

Matter as Medium

„ ... Kann die späte oder erneute Rezeption der künstlerischen Paradigmen der westlichen Moderne der Nachkriegszeit eine neue künstlerische, kritische und historische Bedeutung für die zeitgenössische Kunst Indiens erlangen (in vergleichbarer Weise wie die späte Rezeption der Kunst der russischen Avant-Garde der 1920er Jahre Einfluss auf die entstehende amerikanische Moderne in der ersten Hälfte der 1960er Jahre ausübte)?“¹

Das ist die große Frage, die sich Benjamin Buchloh in seiner ersten und (bisher) einzigen Veröffentlichung über das Schaffen einer nicht-westlichen Künstlerin, Prabhavathi Meppayil, stellt, deren Werk 2013 auf der von Massimiliano Gioni geleiteten 55. Biennale von Venedig gezeigt wurde und ihr zu einer internationalen Sichtbarkeit verhalf, die die Beachtung, die ihr bis dahin einige Kenner (in Indien und im Ausland) geschenkt hatten, weit übertraf. Bei dieser Gelegenheit konnte man auch gewahr werden, dass ihr Werk auf subtile und rigorose Weise einen intensiven Dialog mit der Moderne und ihren reduzierten und schlichten Ausdrucksformen unterhält, wie das Raster und die Monochromie (oder vielmehr die Farblosigkeit, wenn man an das makellose Weiß denkt, das die Grundlage ihrer Bilder ist). Die Frage Buchlohs könnte sich ebenso in Bezug auf das Werk von Nasreen Mohamedi stellen, die als erstrangige Künstlerin der Abstraktion erst posthum internationale Anerkennung erhielt, nachdem ihr Werk 2007 auf der 12. Documenta ausgestellt wurde, und dann in einer großartigen Retrospektive im Reina Sofia Museum in Madrid und im Metropolitan Museum of Art in New York im letzten Jahr gezeigt wurde. Das, was Buchloh als die „Asynchronizität“ von Meppayils Werk bezeichnet, das sie „im geopolitischen Abseits des zentralen Erbes der Avant-Garden“ entwickelt hat, ist nicht weniger relevant, wenn man sich vor Augen stellt, dass Mohamedi schon vor mehr als fünfunddreißig Jahren ihre Nähe zu Mondrian und Malewitsch bekundet hat.² Buchlohs These der „Verspätung“ wäre jedoch nur die Wiederholung eines weit verbreiteten Gemeinplatzes über die nicht-westliche Kunst, wenn er nicht in gleichem Atemzuge dieser partiellen Sicht entgegenwirkte, indem er behauptet, Meppayil (und, könnte man hinzufügen, auch Mohamedi, wenn auch jede auf ihre Art) „konfrontiert ihr westliches Publikum mit einem Erbe, mit dem auch der zeitgenössische Betrachter aus dieser Kultur nicht vertraut ist, heute noch weniger als in der Nachkriegszeit“³. Paradoxerweise könnte diese Verspätung wieder an Aktualität gewinnen, wenn man die ungeahnte Möglichkeit wahrnehmen würde „diese historischen Modelle der späten Moderne neu auszuleuchten“ und „sie mnemonisch wiederzubeleben“⁴. Es gäbe folglich ebenso viele „unvollendete Projekte“ wie eine Vielfalt von Modernen, wobei eine jede einem eigenen, geschichtlich begründeten Rhythmus folgt, die aber gemeinsam ein „erweitertes Blickfeld“ und einen „entterritorialisierten“ Raum bilden, die eine mannigfache Wahrnehmung der Unterschiede und Verflechtungen ermöglichen, wie auch eine Form des Widerstands (zumindest auf kultureller Ebene?) gegen die Vereinheitlichung vor dem Hintergrund einer fortschreitenden Globalisierung.

Nasreen Mohamedi (1937-1990) nimmt in der indischen Kunstszene einen besonderen Platz ein. Die kompromisslose Abstraktion, die ihr Werk auszeichnet, und die sublimale Ausschließlichkeit, nach der sie strebte, legten die Messlatte so hoch, dass nur sehr wenige Künstler die geistige Kraft und die formale Disziplin hatten, ihrem Beispiel zu folgen.⁵ Prabhavathi Meppayil (1965 geboren) ist eine Ausnahme, denn sie stellt vergleichbare Anforderungen an ihr Kunstschaffen, denen sie durch einen an die Askese grenzenden Perfektionismus gerecht zu werden sucht, so anspruchsvoll sind ihre

¹ Benjamin Buchloh, „Prabhavathi Meppayil: Redeeming Abstraction (under Duress)“, in: Prabhavathi Meppayil, *nine seventeen*, London, Pace Gallery, 2014, S. 38.

² Ebd., S. 50.

³ Ebd.

⁴ Ebd.

⁵ Siehe: Nasreen Mohamedi, *Waiting Is a Part of Intense Living*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia/New York, The Metropolitan Museum of Art, 2015-16.

Zielsetzungen und Mittel. Die Werke von Mohamedi und Meppayil, wenn auch zeitlich getrennt, zeugen von der Existenz eines „minimalistischen“ Moments in der indischen Kunst, jedoch nicht im Sinn des Begriffs, wie er auf die amerikanischen Minimalisten angewandt wird, obgleich die Arbeitsmethoden einiger Künstler dieser „Bewegung“ Meppayils Kunstschaffen weitgehend angeregt haben. Ihre Kunst ist „minimalistisch“, wenn man den Begriff als eine sachdienliche Reduzierung der Mittel versteht, als eine Beschränkung auf das strikte Minimum, als einen Nullpunkt der grafischen Gestaltung, gleich Linien im Raum. Im Gegensatz zu Mohamedi gründet sich Meppayils Abstraktion auf eine gestische Poetik, die ihren Ursprung im handwerklichen Bereich hat. Aus einer Goldschmiedefamilie stammend, verwendet sie Herangehensweisen eines jahrhundertalten Könnens als Grundlage einer zeitgenössischen Bildsprache, um sich kritisch mit der modernen/minimalistischen Dialektik auseinanderzusetzen. Das ist auch der Weg, den Manish Nai (1980 geboren) seit fünfzehn Jahren eingeschlagen hat, allerdings in einer ganz anderen Art. Er knüpft an eine vorangegangene Generation indischer Künstler an, die Mitte der 1990er Jahre in Erscheinung trat, in einer Zeit, in der Indien in die Globalisierung katapultiert wurde, nachdem die indischen Behörden beschlossen hatten, den Handel des Landes zu liberalisieren und damit das seit mehreren Jahrzehnten existierende protektionistische Wirtschaftsmodell über Bord warfen. Die Werke einiger dieser Künstler, die ab 2005 weltweiten Ruf genossen, hinterfragten die kulturellen Auswirkungen der wirtschaftlichen Öffnung des Landes für ausländische Investoren, und brachten ihre Übereinstimmung mit dem Leitwort „local vs global“, das zu dieser Zeit eher kritisch belegt war, zum Ausdruck, indem sie die sozialen Widersprüche der neuen Weltordnung, der sich Indien unterworfen hatte, aufzudecken suchten.

