Sheela Gowda

Open Eye Policy

15 juni
– 25 augusti 2013

Lundskonsthall

Förord

Vi är mycket glada att kunna visa *Open Eye Policy*, en i hög grad angelägen utställning av den framstående och internationellt välkända indiska konstnären Sheela Gowda. Detta är första gången en svensk publik får se större sammanhållen presentation av hennes verk. Utställningen är producerad av Van Abbemuseum i Eindhoven, Nederländerna, och särskilt omarbetad för att på bästa sätt kunna fungera i Lunds konsthall.

Gowda föddes 1957 i Bhadravati i den sydindiska delstaten Karnataka. Hon bor i storstaden Bangalore, som också ligger i Karnataka och kanske är mest välkänd för sin blomstrande IT-industri. Gowda har examen från både indiska och engelska akademier och är därför väl förtrogen med både europeisk och indisk kultur.

Gowda debuterade på åttiotalet som figurativ målare, men hennes motiv blev gradvis alltmer abstrakta och till slut flyttade målningarna ut i rummet. De blev skulpturer och installationer, och hon utvecklade ett karakteristiskt uttryck som balanserar mellan abstrakt komposition och teatral iscensättning.

Materialen är av stor betydelse i Gowdas konst. Hon upptäcker dem ofta i sin omedelbara omgivning, och de ger oss därför viktiga insikter om hennes arbetsprocess, som kan beskrivas som att

tänka med ögonen och händerna. Formen, ofta en antydd figuration med oväntade möten mellan olika element, ger oss också en fingervisning om möjliga läsningar av hennes verk, precis som titlarna.

I sitt konstnärskap artikulerar Gowda sin syn på den tid vi lever i, utifrån sin dubbla erfarenhet av såväl indisk som västerländsk kultur. Just därför förblir hon vaksam och skeptisk gentemot universella generaliseringar om andra människor och deras situation. Att tala utifrån sig själv, om en verklighet hon själv kan iaktta och analysera, blir i Gowdas konst en svidande samhällskommentar. Detta är en i högsta grad politisk inställning.

Först och främst vill jag framföra ett varmt tack till Sheela Gowda för hennes stora engagemang i utställningen och för att vi får visa *Open Eye Policy* i Lunds konsthall. Ett stort tack även till kurator Grant Watson för det goda samarbetet, samt till kurator Annie Fletcher och direktör Charles Esche vid Van Abbemuseum som gjort det möjligt för Lunds konsthall att ingå i samarbetet kring denna utställning. Den går vidare till Centre international d'art et du paysagelle de Vassivière i Beaumont-du-Lac, Frankrike.

Sist men inte minst vill jag tacka alla långivare: Sheela Gowda själv, Arani och Mita Bose, Thomas Erben, Amrita Jhaveri, Sunitha Kumar Emmet, Karin Miller Lewis och Ashish Rajadhyaksha. Utan deras generositet hade denna utställning inte varit möjlig.

Åsa Nacking
Konsthallschef

Sheela Gowda: Open Eye Policy

Sheela Gowda är välkänd för sina eleganta och storskaliga skulpturala verk, ofta i material hon funnit i sin egen miljö. Sedan början av nittiotalet har hon ställt ut i museer och på biennaler runtom i världen, men det är först nu som hennes konstnärskap har fått en samlad presentation i en utställning som påminner om en retrospektiv. *Open Eye Policy* visar mångfalden och spännvidden i hennes konst, med alla dess olika skalor och uttrycksmedel och infallsvinklar, men också de intressen som konsekvent väglett henne under flera årtionden och knutit samman de enskilda verken till en helhet. Utställningen innehåller exempel ur hennes omfångsrika tidigare produktion. Den visar genomgripande utvecklingslinjer som det ständiga undersökandet av olika material, förkärleken för upphittade föremål och bilder och det återkommande engagemanget i abstraktion och figuration.

I Lunds konsthall hamnar Gowdas verk i dialog med Klas Anselms utpräglat modernistiska arkitektur, som lämpar sig särskilt väl för hennes installationer. Många av dessa kan få olika utformning beroende av rummen där de visas, och här kommer de att vinna på den generösa takhöjden och de många olika synvinklar som byggnaden erbjuder. Detta tillvägagångssätt motverkar en strikt kronologiskt ordnad presentation. Därför kan man här se verk från en tjugoårsperiod – tidiga studier, mindre skulpturer, storskaliga installationer och arbeten på papper – i olika sammanställningar.

