgesprochen in der Luft.

S: Das ist eine schöne Formulierung. Es gibt also weitere Werke, zu denen du im Abstand von ein paar Jahren zurückkehrst?

A: Ja. Gerade jetzt wende ich mich wieder einigen Arbeiten zu, um Flächen zu ergänzen, um Leerstellen zu füllen, die ich vor einiger Zeit offengelassen habe.

S: Aisha, deine arbeitsaufwändigen, sehr detailaffinen, äußerst komplexen und doch minimalistischen Arbeiten gründen in einer traditionellen künstlerischen Praxis, die du übernommen, dir zu eigen gemacht und vollständig deinen Anforderungen angepasst hast. Was verbindet dich und dein künstlerisches Schaffen heute mit dem Geist der Miniaturmalerei, einer ursprünglich höfischen Praxis, die auf die Darstellung der Aktivitäten einer herrschenden Elite beschränkt war?

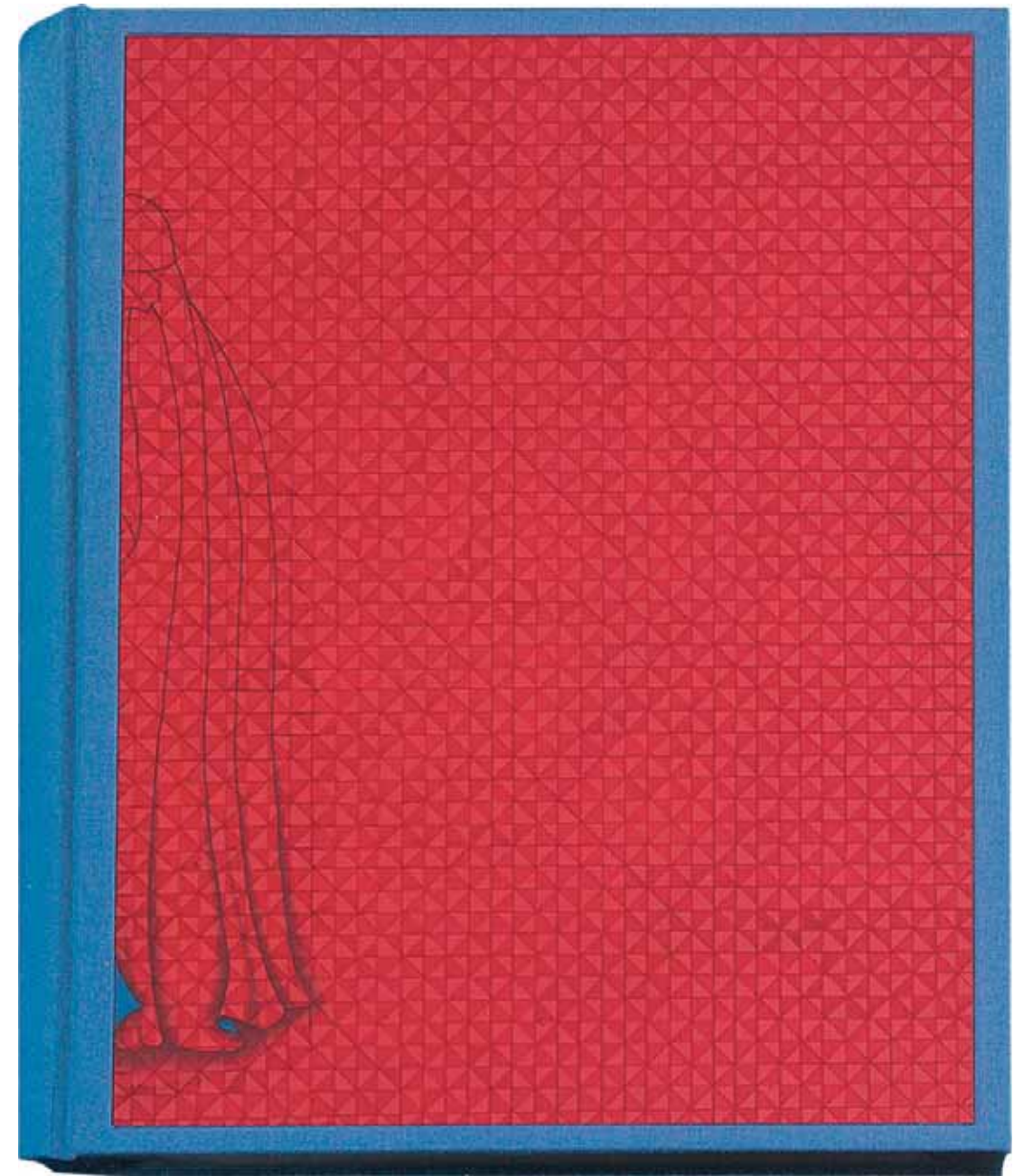
A: Tradition bedeutet für mich wohl, in einer bestimmten Gesellschaft aufzuwachsen, deren Kultur und Bräuche man verinnerlicht, und selbst dann darin verwurzelt zu bleiben, wenn