Früher oder später sollte die indische Kunstszene Zeuge des heute vertrauten Schemas des Expansions-Rezessions-Zyklus (abhängig von den Marktspekulationen) werden, aber das, was sich an erster Stelle im Bewusstsein derjenigen festgesetzt zu haben scheint, die ihre Entwicklung auf internationaler Ebene aufmerksam verfolgen, ist die Vorstellung einer zeitgenössischen indischen Kunst, die allzu explizit ist, übermäßig dekorativ oder figurativ, oft monumental, und unverhohlen mit Analogien und dem Symbolischen spielt. In unterschiedlichem Maß bringen einige dieser Merkmale (die von manchen Künstlern kritisch und subversiv eingesetzt werden) auch die beständige Anziehungskraft zum Ausdruck, die die Massenkultur und volkstümliche Ausdrucksformen als künstlerische und kulturelle Mittel ausüben, ein Topos, das erstmals in der figurativen Malerei von Bhupen Khakhar behandelt wurde (sein Werk wurde im vergangenen Jahr im Rahmen einer Retrospektive in der Tate Modern gezeigt), dessen anfängliche Arbeiten eine einheimische Variante der Pop Art waren. Khakhar (1934-2003) und Mohamedi konnten sich etwa zur selben Zeit als Künstler durchsetzen – Mitte der 1960er und Anfang der 1970er Jahre – und das Nebeneinander von Anklängen an die Pop Art und den Minimalismus, die in ihren Werken nicht zu übersehen sind, deuten auf eine kunsthistorische Situation hin (wie es sich rückblickend deutlich feststellen lässt), die als Ausgangspunkt für die weitere Entwicklung der indischen Kunst gelten kann und es ermöglicht, die komplexe zeitliche Abfolge dieser Kunst in einen breiteren internationalen Rahmen einzubinden.⁶ Khakhars Einfluss auf die jüngere Generation war sehr groß, wohingegen Mohamedis Werk nur vereinzelte Nachfolger fand. Die strenge Reduzierung der Mittel, die ihre Kunst auszeichnet, war jedoch eine wichtige Quelle für Anregungen, eingestandene oder nicht, auch für diejenigen, die ihre starke Neigung zur Abstraktion nicht teilten. Ein gutes Beispiel dafür ist die formelle Sparsamkeit, mit der Sheela Gowda bescheidene, althergebrachte Materialien und handwerkliche Verfahren verwendet, die meist aus der Tradition stammen, anthropologische Anklänge aufweisen und die harten Lebensbedingungen der körperlich Arbeitenden zum Ausdruck bringen. Ein anderes Beispiel

⁶ Das Nebeneinander von Pop Art und Minimalismus in der indischen Kunst, von dem die Werke von Bhupen Khakhar und Nasreen Mohamedi zeugen, war Gegenstand einer Ausstellung über die zeitgenössische indische Kunst, deren Kurator ich war, in einer privaten Kunststiftung in Belgien. Siehe: Deepak Ananth, „Zigzag“, in: Orientations: Trajectories in Indian Art, Oudenburg, Foundation De Elf Lijnen, 2010.

ist das abstrakte, formal schlichte und stofflich kompakte Werk von Manish Nai, wenngleich in diesem die Materialität der Stoffe im Vordergrund steht.⁷

Der Weg zur Abstraktion, den sein Werk ab 2001 einschlug, zu dem Zeitpunkt, an dem seine Kunst die volle künstlerische Reife erreichte, macht aus ihm einen Sonderfall in der gegenwärtigen indischen Kunstszene, denn bei vielen seiner Zeitgenossen überwiegen figurative Tendenzen verschiedenster Art. In einer bilderfreundlichen Kultur, in der die kollektive Vorstellung weiterhin dem Symbolischen verhaftet bleibt, muss die Arbeit eines jungen Künstlers, der sich fast ausschließlich auf die materiellen Eigenschaften der von ihm verwendeten Stoffe konzentriert, als absonderlich wahrgenommen werden. Doch genau dieser scheinbare Widerspruch gewährleistet ihm seine Unabhängigkeit, und zeugt von seinem Vertrauen in die eigene Empfindsamkeit und die eigenen Neigungen. Sein Interesse gilt der abstrakten Dimension der Form, die er mittels physischer Bearbeitung der Materialien (Jute oder Sacktuch, Zeitungspapier, alte Kleiderstoffe, gebrauchter Pappkarton) zu erforschen sucht, aber auch der Weise, wie der Arbeitsprozess die Herstellung und das Endergebnis beeinflusst, wie Zufälle immer wieder eine kontrollierte Handhabung verhindern. Es ist dieses Überraschungsmoment, das für die kategoriale Unbestimmtheit verantwortlich ist, die er manchmal erwähnt, wenn er für sich selbst entscheiden will, ob der entstandene Gegenstand eine Malerei oder eine Skulptur ist, obgleich eine an der Wand hängende Arbeit nach herkömmlicher Sicht natürlich der malerischen Darstellung zuzuordnen ist, wohingegen ein freistehender, dreidimensionaler Gegenstand im bildhauerischen Bereich anzusiedeln ist. Seine ersten Ansätze gehörten sicherlich der Malerei an, wobei sich seine ganze Aufmerksamkeit auf die Eigenschaften der Oberfläche des zu erforschenden Trägermaterials richtete, Eigenschaften, die es galt herauszustellen. Der Werkstoff dieser Träger ist Jute, allgegenwärtig in Indien und ein Haupterzeugnis in der Kolonialzeit, eine Naturfaser, deren kulturelle Bedeutung in erster Linie utilitär ist (Herstellung von Schnüren, Seilen oder, in gewebter Form, von Sacktuch und Matten). Nais Vertrautheit mit dem organischen Stoff von Kindheit an – sein Vater hatte mit ihm Handel getrieben –, rief in ihm den Wunsch hervor, sein plastisches Potenzial als Grundlage eines malerischen Versuchs zu erkunden, ungeachtet dessen als „gering“ oder „arm“ angesehenen Stellenwerts in der Kunstproduktion. Somit basierte der Antrieb, die formalen Möglichkeiten der Bildoberfläche und des Bildträgers zu erforschen, von Anfang an auf der interkulturellen Verknüpfung der indigenen Tradition mit den Konventionen und Traditionen der hohen Malkunst, eine Mischung, die gleichzeitig den Grund *und* die Oberfläche, ja den Grund *als* Oberfläche des entstandenen bildlichen Gegenstands festlegt.