Måleri

Gowda är kanske mest känd som skulptör men utbildade sig ursprungligen till målare, först vid Ken School i Bangalore (där hon lärde sig att behärska det figurativa, vilket hennes akvareller visar), sedan vid Konsthögskolan i Baroda och Kala Bhavan i Shantiniketan och slutligen vid Royal College of Art i London.

Fastän Gowda bara tillbringade en kort tid i Baroda (1979–1980) fick hennes möte där med den utomordentlige konstnären och pedagogen K G Subramanyan avgörande betydelse för henne. Han var med och bildade den s.k. Baroda-skolan, känd för dess föreställande och berättande måleri, men för Gowda öppnade han en dörr mot det abstrakta. Hon förklarar hur han i deras ateljésamtal vägrade att låta henne inta en historieberättande hållning i sina arbeten, utan istället fick henne att ge sig i kast med formfrågorna och använda en rad olika material och bildkällor för att få stimulans. Hans huvudsakliga råd var att konstnärer bör försöka finna en syntes mellan många olika ”synsätt på samtidens erfarenheter, traditionen, den västerländska kulturen, historiska förhållanden och den synliga världen” – en hållning som helt klart överensstämde med Gowdas egen och som hon fortfarande bekänner sig till.

I början av nittiotalet förflyttades tonvikten i Gowdas målningar mot det abstrakta, först genom att hon ägnade lika stor omsorg åt mellanrummen mellan figurerna i dem som åt figurerna själva. Det ledde till förenkling och begränsning av de figurativa elementen, tills de nästan helt försvann. Gowdas rörelse mot abstraktion i måleriet var gradvis och självständig, och sammanföll dessutom i tid med en övergång från måleri till skulptur.

Kospillning

Det som möjliggjorde detta var hennes upptäckt av kospilling som konstnärligt uttrycksmedel. I början använde hon kospillning i sina målningar och sedan som självständigt material för skulpturer.

Först visade hon soltorkade klumpar av kospillning travade på golvet, som en del av en installation i Gallery Chemould i Bombay 1993. Användandet av kospillning kom sedan att utmärka Gowdas konstnärskap under en tid. Detta antydde att material inte bara verkar genom sina sinnliga egenskaper (färg, konsistens, form) utan också genom de betydelser som förknippas med dem. Det är viktigt att notera att Gowda ansåg koncentrationen på material vara ett sätt att närma sig sin omedelbara omgivning, vilket också inbegriper den indiska kulturen och politiska verkligheten.

Gowda väljer material som kommer från miljön omkring henne. Ofta är det deras abstrakta och nyttoinriktade egenskaper som får henne att lägga märke till dem, snarare än de associationer de väcker. Detta första urval följs av en mer utdragen period när materialets möjligheter granskas, såväl fysiskt som tankemässigt. Vad kan materialet åstadkomma? Hur kan det förvandlas, brännas, vävas, plattas till eller späs ut? Vilka strukturer möjliggör materialitet? Hur kommer betraktaren att tolka det och hur kommer detta att påverkas av konstnärens beslut? Gowda prövar och förkastar; hon använder sig av praktiskt tänkande för att testa sina aningar och fördomar i ateljén och bedöma dem utifrån kriterier som är både konceptuella och estetiska. Material och idéer vävs samman till ett formspråk som är hennes eget. När ett material väl har provats ut blir det ofta en del av hennes repertoar och används i en rad olika sammanhang.

Kospillning hade redan sin bestämda kulturella betydelse, men den var också ett förvånansvärt flexibelt och visuellt tilltalande material att göra konst av. Till en början uppträdde den i utspädd form, som lasyrer i Gowdas målningar. Den bildade en ibland ganska tjock och skrovlig skorpa, som illustrerade själva akten att smeta avföring över målningarnas yta. Ett exempel är *Utan titel* (1992), ett arbete på papper. Det är huvudsakligen abstrakt, men i ena hörnet upptäcker vi en tät komposition av figurativa element som innefattar en asiatisk ko, en kvinna som samlar gödsel och ett par fötter i sandaler. Denna gruppering hänvisar till kons påtagliga

närvaro på landsbygden i Indien och dess avgörande betydelse för jordbruket. Kons ställning skyddas av de hinduiska skrifterna; den tillhandahåller både mjölk och spillning, som kan användas både som bränsle och som bakteriedödande medel. Gowdas teckning antyder också hennes egen närhet till denna landsbygdsekonomi.