Simone Wille studied art history, history and media in Vienna, Innsbruck, Rome, Pakistan, and London. Her current research project titled: *Patterns of Trans-Regional Trails. The Materiality of Art Works and their Place in the Modern Era. Bombay, Paris, Prague, Lahore, ca. 1920s to early 1950s*, is funded by the Austrian Science Fund (FWF). She has spent many years of research in Pakistan, India, Bangladesh, Iran, Italy, France, and Great Britain. Wille's publications include *Modern Art in Pakistan. History, Tradition, Place*, New Delhi: Routledge, 2015. She lectures at the University of Innsbruck and is based in Vienna, Austria.

man versucht, ihnen aus dem Weg zu gehen und den jeweiligen Ort oder das jeweilige Umfeld hinter sich zu lassen. Die Praxis der Miniaturmalerei und meine Ausbildung leben irgendwo im Unterbewusstsein fort, und auch wenn ich inzwischen behaupten kann, dass ich nicht bewusst darüber nachdenke, sind sie doch da. Alles, was in meine Kunst einfließt, speist sich aus meiner Umgebung und den Kulturen und Traditionen, in denen ich aufgewachsen bin. Das ist für mich keine Last, sondern ein Bestandteil meines Lebens, den ich nicht aus meiner Kunst ausklammern kann.

Aus dem Englischen von Peter Sondermeyer

Simone Wille hat in Wien, Innsbruck, Rom, Pakistan und London Kunstgeschichte, Geschichte und Medienwissenschaft studiert. Ihr aktuelles Forschungsprojekt – *Patterns of Trans-Regional Trails. The Materiality of Art Works and their Place in the Modern Era. Bombay, Paris, Prague, Lahore, ca. 1920s to early 1950s* – wird vom österreichischen Wissenschaftsfond (FWF) gefördert. Zu Forschungszwecken hat sie viele Jahre in Pakistan, Indien, Bangladesch, Iran, Italien, Frankreich und Großbritannien verbracht. Von Simone Wille ist unter anderem erschienen: *Modern Art in Pakistan. History, Tradition, Place*, Neu-Delhi: Routledge 2015. Sie unterrichtet an der Universität Innsbruck und lebt in Wien.



NAME, CLASS, SUBJECT, 2009
Gouache on wasli paper / Gouache auf Wasli-Papier
27 x 20 cm, 280 pages / Seiten





I'm drenched
in the flood
which has yet to come

I'm tied up
in the prison
that has yet to exist

Not having played
the game of chess
I'm already the checkmate

Not having tasted
a single cup of your wine
I'm already drunk

Not having entered
the battlefield
I'm already wounded and slain

I no longer
know the difference
between image and reality

Like the shadow
I am
and
I am not

RUMI

Aisha Khalid | curriculum vitæ

Born 1972
Lives and works in Lahore

EDUCATION

2002 Post Graduation from Rijksakademie, Amsterdam, Netherlands
1997 Bachelor of Fine Arts (B.F.A) from National College of Arts, Lahore