Die aufwendigen Vorbereitungsarbeiten in der Anfangsphase (zwischen 2001 und 2004) erforderten mehrere Schichten von Jute (oder Sacktuch, der feingesponnenen Variante), Backpapier und grobkörnigem, handgefertigtem Papier auf rechteckige Leinwände aufzuspannen. Dieser „Millefeuille“ wurde dann sorgfältig untersucht und durch Einritzungen in die Oberfläche in Teilen wieder aufgetrennt; die sich daraus ergebenden Einschnitte, die spannende Einsichten in die darunter liegenden Schichten boten, wurden mit Aquarellfarben ausgemalt. In einer gesteigerten Form dieser gleichsam archäologischen Erkundung der Oberfläche, experimentierte Nai mit einer größeren Sorte von Jute, die auf einen Rahmen aufgespannt und mit Transparentpapier, wie sie

⁷ Das Werk von Manish Nai wurde in den folgenden Artikeln, sowie in einem Interview behandelt: Girish Shahane, „Sculpting in Time“, in: Manish Nai, *Sculpting in Time*, Bombay, Galerie Mirchandani + Steinruecke, 2013; June Yap, „The Material of Aesthetics“, und Zeenat Nagree, „Interview with Manish Nai“, in: Manish Nai, Chicago, Kavi Gupta Gallery, 2015; Christian Goegger, „On the Works of Manish Nai“, Girish Shahane, „Extramural“ (erste Veröffentlichung 2010), Ranjit Hoskote, „The Inventor: Reflections on the Art of Manish Nai“, in: Manish Nai, Bombay, Galerie Mirchandani + Steinruecke, 2016. Ich möchte mich bei Girish Shahane, einem der ersten Autoren, der über Nais Werk geschrieben hat, für seine Großzügigkeit und feinfühligkeit Kritik beim Lesen des vorliegenden Textes bedanken.

Architekten benutzen, bedeckt wurde. Diese Außenhaut wurde dann mit transparenten, wässrigen Farben leicht überpinselt und mit einem feinmaschigeren Tuch aus Jute verhüllt. Aber als wäre dieser Vorgang nicht mühsam genug, trennte Nais Teile der flachen, mehrschichtigen Oberfläche Faden um Faden wieder auf, um Muster von Kette und Schuss der faserigen, darunter liegenden Schicht bloßzulegen. Die Oberfläche wurde somit zum Kernthema Nais und dadurch, dass er es immer weiterverfolgte, entdeckte er einen Aspekt der Selbstreflexivität der modernen Malerei (vom Impressionismus bis zur Abstraktion) hinsichtlich der Mittel und Materialien und darüber hinaus über das Wesen des Mediums selbst. („Die Herstellung *ist* das Bild“, wie es Lawrence Gowing in seinem ausgezeichneten Essay über Cézanne schrieb.⁸) Nais Verwendung von kunstfremden Materialien rückt seine Verfahrensweise in die Nähe einiger in der Nachkriegszeit entstandener Praktiken, die sich mit dem malerischen und bildhauerischen Erbe der modernen Kunst kritisch auseinandersetzten. Und welches Material auch eingesetzt wird, die zentrale Rolle einer solchen Neubewertung spielt immer die Oberfläche, wie es Robert Rauschenbergs erste Arbeiten aus den frühen 1950er Jahren exemplarisch zeigen. Keinem anderen Künstler der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts gelang es, mit so viel Einfallsreichtum und Begeisterung einen bildlichen Raum zu schaffen, der „die Welt in sich hineinlässt“, wie es Leo Steinberg in einem denkwürdigen Satz formulierte, denn die Oberfläche dieser „Flachbett-Bildebene“ (*flatbed picture plane*) ist die materielle Inkarnation all der Fremdkörper, die in sie eingearbeitet wurden, von Kleiderstoffen bis zu Zeitungen, um zwei der Werkstoffe zu nennen, die Nais später in seinen Skulpturen verwenden wird.⁹ Darüber hinaus kündigt sich Nais Gewohnheit, eine Oberfläche aus mehreren bemalten Schichten aus Jutegewebe und Papier zu bilden, schon in der Art an, wie Rauschenberg in der ersten Hälfte der 1950er Jahre Gewebe und Zeitungen collagenartig an der Oberfläche der Leinwand anbrachte und „Kleidungsstücke in die Oberfläche einarbeitete, um sie dann entweder mit einer Farbschicht oder einem halbdurchsichtigen Stück Folie zu bedecken, so dass sie unter der einheitlichen Außenhaut der Oberfläche lagen wie ein Schiefer unter der Haut“¹⁰.

Der von Rauschenberg geschaffene kunsthistorische Präzedenzfall ist natürlich eine gewaltige Herausforderung für alle Künstler, die in seine Fußstapfen getreten sind. Ihn hier zu erwähnen, soll allein den ambitiösen Rahmen vor Augen führen, in dem sich Nais Kunstschaffen im Laufe des letzten Jahrzehnts entwickelte und in dem es sich situiert. Seine Verwendung von Sacktuch mag an einige Arbeiten von Alberto Burri erinnern, die dieser ab Ende der 1940er Jahre verwirklicht hat. Aber der Vergleich ist letztendlich oberflächlich, wenn man bedenkt, dass Burris Einsatz von diesem oder jenem „armen“ Material (wie verbranntes Plastik in der Bildoberfläche) einem desidealisierten Antrieb entstammte, dass ihr physischer Zerfall für ihn ein Zeichen ihrer „Geringfügigkeit“ war, und mit welcher Skepsis er jegliche Idee von Transzendenz betrachtete. Die *Achrome* von Piero Manzoni (die ersten entstanden 1958), die eine geschickte *farblose* Antwort aus verschiedenen natürlichen und synthetischen Materialien auf die malerischen (und wörtlichen) Hyperbeln der Monochrome aus reiner Farbe von Yves Klein bilden, könnten kunsthistorisch mit den textilen und strukturierten Oberflächen Nais in Beziehung gesetzt werden, auch wenn das Ziel, das dem Einsatz der jeweiligen Materialien zugrunde liegt, letztendlich ein ganz anderes ist. Auch haben Nais formale Absichten keine fundierten Affinitäten mit der *Arte Povera*, wie es manchmal behauptet wird, abgesehen von

⁸ Lawrence Gowing, „The Logic of Organized Sensations“, in: Cézanne: The Late Work, New York, Museum of Modern Art, 1977, S. 56.

⁹ Leo Steinberg, „Reflections on the State of Criticism“, in: Branden W. Joseph (Hrsg.), Robert Rauschenberg, Cambridge (Massachusetts), The MIT Press, October Files, 2002, S. 34 und 27. Dieser Artikel wurde zum ersten Mal 1972 veröffentlicht.