Temat vidareutvecklas i *My Private Gallery* (1998–1999), ett verk som består av två plattor, rätvinkligt sammanfogade och placerade i hörnet av ett rum så att de bildar ett avgränsat utrymme där Gowda kan fästa en svit små akvareller med häftstift. På utsidan är plattorna klädda med billigt marmormönstrat plastlaminat, av det slag som används för uppbyggnaden av det urbaniserade Indien, medan insidan täcks av ett lager kospillning som dessutom dekorerats med små klumpar, liknande dem man kan se på väggarna i varje indisk by. Akvarellerna är porträtt av människor i det område där Gowda bor (som vid denna tid var en obestämd utkant av en mycket snabbt växande storstad), många av dem inflyttade från landsbygden och ännu trogna sina gamla vanor. Det finns också utsikter från ett bilfönster som visar stadsdelen som en byggarbetsplats, en hektisk pågående arbetsprocess. En trave klumpar av kospillning i närheten (påminnande om dem i Bombay 1993) riktar uppmärksamheten mot materialet i sig. Kospillning är verkets viktigaste beståndsdel. Den är formbar och stadig, luktfri, organisk och har intressant struktur. Den är visserligen enfärgat brun men samtidigt fläckig och varierad i tonen.

Idén att använda den som basmaterial återbekräftas i *Stock* (2011), där kartonger med kulor av kospillning står på golvet i väntan på att bli använda. Ett humoristiskt inslag är de grovt utformade ansikten som ristats in i dem. I de tidigare målningarna kunde kospillningen blandas med pigment, och Gowda använder en liknande kombination i flera av sina skulpturer. *Mortar Line* (1996) uppvisar en båge gjord av kospillning som formats till tegel och lagts ut parvis på golvet med pigment i de mellanliggande springorna. Resultatet blir en röd båglinje. I *Gallant Hearts* (1996) har

spillningen pressats samman till knytnävsstora former, oregelbundet runda som stenar, som målats röda och hängts i en klunga från en spik i väggen.

Röda snören

And Tell Him of My Pain (1997, här visad i en version från 2007 med titeln *And…*) sammanför flera av de beståndsdelar som utkristalliserats i Gowdas konstnärskap fram till dess. Denna installation krävde en mer komplex och utdragen arbetsprocess än tidigare verk. En mängd trådar måste tvinnas ihop och bestrykas med rött pigment och lim för att kunna hållas samman som ett böjligt rep. Repet ska sedan ringla genom rummet, vidröra golvet, väggarna och taket och skapa optiska, sensoriska och allegoriska förbindelser mellan dem. Det är ett djärvt och elegant verk som kan fylla ett stort utrymme. Repet för tanken till jordfärger, kroppens inre organ eller senigt starka och böjliga klätterväxter. Kompositionen i rummet påminner om de olika rörelsemomenten i någon av Jackson Pollocks ”aktionsmålningar” men visar också vägen för betraktaren. De abstraherade figurerna i Gowdas tidigare målningar har förenklats till en snirklig röd linje, och utrymmena den avgränsar blir mellanrum som betraktaren kan stiga in i.

I *Breaths* (2002) har röda snören buntats samman till cylindriska former av varierande längd som hålls på plats av hylsor i svart muslin, infärgade med träkol. Inälvorna av röda snören tränger ut ur sina höljen som trasiga och blödande fransar. Bordet som verket vilar på tycks stödja tolkningen att det rör sig om avhuggna kroppsdelar som lagts fram till allmänt beskådande, fast de olika delarnas olika storlek motsäger detta och antyder att det material man våldfört sig på ändå inte är mänskligt. Kanske handlar det om förkolnade grenar, ett träds brutalt omvandlade lemmar.