SOLO EXHIBITIONS

2016 Two Worlds as One, Statens Museum for Kunst, Copenhagen, Denmark
2014 When I am Silent, Pao Galleries, Hong Kong Art Center, HK
2013 The Divine is in the Detail, Gallery Isabelle van den Eynde, Dubai
2012 Larger than Life, Whitworth Art Gallery, Manchester, UK
2012 Larger than Life, Corvi-Mora, London
2010 Pattern to Follow, Chowkandi Art, Karachi, Pakistan
2010 Pattern to Follow, Pao Galleries, Hong Kong Art Center, Hong Kong
2010 Name Class Subject, Artist Book launch at Free Words London, UK; Rohtas Gallery Lahore; Koel Gallery Kartachi; Bare foot Gallery Colombo
2008 Conversations, Pump House Gallery London, UK
2007 Portraits & Vortexes, Gandhara-Art, Hong Kong Art Center, Hong Kong.
2007 Corvi Mora, London, UK
2006 Anant Gallery, Delhi, India.
2004 Corvi-Mora, London, UK
2003 Rohtas II, Lahore, Pakistan
2003 Conversation, Canvas Gallery, Karachi, Pakistan
2001 Admit One Gallery, New York, USA
2000 Sim Sim Gallery, Lahore, Pakistan
2000 Rohtas Gallery, Islamabad, Pakistan

TWO PERSON SHOWS (SELECTION)

2017 Two Wings To Fly, Not One, Islamabad, Pakistan (with Imran Qureshi)
2016 Other States Other Lives Other Souls, Corvi-Mora, London, UK (with Imran Qureshi)
2015 Nature Morte, Delhi, India (with Imran Qureshi)
2010 Corvi-Mora, London, UK (with Imran Qureshi)
2005 Chowkandi Art Gallery, Karachi, Pakistan (with Imran Qureshi)
2001 Corvi-Mora, London, UK (with Imran Qureshi)
1999 Chowkandi Art Gallery, Karachi, Pakistan (with Imran Qureshi)

GROUP EXHIBITIONS (SELECTION)

2016 The Red Gaze, Zilberman Gallery, Berlin, Germany
2015 Minor Heroisms, Zilberman Gallery, Istanbul, Turkey
2014 Garden of Ideas, Agha Khan Museum, Toronto, Canada
2014 Threads. Textile in Art & Design, Museum voor Moderne Kunst Arnhem, Netherlands
2013 The Jameel Prize Finalist Artist Exhibition, San Antonio Museum of Art, Texas, USA
2013 The Collectors Show: Weight of History, Singapore Art Museum, Singapore
2013 The Jameel Prize, Cantor Arts Centre, Stanford University, USA
2012 Women In-Between: Asian Women Artists 1984-2012, Fukuoka Museum, Japan
2012 The Jameel Prize, Casa Arabe, Madrid, Spain
2011 Sharjah Biennial 10: Plot for a Biennial, Sharjah, UAE
2011 The Jameel Prize, Victoria and Albert Museum, London
2011 Political Patterns, ifa-Galerie, Berlin; touring to ifa-Galerie, Stuttgart, Germany
2011 Light, Passion and Darkness, Touchstones, Rochdale; Blackburn Museum and Art Gallery, Blackburn, UK
2011 The Jameel Prize, Institut du Monde Arabe, Paris, France
2010 The Rising Tide, Mohata Palace Museum, Karachi, Pakistan