¹⁰ Rosalind Krauss, „Rauschenberg and the Materialized Image“, in: The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths, Cambridge (Massachusetts), The MIT Press, 1985, S. 45. Dieser Artikel wurde zum ersten Mal 1974 veröffentlicht.

dem weitgehend geteilten Interesse an einer auf den Arbeitsprozess gegründeten Praktik (wie es Girish Shahane scharfsinnig beobachtet hat), und auch nicht mit der irreführenden Vorstellung einer vermeintlichen Verarmung der künstlerischen Mittel, die die ambivalente Bezeichnung der Bewegung nahelegt.¹¹

Die Frische und Spontaneität, mit denen Nai an die von ihm gewählten Materialien herangeht, bezeugen die große Distanz, die ihn von diesen historischen Vorbildern trennt. Dennoch besteht eine gewisse Nähe mit manchen emblematischen Beispielen der späten westlichen Moderne, und zwar dann, wenn ihn die Auseinandersetzung mit der Materialität des Jutestoffes dazu treibt, einfache, einheitliche Formen wie Kuben und Stäbe zu schaffen, die eine zentrale Rolle im Minimalismus spielen. Durch den Übergang in die Dreidimensionalität verwandelt sich die Bildfläche in ein reliefartiges Gebilde, eine Weiterentwicklung, die sich aus seiner Entscheidung zu ergeben scheint, Jute oder Sacktuch nicht mehr auf die Leinwand zu spannen, sondern vielmehr ihre Formbarkeit durch Winden, Kneten und Falten zu nutzen, um dann die taktile Sinnlichkeit des schweren Stoffs in rechteckige, viereckige oder runde Formen zu pressen, dazu bestimmt an der Wand angebracht zu werden. Der Reiz, diese abstrakten Arbeiten zu berühren ist unwiderstehlich und ihr erotischer, haptischer Effekt als Teil des Seherlebnisses – das figurative Vorbild ist zweifelsohne Duchamps provokatives *Prière de toucher* – ist sicherlich eine der am wenigsten zu erwartenden Auswirkungen eines klaren Versuchs, die malerischen und proto-skulpturalen Aspekte des Werkstoffes zu erforschen. Im natürlichen, farblich unbehandelten Zustand des Jutestoffes steht die organische und traditionelle Herkunft des Materials ausdrücklich im Vordergrund. Ist die Jute jedoch gleichmäßig indigoblau eingefärbt, rufen mnemonische Bilder unweigerlich das Erbe der Monochromie hervor, auch wenn Nais Arbeiten eine handwerkliche Antwort auf Yves Kleins Mystagogie einerseits, und auf Anish Kapoor's hochtechnologisches Umgang mit diesem modernen Paradigma andererseits ist. Erweitert man den Zeithorizont, ruft allein der Name Indigo und darüber hinaus die Schönheit des Farbtons in der westlichen Welt Assoziationen mit Indien hervor, seitdem der Farbstoff von den Griechen den Namen erhielt. Ein dunklerer Bedeutungsgehalt hat seinen Ursprung in der skrupellosen Ausbeutung der Indigopflanze durch englische Plantagenbesitzer in Bengalen während der Kolonialzeit, die 1859 zu den sogenannten Indigo-Unruhen führte. Nai spielt jedoch nicht, wie er selbst sagt, auf den historischen Charakter des Farbstoffes an, wenn er auf indigoblau eingefärbte Jutestoffe zurückgreift, sondern vielmehr auf jugendliche Erinnerungen an die farbigen Baumwollstoffe, die sich im Bekleidungsgeschäft der Familie stapelten, und die darauf warteten, in Schuluniformen und Arbeitskleidung verwandelt zu werden.¹²

Dieser pragmatische Ansatz ist charakteristisch für Nais Umgang mit den Materialien, die er zur Hand hat. Dies schließt jedoch nicht aus, während der technischen Handhabung das ästhetische Potenzial – und die verborgene Schönheit – der bescheidenen Materialien wahrzunehmen, auch wenn er gleichzeitig den Erfordernissen der Moderne gerecht werden muss, die Poetik des im Entstehen begriffenen Werks herauszustellen. Hier könnte man eine relevante kunsthistorische Parallele zu einigen Verfahrensweisen und Materialien ziehen, die von den Künstlern der Supports/Surfaces-Bewegung in Frankreich zwischen 1966 und 1972 eingesetzt wurden, wie zum Beispiel Seile, Rohr, Gaze, Holzleisten, ungespannte Leinwände, bedruckte Stoffe, gefärbte Textilien, geknotete oder geflochtene Seile, mit Schablonen erzeugte, vereinfachte und sich wiederholende Formen, Motive, die durch die Falten von an der Wand hängenden Kleidungsstücken entstanden, geflochtene Streifen aus zerschnittener Leinwand... Der spielerische „Primitivismus“ dieser Verfahren (eine kreative, aber fehlerhafte Interpretation von Claude Lévi-Strauss' Begriff von Bastelei) war ein Mittel, die Malerei als bloße Illusion, deren Gegenstand und gleichzeitig Ware sie war, zu entlarven, und zwar durch die Dekonstruktion ihrer konstitutiven Bestandteile (Bildebene, Oberfläche, Farbe, Textur, Rahmen) mittels einer Reihe entmystifizierender Gesten, die sich auf die politische Radikalisierung einiger

¹¹ Girish Shahane, „Extramural“, op. cit., S. 57.

¹² Zeenat Nagree, „Interview with Manish Nai“, op. cit.