Tjärfat

Blanket and the Sky (2004) är första verket i en serie där Gowda använt tjärfat köpta från de arbetare som asfalterar vägarna i Indien. För henne är dessa metallplattor, utvalsade med ångvält, ett intressant material för skulptur: lätt men samtidigt starkt. Plattornas yta bär fortfarande spår av ångvälten, färgen är stålgrå och becksvart omväxlande med fläckar av orangeröd rost. Det faktum att arbetarna också använder sådana plattor för att bygga tillfälliga vindskydd där de kan sova visar att materialet kan anpassas till oväntade praktiska ändamål. Plattornas storlek bestämmer dimensionerna för dessa improviserade arbetarbostäder.

Den mest ambitiösa installationen med tjärfat är *Kagebangara* (2001). Metallplattor och intakta tjärfat har arrangerats, jämte presenningar i grundfärgerna gult och blått som också används på byggarbetsplatserna, till en skulptural installation på konsthallens golv och väggar. Först verkar detta vara en abstrakt komposition av volymer, ytor och färgtoner: staplade fat och plattor, enfärgade svarta och metalliskt grå ytor mot de färgstarka plastfyrkanterna. Men när vi beger oss in i installationen och betraktar den från närmare håll framtonar en berättelse. Detta kunde vara ett vägbygge med ett smalt vindskydd bakom metallplattorna som står lutade mot väggen, och silikon under tjärfaten för att antyda vattenpölar. När vårt rumsliga förhållande till verket förändras börjar vi uppfatta balansen mellan abstrakt komposition och teatral iscensättning. Materialen har ordnats så att de kan kommunicera båda tolkningarna.

Träspån

Det nyligen producerade storskaliga verket *Of All People* (2011) kan överraska i det sammanhang som denna utställning utgör. I sina övriga installationer begränsar sig Gowda till ett eller att par element, men här kombinerar hon flera ganska olika material. Hon arbetar med olika skalor och använder starka färger.

Hon började med att välja de små träspånen. De kan framstå som tillfälliga och oigenkännliga fragment, men i själva verket har de drag som visar att de ska ses som mänskliga figurer. I Indien används spånen som votivfigurer, och de är individuellt snidade, men med tiden har hantverkarna börjat tillverka dem så snabbt att de mänskliga dragen har blivit nästan omöjliga att urskilja. Håller man upp dem ett och ett för att se närmare på dem blir deras ”mänsklighet” trovärdig, men låter men dem ligga i en stor hög tycks de upplösas i en ansiktslös massa, någonstans mellan abstraktion och figuration, mellan formad och oformad materia.

För att kunna utnyttja denna tvetydighet har Gowda valt att skapa en scen för de små figurerna och visa dem i en miljö som innefattar ett upp- och nedvänt bord, dörrkarmar (vissa stående, andra uppbrutna och hängande), träkolonner och fönsterramar upphängda på väggen och försedda med fönsterluckor och metallgaller. I ett för henne ovanligt grepp använder hon här starka färger som påminner om dem man möter i traditionell indisk arkitektur och heminredning: rosa, smaragdgrönt, gyllengult, turkosblått.

Ändå ges dessa inramningar inte allför stor betydelse. Dörren är en dörr och fönstret ett fönster, men de kan också läsas som geometriska former ordnade på golvet eller hängande i luften. Snarare än att förknippa detta verk med arkitektur och hemmiljö, som dörrarna och fönstren och borden kunde ge vid handen, beskriver Gowda det som ett landskap att förlora sig i. Denna omgivning gör det svårare att tolka de små träfigurerna. För att kunna förstå verket måste vi röra oss genom det och betrakta det från olika vinklar och avstånd.

Arbeten på papper

En tydlig utveckling under de senaste åren har varit den allt synligare roll måleriet har kommit att spela i hennes konstnärskap. Måleriet har alltid funnits där, förstås fastän övergången till skulptur – någon som för övrigt förenade Gowda och flera andra betydelsefulla indiska konstnärer i början av nittiotalet – kan ha hindrat oss från att uppfatta det.

Vid ett besök i hennes ateljé 2002 förvånades jag när hon visade mig en serie akvareller kopierade från tidningsbilder: fotografier av idrottsmän abstraherade till silhuetter, något otydliga eftersom de hade målats över med flera tunna färglager, och påminnande om demonstranter som springer genom moln av rök eller tårgas. Dessa små arbeten på papper fann till slut sin plats inom en skulpturinstallation, men Gowda visar nu allt oftare sina målningar som självständiga verk. De är nästan alltid baserade på bilder tagna ur massmedia. De ställer frågor om vad vi ser och vad vi tror oss se, och de understryker mångfaldigandet som process och konstnärens roll i denna process. Gowda ifrågasätter själv denna roll och sitt förhållande till materialet. Vad betyder det att betrakta bilder av våld? Vad kan en lämplig reaktion tänkas vara? Vilka är möjligheterna för handling, inlevelse eller rentav förståelse?