2010 Light, Passion and Darkness, Gallery Oldham, Oldham, UK
2010 Beyond the Page, Pacific Asia Museum, Pasadena, USA
2010 The Caged Bird Sings, Zahoor-ul-Akhlaq Gallery, Lahore, Pakistan
2009 Venice Biennial, East-West Divan, Contemporary Art from Afghanistan, Iran and Pakistan, Venice, Italy
2009 Outside In: Alternative Narratives in Contemporary Art, University Museum & Art Gallery, the University of Hong Kong, Hong Kong
2009 Art HK09, The Hong Kong International Art Fair
2009 Die Macht des Ornaments, Belvedere, Vienna, Austria
2009 Living Traditions, National Art Gallery, Islamabad, Pakistan
2008 Living Traditions, Queen's Palace Bag-e-Babar, Kabul, Afghanistan
2007 Friends of Rohtas, Rohtas Gallery, Lahore, Pakistan
2007 Moving Ahead, National Art Gallery, Islamabad, Pakistan
2006 Beyond the Page, Asia House, London, UK
2006 Beyond the Page, Manchester Art Gallery, UK
2005 Karkhana: A Contemporary Collaboration, Aldrich Museum of Contemporary Art, Ridgefield CT, USA
2005 Re-Inventing Narratives, Gallery Al-Fasih, Rabat, Morocco
2005 One to One, Alhamra Art Gallery, Lahore, Pakistan
2004 Ritu, Triveni Kala Sangam, New Delhi, India
2004 Cover Girl, Ise Cultural Foundation Gallery, New York, USA
2004 Along the X Axis, Apeejay Media Gallery, Delhi, India
2003 Karkhana, Rochdale Art Gallery, Rochdale, UK
2003 Miniature Pakistanaises, Maison Art Contemporain Challious-94 Frenses, France
2003 New Work, Corvi-Mora, London, UK
2003 Negotiating Borders, Siddhartha Art Gallery, Kathmandu, Nepal
2002 Open Ateliers Rijksakademie, Amsterdam Netherlands
2002 Galleries Show, Royal Academy, London
2002 'Threads, Dreams, Desires', Harris Museum & Art Gallery, Preston UK
2002 2nd Fukuoka Asian Art Triennale, Japan
2001 Open Ateliers, Rijksakademie, Amsterdam, Netherlands
2001 Deutsche Bank, New York, USA

2001 IVAN Dougherty, Sydney, Australia
2000 Tao Gallery, Mumbai, India
2000 Maneuvering Miniatures, 11C Gallery, Delhi & Sakshi Gallery, Mumbai, India
2000 Pakistan Another Vision, Victoria Art Gallery, Bath, UK; Center of Contemporary Art, Glasgow, UK; Huddersfield Art Gallery, Huddersfield, UK; Brunei Gallery, London
Didrichsen Art Museum, Helsinki, Finland
2000 Canvas Art Gallery, Karachi
1999 American Club, Islamabad
1999 Scope-8, National College of Arts, Lahore
1997 Alliance Francaise, Lahore
1997 Miniature Paintings Exhibition, Lahore Museum, Lahore
1997 Cowkhandi Art Gallery, Karachi
1997 Miniature Paintings Exhibition, Lahore Museum
1997 National Exhibition of Paintings, AL-Hamra Art Gallery, Lahore
1997 Panjab Artist Association, AL-Hamra Art Gallery, Lahore
1995 Panjab Artist Association, AL-Hamra Art Gallery, Lahore
1994 Shakir Ali Museum, Lahore

AWARDS

2012 Artist Book Award, Alice Awards, Artistic Landmarks in Contemporary Experience
2011 People's Choice Award, Jameel Prize
2011 Finalist of Jameel Prize
2010 Birgit Skiöld Memorial Trust Award of Excellence, London Artists Book Fair

COLLECTIONS

Aga Khan Museum Toronto, Canada
M+ Museum, Hong Kong
Zayed National Museum, Abu Dhabi, UAE
Sharjah Art Museum, Sharjah, UAE
V&A Museum, London, UK
Harris Museum, Preston, UK
Fukuoka Asian Art Museum, Japan
World Bank, Washington, USA
Queensland Art Gallery, Queensland Cultural Center, Australia

Photo Credits

© Aisha Khalid and Zilberman Gallery,
Istanbul | Berlin

Imprint

Authors: Atteqa Ali, Lotte Laub,
Timo Kaabi-Linke, Simone Wille
Translations: Christoph Nöthlings,
Peter Sondermeyer
Proofreading: Serhat Cacekli
Graphic design: Benjamin Metz

This catalog is published in conjunction with the
exhibition *I Am and I Am Not*.
Zilberman Gallery–Berlin
April 28 – July 31, 2017

This exhibition catalog is published by Zilberman Gallery.
All rights reserved.
© 2017, Zilberman Gallery

No part of this publication may be reproduced,
translated, stored in a retrieval
system or transmitted in any form or by any
means, electronic, mechanical, photocopying or
recording or otherwise, without the prior permission
of Zilberman Gallery.