dieser Künstler in der Zeit unmittelbar nach Mai 68 zurückführen lässt. Die betonte Ungezwungenheit dieser Verfahrensweisen, obgleich in einer brutaleren Art, lässt sich auch in den zerrissenen, zerfetzten, zusammengeknüllten Kleiderstoffen feststellen, die schlaff aus den Rahmen oder lose an der Wand hängen, und die den Kampf gegen die Konventionen der Kunst ankündigen, den Michael Buthe mit seinen außergewöhnlichen *Fabric Paintings* 1969 lieferte. Im deutlichen Kontrast dazu ist der kritische Gehalt der 1967 entstandenen *Cloth Pieces* seines amerikanischen Zeitgenossen Richard Tuttle wesentlich zurückhaltender, denn sie zeugen von einem genießerischen Umgang mit den Textilien und dem Vertrauen in ihr Potenzial als vollwertiges Bild zu gelten: farbige, in Streifen geschnittene Stoffe in unregelmäßigen Formen, die verschiedene Positionen an der Wand oder im Raum einnehmen. Diese Arbeiten stammen aus der Blütezeit des Minimalismus und es ist augenfällig, dass Tuttle auf die minimalistische Orthodoxie mit Ironie in *handwerklicher* Weise reagierte. Dies gilt insbesondere für seine Arbeit *3rd Rope Piece* (1974), die lediglich aus einem langen, an die Wand genagelten Seil besteht, oder für die Arbeit *4th Summer Wood Piece* (1974), ein gefaltetes, an einer Holzleiste befestigtes Kleidungsstück, das mit seiner L-Form die Kanten eines unvollständigen Bilderrahmens andeutet. Aber sein wohl subtilster Eingriff in den weiten künstlerischen Tätigkeitsbereich (und der mit verschiedenen Versuchen die minimalistische Dinglichkeit zu überwinden zeitlich zusammenfällt) ist sein 1973 entstandenes Werk aus sich auf dem Boden schlängelnden Stricken, die Umrisse auf die leere Bodenfläche zeichnen, eine Strick-Zeichnung sozusagen. Andere wichtige Beispiele der post-minimalistischen Erforschung formbarer und faltbarer Materialien findet man bei Jackie Windsor und ihrem kreativen Umgang mit Seilen, oder bei Eva Hesse und ihren einzigartigen Experimenten mit Pappmaché, Latex, Strick und Kautschuk.

In Nais Erforschung dreidimensionaler Volumen könnte die stabhafte oder kubische Formgebung als handwerkliche Auseinandersetzung mit der vereinfachten Form, wie sie auch der Minimalismus bevorzugt, verstanden werden, oder vielmehr als eine Affinität mit gewissen post-minimalistischen Verfahrensweisen, die die metallene Starrheit und das industrielle Aussehen minimalistischer Skulpturen aufzulockern suchen. Doch durch die Verwendung von traditioneller, roh belassener Jute, ist die „Dinglichkeit“ dieser Formen sichtlich das Ergebnis der Komprimierung des taktilen, faserigen Materials in geometrische Module. Der Anstoß dreidimensional zu arbeiten, folgte der Intuition Nais, dass die Jutefasern, die während der Vorbereitung seiner für die Wand bestimmten Arbeiten nicht verwendet worden waren, zu etwas anderem zu gebrauchen seien, zum Beispiel als „Futter“ für geometrische Volumen. Bei individuellen Objekten bleibt das flachgedrückte Fadengewirr an der Oberseite des kubischen Moduls sichtbar, während die anderen Seiten der modularen Einheit als Kontrast dazu stark komprimiert werden. Steht man vor einem dieser „Ballen“, hat man den Eindruck, nur an den Fäden ziehen zu müssen, um ihn wieder aufzutrennen, um die Form wieder aufzulösen, um aus der Jute wieder die amorphe Masse zu machen, die sie anfangs war, eine *Materia prima*, mit der Nai begann.

Diese Auflösung, auch wenn der Vorgang nur im Kopf des Betrachters stattfindet, ist bei den viel stabileren vertikalen Platten und Stäben (gestützt von einem innenliegenden Holzgerüst), die Nai in den letzten Jahren geschaffen hat, nicht möglich, denn durch den Komprimierungsprozess der Materialien, aus denen sie sich jeweils zusammensetzen – Jute, Wellpappe, Zeitungspapier, gebrauchte Kleidung –, verlieren sie ihre ursprüngliche Formbarkeit, ihr Dehnungsvermögen, und verwandeln sich in abgeflachte, fossilisierte Varianten ihrer selbst. Aus der Pressform befreit, liegt das verhärtete Material als viereckiges oder rechteckiges Modul vor, bereit als Baustein eingesetzt zu werden, zusammengepresst in flache Formen, in denen die Falten der gebrauchten Kleidung erstarrt sind, oder deren Oberfläche sich aus hunderten, wie versteinerten, grob geformten Kügelchen zusammensetzt (bei Zeitungspapier), wobei ihre Größe der Materialmenge entspricht, die der zuständige Assistent zur Hand hatte. Diese Bausteine bilden Nais gestalterische Einheiten, mit denen er Wände, Stäbe, Pfosten, Platten macht, Dinge, bei denen man vorsichtig sein muss, sie nicht umzustoßen, wenn man sie von den Wandstücken oder Reliefs entfernt, für die er dieselben Bestandteile benutzt wie für seine dreidimensionalen Arbeiten. Diese zwei Fassetten seiner Arbeit

haben gemeinsam, dass sie beide das Ergebnis eines Komprimierungsprozesses sind, wobei der komprimierte Gegenstand nicht vom Pathos der Obsoleszenz geprägt ist, wie es der Fall bei Césars aus industriellen Abfällen bestehenden *Compressions* ist. Nai scheint mehr daran interessiert zu sein, den von ihm angesammelten gebrauchten Gegenständen neues Leben zu geben (Jute, Pappkarton, Zeitungspapier, Kleidung), sie zu verwandeln, indem er sie von ihrer Funktion und Nützlichkeit befreit, um sie in die Kunst zu überführen. (Abgesehen von dem Verfahren, das sie bezeichnen, halten Nais „Kompressionen“ auch die Zeit der Konzeptualisierung und die Erinnerung an ihre Herstellung fest.) Im Gegensatz zu einer zur Melancholie neigenden Tendenz, die zwangsläufig mit der Betrachtung persönlicher oder kultureller Reliquien einhergeht (das elegische Werk von Christian Boltanski ist ein besonders anschauliches Beispiel in dieser Hinsicht), gibt es nichts Düsteres in Nais ökologischem Umgang mit den alltäglichen oder vergänglichen Abfällen (die Kurzlebigkeit von Zeitungen, die Kleidungsstücke, aus denen sein Sohn herausgewachsen ist). Die Zeitungen werden zum Beispiel gewaschen bevor sie komprimiert werden, die Druckerschwärze weggespült, was bleibt, wie auch im Fall der Kleider, sind allenfalls einige Farbspuren. In jüngster Zeit veränderte er seine Verfahrenstechnik, wodurch sein Werk eine spielerische Richtung nahm, wie zum Beispiel bei den schlanken „Stäben“, die aus komprimierten Kleidern bestehen, und leichter zu handhaben und zu versetzen, kraftvoller in ihrer farblichen Wirkung sind. Es handelt sich dabei entweder um an die Wand gelehnte Serien (die an eine ähnliche Aufstellung einer Reihe flauschiger, faseriger, spindelartiger Formen in einer berühmten Arbeit aus der Blütezeit der Arte Povera von Jannis Kounellis erinnern) oder um eine auf dem Boden gestapelte Anhäufung, eine Anordnung, die für die Installationskunst charakteristisch ist. Einzeln betrachtet erinnern die Stäbe in gewisser Weise an die tragbaren, farbigen Holzstangen von André Cadere, die ein idiosynkratischer, *malerischer* Bestandteil seines performativen und konzeptuellen Kunstschaffens waren.