Sanjay Narrates (2004), exempelvis, tar en tragisk händelse, en våldsscen från Palestina, och bryter ner den till 14 avsnitt som visas i en rad på väggen. Varje scen är ett noggrant målat men abstraherat fragment av helheten och visar en hand, ett ansikte förvridet av smärta, fötter, armar som hakar in i varandra, en suddig bakgrundsdetalj. Gowda har farit över bilden med stor noggrannhet och framställt ett bilddokument som är mindre fullständigt, och i slutänden mindre läsbart, än det ursprungliga tidningsurklippet. Ändå förefaller hela detta försök till reproduktion vara ett försök att verkligen begripa allvaret i den avbildade situationen.

Två uppsättningar av arbeten på papper understryker bildens ställning som tvetydigt dokument. *Fake* (2008) innefattar tre inramade bläckstråleutskrifter av sedlar, ur vilka vissa avsnitt har förstorats och målats över av Gowda. Även originalsedlarna är ju små pappersbitar med tryckta bilder och mönster som betecknar penningvärde, och att reproducera dem blir nästan som att förfalska dem. De förstorade figurerna, det graverade linjerna och det omsorgsfullt avmålade klottret från en kulspetspenna framhäver detaljer som är där just för att förhindra falskmynteri, men de blir också hänvisningar till konstens bildspråk.

Crime Fiction (2008) består av två bilder, den ena av en fjärilsvinge sedd genom ett mikroskop och den andra av en ensam kvinna som kastar en sten mot något som liknar en polisbarrikad. Den första bilden är ett exempel på hur naturen leker med avbildningar och lurar ögat. Just denna nattfjäril har den unika egenskapen att dess vingar imiterar en ugglas utseende för att skrämma bort rovdjur. Den andra bilden förblir oförklarad, men vi tror oss nästan instinktivt förstå vad som sker och tolkar kvinnans gest som något modigt, men dömt att misslyckas. Gowda har emellertid försvårat vår förståelse av dessa bilder genom att fästa små pärlor vid deras pixlade ytor. På en nästan undermedveten nivå understryker detta grepp bildernas fysiska närvaro i utställningsrummet och hennes egna handlingar: att välja, iscensätta, bearbeta.

Heartland (2011) är ett uppförstorat urklipp av en tidningsbild som visar en misstänkt upprorsman ur ett av Indiens ”stamfolk”. Han har just infångats av indisk militär. Titeln hänvisar till de vidsträckta områden i centrala och östra Indien som sägs vara kontrollerade av maoistiska gerillagrupper, de s.k. naxaliterna. Bilden får oss att ägna all uppmärksamhet åt figuren i mitten. Han framstår i skarp relief medan de som tillfångatagit honom hamnar i bakgrunden. Ansiktsuttrycket är svårbeskrivligt och den halvnakna kroppen med den märkliga svarta halskragen gör ett försvarslöst intryck när den ställs mot arméns brutalitet. Men här har upprorsmannen försetts med en viss trotsig handlingskraft. Medan han i ursprungsbilden vänder blicken åt sidan har Gowda manipulerat hans högra öga så att det nu inbegriper betraktaren direkt genom att stirra ut ur bilden, rakt mot oss.

Protest My Son (2011) visar medlemmar ur det indiska ”stamfolket” Hakki Pikki som verkar posera för kameran. Det upphittade fotografiet är spektakulärt som en reklambild men på samma gång motsägelsefullt. Det har förstorats så att det kan täcka en hel vägg, men en del av ytan utgörs av en mindre version av samma bild, där Gowda har förvandlat figurerna till antropologiska typer och försett några av dem med ”indianska” huvudbonader. En sarkastisk

kommentar, kanske, till vår aptit på det exotiska och vår oförmåga till inlevelse med marginaliserade folk och deras livsvillkor. Samtidigt har en turistsouvenir ur verkliga livet (ett ganska hotfullt och fetischliknande föremål av konstgjorda djurtänder uppträdda på ett snöre) hängts från den större bilden för att ”blåsa liv i den” som om den vore ett diorama i något antropologiskt museum. Gowda kallar detta sitt ”aktiva missbruk” av den ursprungliga bilden, och det är ett sätt att eftertryckligen ta fram alla de problem med återgivning och representation som finns i den men annars förblir underförstådda.