Betrachtet man eine von Nais Kompressionen, taucht sogleich die Frage auf: Woraus besteht sie? Denn es ist die Oberfläche des Werks, seine Struktur, sein äußerer Aspekt, die den Blick festhalten. Auch wenn seine Arbeiten den Eindruck erwecken, aus ihrem Kontext gerissen zu sein, ist Nai keineswegs gleichgültig gegenüber den unzähligen Anregungen, die das quirlige Leben in Megapolen wie Mumbai, wo er lebt, bietet. Bezeichnenderweise gilt seine ganze Aufmerksamkeit den Fassaden des städtischen Raums, den abbröckelnden, abgenutzten, wettergegerbten Mauern, die ihm als beredte Vorlage dienen. „Wenn ich in der Stadt unterwegs bin, suche ich nach Momenten der Leere und Eintönigkeit. Für mich sind leere Reklamewände und Betonmauern wie Kunstwerke. ...Ich habe öfters Bauarbeiter beobachtet, die beim Mauerbau Mörtel in Betonplatten werfen, es sieht so aus, als würden sie eine gestische Malerei ausführen.“¹³ Nais Äußerung lässt an Ellsworth Kellys Euphorie denken, als dieser während seines Aufenthalts in Paris in den späten 1940er Jahren auf zufällige Anordnungen von Strukturen und Farben im Stadtraum stieß. Dies veranlasste ihn dazu, diese Zufallsfunde als „Fundsachen“ und als originelle gestalterische Quelle zu betrachten, wie zum Beispiel die willkürlichen Motive, die sich aus den ungleichmäßig aufgerollten, farbigen Flächen der Markisen der öffentlichen Gebäude ergaben.¹⁴ Die „leeren“ Reklamewände, die Nais aufmerksames Auge auf sich zogen, und die in Erwartung neuer Anzeigen und Werbungen, die ihre *raison d'être* sind, zwischenzeitlich oft weiß übermalt oder grob mit Papier oder Plastik verdeckt werden, bieten eine erstaunliche Vielfalt von unbeabsichtigten malerischen Ausdrucksformen – Einfarbiges, Raster, Kollagen, Übermalungen, Spuren von Beschriftungen und Zahlen. Seine Fotografien dieser „vorgefundenen Abstraktionen“ bilden ein kühnes Gegenstück zu seinen Arbeiten mit traditionelleren Materialien, sind aber ebenfalls irreführende Trugbilder.

Auch wenn die Oberflächen der verschiedenen Materialien, die er verwendet, auf den ersten Blick nicht das sind, was sie zu sein scheinen, ist diese Zweideutigkeit nirgends deutlicher als in seinen

¹³ Ebd.

¹⁴ Vgl. Rosalind Krauss' Artikel über Ellsworth Kelly, in: *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, London, Thames and Hudson, 2004, S. 371.

Zeichnungen. Nai fertigt fast jeden Tag eine Vielzahl von abstrakten Zeichnungen an, eine Tätigkeit, die für ihn zur zweiten Natur geworden ist, und verwirft dann die meisten wieder. Diejenigen, die ihm gefallen, werden gescannt und dann mit Photoshop bearbeitet, insbesondere mit einem gaufrierenden Programm, das der Vorlage eine Illusion von Relief verleiht. Dieses Verfahren wurde schon für seine älteren „Jute-Malereien“ angewandt (vor allem für eine Serie von 2007), bei denen Muster durch das Projizieren von digitalisierten Zeichnungen auf die Oberfläche der Jute entstanden. Anfangs bestand die schwierige Aufgabe darin, die Fäden gemäß der Linien des projizierten Musters mit der Pinzette herauszuziehen, um dann die entstandenen Zwischenräume auszumalen. Das sich daraus ergebende Wechselspiel zwischen Oberfläche und Tiefe, diesem Leitmotiv der modernen Malerei, wurde durch eine Kombination von handwerklichen und modernen technischen Mitteln erzielt, auch wenn hier die Zuhilfenahme der Digital-Technologie einen ganz neuen Zusammenhang zwischen dem herkömmlichen Dualismus von „hoher“ und „niedriger“ Kunst herstellt. Bei den jüngsten, mit trockener Pastellkreide ausgeführten Zeichnungen auf Papier wurde diese Mischung aus manuellen und digitalen Methoden optimiert und die Verfahrensweise sehr vereinfacht. Die verpixelten Erhöhungen und Vertiefungen der digital bearbeiteten Vorlagen, die auf Permanentpapier projiziert wurden, werden hervorgehoben, indem sie mit trockener Pastellkreide abgedunkelt oder aufgehellt werden, wobei sich unterschiedliche, subtile *Grisaille*-Töne ergeben. Die pointillistische Struktur, die somit entsteht, ermöglicht außerdem die Bilder als eine Art mnemonische Rückschau auf die verschiedenen Momente der Bearbeitung zu sehen, die darauf beruht, kleine oder kleinste Motive zu platzieren, die an Seurats *petits points* erinnern, an Roy Lichtensteins rasterbildende *Benday Dots*, oder auch an die mit äußerster Sorgfalt gemalten weißen Partikel, die die Nachthimmel von Vija Celmins erleuchten. Aus der minutiösen Wiedergabe grafischer Konstellationen in Nais Zeichnungen ergibt sich ein Gesamtbild, das eigentlich flach ist, in dem aber merkwürdige Erhebungen illusionistisch unter der Oberfläche erscheinen, die an die Blasen erinnern, die sich unter dem Putz feuchter Wände bilden.