Best Cuttings (2008) är ett verk som på ett tydligt sätt förenar Gowdas intresse för massmedialt material med hennes skulpturinstallationer. En fiktiv tidning med namnet *The Chronical Chronicle*, sammanställd av henne och hennes man Christoph Storz från existerande artiklar om indisk nationell stolthet och hinduisk fundamentalistisk politik, har fått bli underlag för en serie klädmönster tecknade i rött. Greppet återspeglar hur indiska skräddare återvinner tidningspapper och antyder möjligheten att omvandla en platt yta till tredimensionella former. Samtidigt är det en återklang av de röda repen i Gowdas större installationer, som i denna utställning visas i direkt anslutning till detta verk.

Öppna ögon

När vi ser Gowdas arbeten på papper tillsammans med hennes skulpturala installationer får vi en bättre förståelse av hela hennes konstnärskap och förhållandet mellan dess olika delar. Sammanställningen nyanserar också kritikens ibland ensidiga fokuserandet på abstraktion i Gowdas verk och det som ofta sägs om att hon skulle vara påverkad av minimalismen. Denna utställning lägger större vikt vid Gowdas metod, och särskilt vid på hur hon tillägnar sig och förvandlar upphittade element och hur hon iscensätter dessa i utställningsrummet som ett resultat av en serie operationer med material och idéer. Arbetena på papper hjälper oss förstå hur hon lånar,

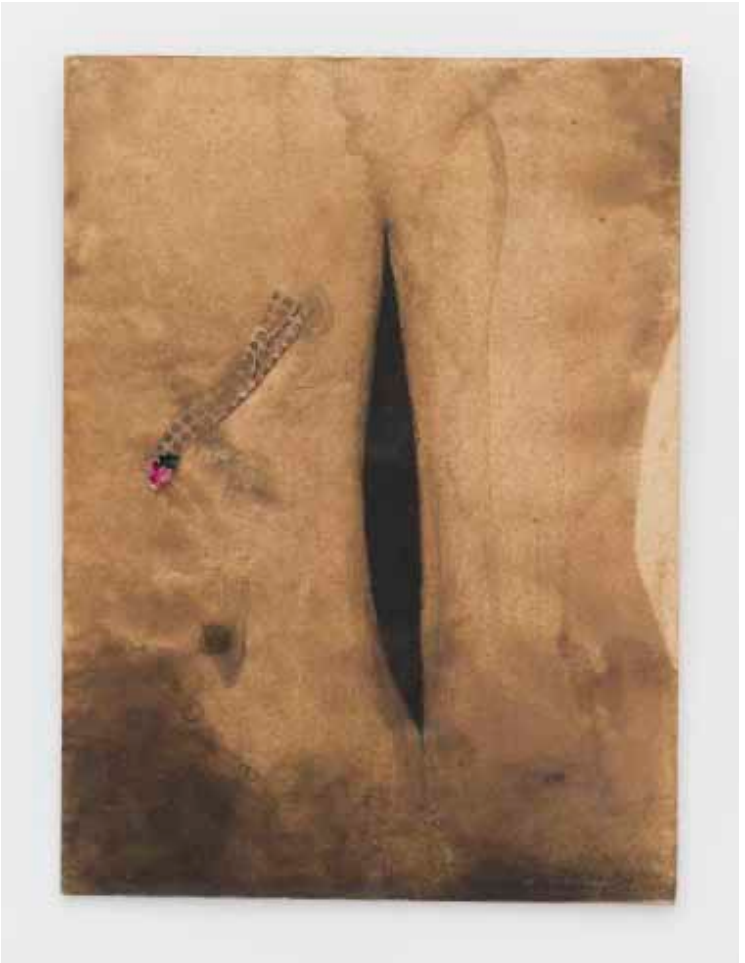
ändrar och visar dessa element, och dessutom hur hon låter olika material röra sig mellan vardagslivet och konstens rum.