Die Analogie, so impressionistisch sie auch zu sein scheint, erlangt eine gewisse Relevanz, und zwar nicht nur im Licht der erklärten Anziehungskraft, welche die zufällig entstandenen „abstrakten“ Muster auf ihn ausüben, die er in den fleckigen und abblätternden Flächen der Gebäude seiner Heimatstadt Mumbai wahrnimmt und die für sie so charakteristisch sind, sondern auch wenn man an Nais Wandbilder denkt (denen digital projizierte Muster zugrunde liegen), die in all ihrer Abstraktion an ein Graffiti ähnliches Sternenmeer erinnern, oder (aus einer eher anamorphotischen Perspektive) an Luftaufnahmen oder topografische Darstellungen der Stadt. Die aus einer „normalen“ Distanz betrachtete Anhäufung völlig verschiedener, unklar umrissener Motive, offenbart sich aus nächster Nähe als die Mikro-Struktur eines viel komplexeren Netzgeflechts. Diese Unbeständigkeit der Wahrnehmung, die aus einer perfekten Beherrschung der Technik resultiert, ist der Angelpunkt der anhaltenden Faszination für das, was Nai für die notwendige Wandlungsfähigkeit der Beziehung zwischen der Zwei- und Dreidimensionalität im Allgemeinen, und zwischen der bildlichen Flachheit und dem Relief im Besonderen hält. Diese Wandelbarkeit, die ihren Ausdruck in der Form eines optischen Illusionismus findet, der sein gesamtes grafisches Werk kennzeichnet, unabhängig von dem benutzten Material, ist nirgends so aussagekräftig wie in seinen mit trockener Pastellkreide ausgeführten Arbeiten auf Papier. Denn im Gegensatz zu dem öffentlichen Charakter, der der Sinn und Zweck der Wandbilder ist, sprechen die Zeichnungen bei dem Betrachter einen intimeren Bereich an und die nähere Prüfung, die sie erfordern, belohnt den Blick, indem die illusionistischen Formen gewisse Assoziationen nahelegen. Dies ist insbesondere der Fall in einer Reihe von 2014, in denen die abstrakte Gestaltung, die aus der formalen Erkundung fein modulierter, „pointillistischer“ Vertiefungen und Vorsprüngen hervorgeht, unausweichlich an Körperteile denken lässt, unter anderem durch einen ausgesprochen haptischen Aspekt. *Prière de toucher*, in der Tat, wenn auch die an Brustwarzen und Nabel erinnernden Formen in Nais Zeichnungen umso trügerischer und geheimnisvoller sind, als sie virtuell und ganz und gar ungewollt anthropomorphisch sind, im Gegensatz zu dem Werk Duchamps, dessen Einladung eine Brust aus Schaumstoff zu berühren, ein Weg war, das gängige Verbot, ein Kunstwerk mit den Fingern zu berühren, in Frage zu stellen. (Die

illusionistischen „Schlitze“ in Nais mit Acrylfarben und Tinte ausgeführten Arbeiten auf Papier von 2010 könnten als sexuelle Andeutung verstanden werden, die jedoch ebenfalls zufällig ist, so wie auch die wahrscheinlich unvermeidbare Assoziation – wenn man diesen Gedankengang weiter verfolgt – mit einem ähnlichen Motiv in Lucio Fontanas Bildern). Was mit einem technischen Verfahren begann, darauf abgezielt die formale Dynamik der Bildoberfläche und des Bildträgers zu erforschen, sowie die Flachheit und Tiefe mittels einer gewagten Mischung aus handwerklichen und digitalen Mitteln zu erkunden, ergibt am Ende einen rätselhaften Überschuss an metaphorischen Assoziationen, eine poetische Zulage gewissermaßen, die die offenkundige Abstraktion des Werks und die Erkenntlichkeit der materiellen Bedingungen seiner Umsetzung ergänzen ohne es zu beeinträchtigen.

Die Tatsache, dass der visuelle Charakter eines Werks einer „vorgefundenen Abstraktion“ entstammen kann, dass eine physische Materie als vollwertiges abstraktes Bild betrachtet werden kann, ohne aktives Eingreifen des Künstlers, ist die Grundlage der jüngsten Arbeiten Nais, deren optische Wandelbarkeit von den Lichtverhältnissen abhängig ist. Der Ausgangspunkt war etwas, was in fast allen indischen Häusern gegenwärtig ist: Ein feines, in den Fensterrahmen eingespanntes Drahtgitter, das die Mücken fern halten soll. Indem er zwei dünne Gitter übereinanderlegte, ergab sich ein unbeständiges, zufälliges Muster, das sich in einem stetigen Hin und Her zwischen der „Oberfläche“ und dem „Hintergrund“ bewegt, je nach Lichteinwirkung und Standpunkt des Betrachters. Nai dachte dabei auch an den optischen Effekt, der durch das Licht erstand, das durch einen vor das Fenster gespannten schwarzen Jutestoff in sein Atelier einfiel, und dies war ein weiterer Anstoß das malerische Potenzial dieses so grundlegenden Phänomens zu untersuchen. Die Umsetzung des Moskitonetzes in ein gerahmtes Gitter (das mit dünnen Seilen an der Decke befestigt ist oder an einer weißen Wand lehnt) erfüllt die Kriterien der Selbstreflexivität einer Praktik, deren Entwicklung und Durchführung sich auf die innere Logik eines formalen Prozesses der Erkundung und des Experimentierens stützt. Als Schnittstelle zwischen den gegensätzlichen Modalitäten (Oberfläche/Hintergrund, Licht/Schatten, Flachheit/Tiefe), dient das Gitter als Vorlage für die Umsetzung dieser Logik, als eine Oberfläche, die das Kraftfeld dieser formalen Gegensätze verkörpert. Denn die Beständigkeit der feinmaschigen „Bildebene“ wird kontinuierlich durch die sich verändernden Formen und amorphen Muster, die sich auf ihrer Oberfläche bilden, negiert, und geben dem Betrachter den Eindruck, es handle sich um eine schillernde Oberfläche aus Seide. In der Tat ist die Parallele mit einem Textilgewebe, so zufällig sie auch sein mag, der augenfälligste Aspekt dieser Arbeiten, und erinnert an den „schimmernden Schleier“, den Joyce als „den Diaphanen“ beschreibt.¹⁵ Dieses Schillern ist das Ergebnis einer „Art Moiré-Effekts, mit einem ständigen Wechsel zwischen Vorder- und Hintergrund, je nachdem, wo sich [...] der Betrachter aufhält“¹⁶. Es handelt sich hier um einen Auszug aus Rosalind Krauss' Exegese des rigorosen Formalismus von Alois Riegl in einem Text über die interne Entwicklung der Kunst, „eine vollkommen [...] autonome Entwicklung [...], die ausgehend von den ältesten Kulturen des Vorderen Orients über Byzanz ohne Unterbrechung oder Abweichung fortschreitet“¹⁷. Ihr Hinweis auf den von Joyce gebrauchten Begriff „diaphan“ bringt uns unserer Zeit näher, denn er stammt aus ihren Überlegungen über die bannbrechenden Malereien, die Picasso während des Sommers 1909 (in Horta) verwirklichte, und die ihn zum Kubismus führten, einem Stil, in dem die Fragen, die seiner eigenen analytischen Entwicklung *innewohnen*, dieselben sind, die sich Riegl in seiner Untersuchung über die Kunstformen einer ferneren Epoche stellte, nämlich die der Wechselbeziehung zwischen der Figur und dem Grund, dem Optischen und dem Taktile, dem Objektiven und dem Subjektiven.

¹⁵ Rosalind Krauss, „Picasso and Braque develop Analytical Cubism“, in: *Art Since 1900*, op. cit., S. 110.

¹⁶ Rosalind Krauss, „Agnes Martin: The/Cloud/“, in: *Bachelors*, The MIT Press, Cambridge (Massachusetts) und London, England, 2000, S. 87.

¹⁷ Ebd., S. 86.

Nais intuitive Erforschung dieser Fragen erfolgt somit vor dem umfassenderen Hintergrund der Entwicklung der Kunst, die von einer rein formalen Perspektive aus betrachtet wird; die Begriffe „diaphan“ und „Moiré-Effekt“, so ausdruckskräftig sie auch bezüglich der optischen Wirkung der jüngsten Werke Nais sein mögen, weisen in Wirklichkeit nur auf die historischen Zusammenhänge der Problematik hin, mit der er sich in seinem Werk auseinandersetzt. Abgesehen von dem Formalismus seiner Verfahrensweisen, schließen die Wahrnehmungserfahrungen, die diese Arbeiten vermitteln, natürlich das Spiel des freien Assoziierens im Geiste des mit der Kunstgeschichte vertrauten Betrachters nicht aus, auch wenn die Assoziationen die Absichten und Anliegen des Künstlers weit übertreffen. Während manche Gestaltungselemente seiner illusionistischen Zeichnungen an Körperteile erinnern, weckt das absolute Fehlen von Anthropomorphismen in den sich kräuselnden, wellenförmigen Motiven auf den Moskitonetzen die Erinnerung an die schattenhaften Streifen, die den nackten Oberkörper von Lee Miller auf dem berühmten Foto von Man Ray von 1930 „verdecken“. „Sehen ist ein sinnlicher Akt“ (um noch einmal Riegl zu zitieren, der damit auf eine sensorische Modalität anspielt, die allein auf dem Sehen beruht), das Auge erfasst, wie auf dem Foto von Man Ray, die am Kreuzungspunkt zwischen dem Optischen und dem Taktilem angesiedelte Erotik.¹⁸ Für Riegl jedoch „nehmen wir die wahre Beschaffenheit, die Tiefe und die Grenzen der natürlichen und künstlerischen Gegenstände hauptsächlich mit dem Tastsinn wahr. [...] Während die optischen Eigenschaften im Dunklen verschwinden, bleiben die taktilen Eigenschaften bestehen: Der Umfang und die Grenzen sind folglich die objektiveren Eigenschaften, während die Farbe und das Licht die subjektiveren sind, denn sie hängen in höherem Maße von den zufälligen Umständen ab, in denen sich das betrachtende Subjekt befindet“¹⁹.

Nais Kunst hat sich natürlich immer zwischen diesen sensorischen Modalitäten hin und her bewegt, und auch wenn der Schwerpunkt seiner jüngsten Arbeiten mit Moskitonetzen auf dem optischen Aspekt liegt, befasst sich eine Reihe von Werken parallel dazu mit dem Taktilem. So experimentiert er zum Beispiel mit Aluminium (die ersten Arbeiten stammen von 2011), einem weichen metallenen Werkstoff, der sich durch seine Taktilität auszeichnet, denn er offenbart seine plastische Qualität und sein „wahres“ phänomenologisches Wesen, indem er umgeformt wird. Das industrielle Aluminiumblech, das er verwendet, ist nicht so benutzerfreundlich wie die Aluminiumfolien, die man in fast jeder Küche findet. Die Eigenschaften, mit denen man das Metall verbindet, sind vor allem seine Brüchigkeit und seine Verformbarkeit, denn es kann durch den geringsten Kontakt verbogen oder zerrissen werden, auch wenn man weiß, dass Nais Kompressionen das Ergebnis einer Kombination von manuellen *und* beinahe industriellen Verfahren sind: Die kugeligen Formen des Aluminiumblechs werden hergestellt, indem das erhitzte Metall mit der Hand geschlagen wird, dann in eine Metallmatrix eingebettet und schließlich mit einer hydraulischen Presse komprimiert wird. Aus diesem Verfahren entstand 2011 ein Kubus, doch die hohen Produktionskosten hinderten Nai daran, weiter mit diesem Metall zu experimentieren, das er nur noch ab und zu verwendete, wie zum Beispiel für eine Reihe von Wandstücken. Sie bestehen aus zerknitterten und zerdrückten Formen, die eine überaus haptische Wirkung hervorrufen, wenngleich diese weit entfernt ist von der organischen Sinnlichkeit der Jutefaser, die lange Zeit Nais bevorzugtes Material war. Aber vielleicht ist der gemeinsame Nenner dieser radikal verschiedenen Materialien (in der Art, wie sie Nai benutzt) die Faltung, das Zerknittern und Knicken, Verfahren, die ebenso viel enthüllen wie sie verhüllen. In der Omnipräsenz der Falte in Nais Werk könnte man eine Manie sehen. Durch die Ergründung eines industriell geprägten Metalls, deutet sich eine andere Anziehungskraft an. Könnte man sie als den „Sex-Appeal des Anorganischen“ beschreiben, um es mit den suggestiven, wenn auch aus einem anderen Kontext stammenden Worten Walter Benjamins zu sagen?

¹⁸ Alois Riegl, „Late Roman or Oriental“ (übersetzt von Peter Wortsman), in: German Essays on Art History, hrsg. von Gert Schiff, Continuum, New York, 1988, S. 180.

¹⁹ Ebd., S. 181.

Die greifbare Erotik, die entweder durch das Material zum Ausdruck kommt (im Fall von Bildern und Skulpturen aus Jute, oder neuerdings aus Aluminium) oder virtueller Art ist (im Fall von Zeichnungen), lässt uns wieder zu den Eigenschaften des jeweiligen Oberflächenmaterials zurückkehren, das heißt zum Medium selbst. Manish Nais Werk, ganz gleich, welcher Maßstab und welches Material eingesetzt wird, eröffnet neue Wege im Umgang mit gewissen künstlerischen Paradigmen, die Teil des Vermächtnisses der spätmodernen Abstraktion sind, und zwar dadurch, dass er zielstrebig die Logik des ihm eigenen formalen Prozesses weitertreibt, den er selbst mit großem Geschick entwickelt hat. Und er selbst ist über die Ergebnisse erstaunt und begeistert, die er durch seine Recherchen erzielt hat. „Es ist keine öde Mauer, es ist zur Mauer zusammengepreßtes süßestes Leben, Rosinentrauben an Rosinentrauben“, ruft eine namenlose Stimme in einem rätselhaften Fragment von Kafka aus. „Ich glaube es nicht.“ „Koste davon.“ „Ich kann vor Nichtglauben die Hand nicht heben.“²⁰

Deepak Ananth

Luçon, Juli 2016

²⁰ Franz Kafka, Fragmente aus Heften und losen Blättern, Kapitel 1, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt, 1987, unter: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/fragmente-aus-heften-und-losen-blattern-163/1>.