Snarare än att betrakta Gowda som minimalist borde vi fundera över hur hon själv beskriver sin arbetsmetod: att hon förenklar och ”rensar” saker tills de kan uppvisa en begränsad uppsättning egenskaper. Även omvandlade och på detta sätt avskalade innehåller hennes utvalda material en bottensats av den verklighet de hämtats ur, vilket tydliggörs på många olika sätt. Det kan handla om verkets titel, våra egna associationer eller aningar, en beledsagande text eller hur verket är komponerat i rummet.

Gowda undviker omsorgsfullt de fallgropar som representationen, och inte minst ansträngningen att skildra ett socialt sammanhang i dess helhet, kan medföra. Hon reducerar sina verk till några få beståndsdelar men lyckas ändå frammana mångfalden i den mänskliga erfarenheten. Hon har valt att spela en tydlig roll i denna process. Hon är konstnären som närmar sig material utifrån deras formella egenskaper. Samtidigt håller hon på principen att ”hålla ögonen öppna”. Hon försöker aldrig dölja varifrån hon hämtat sina material, och hon redovisar tydligt vilka ekonomiska kretslopp de en gång varit en del av. Som utställningstitel blir *Open Eye Policy* också en uppmaning till oss att se närmare, att vara mer uppmärksamma. Detta är något alla konstnärer önskar sig, men i Sheela Gowdas fall är det en nödvändighet.

Grant Watson
Kurator för utställningen

Untitled
1992–1993
Cow dung on paper,
charcoal, a thorn, fabric
on paper and board

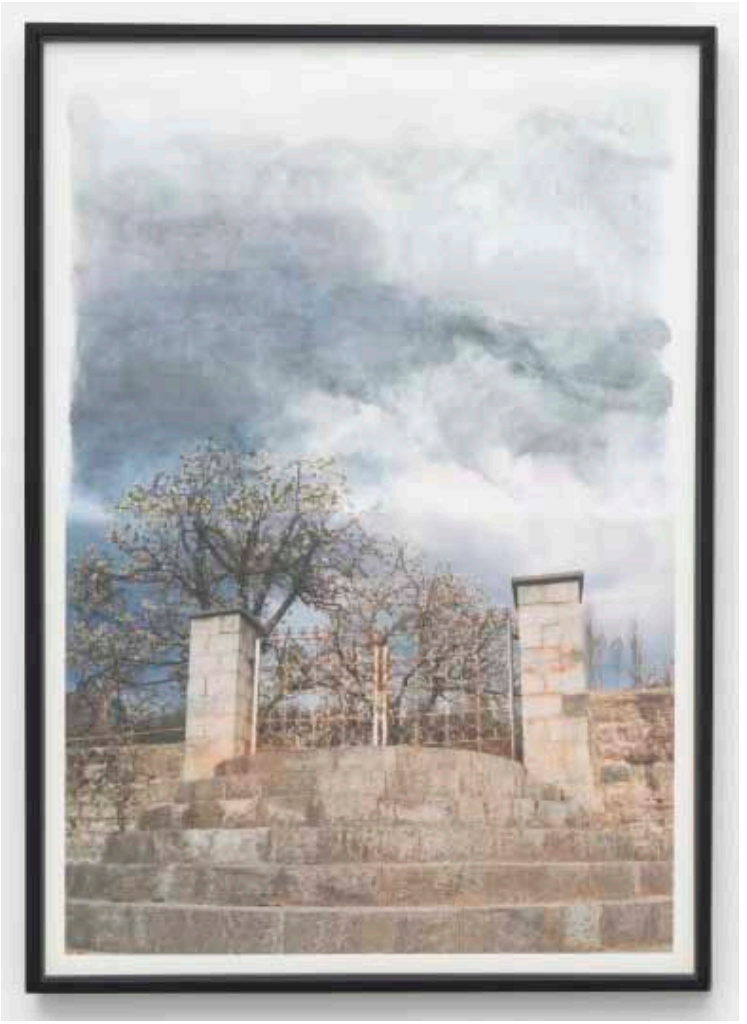


Loss
2008
Ink-jet print and
watercolour on paper

Installation view,
Van Abbemuseum, 2013

Loss (detail)
2008
Ink-jet print and
watercolour on paper

Installation view,
Van Abbemuseum, 2013



Crime Fiction
2008
Ink-jet print and beads
on paper

Installation view,
Van Abbemuseum, 2013

Installation view,
Van Abbemuseum, 2013

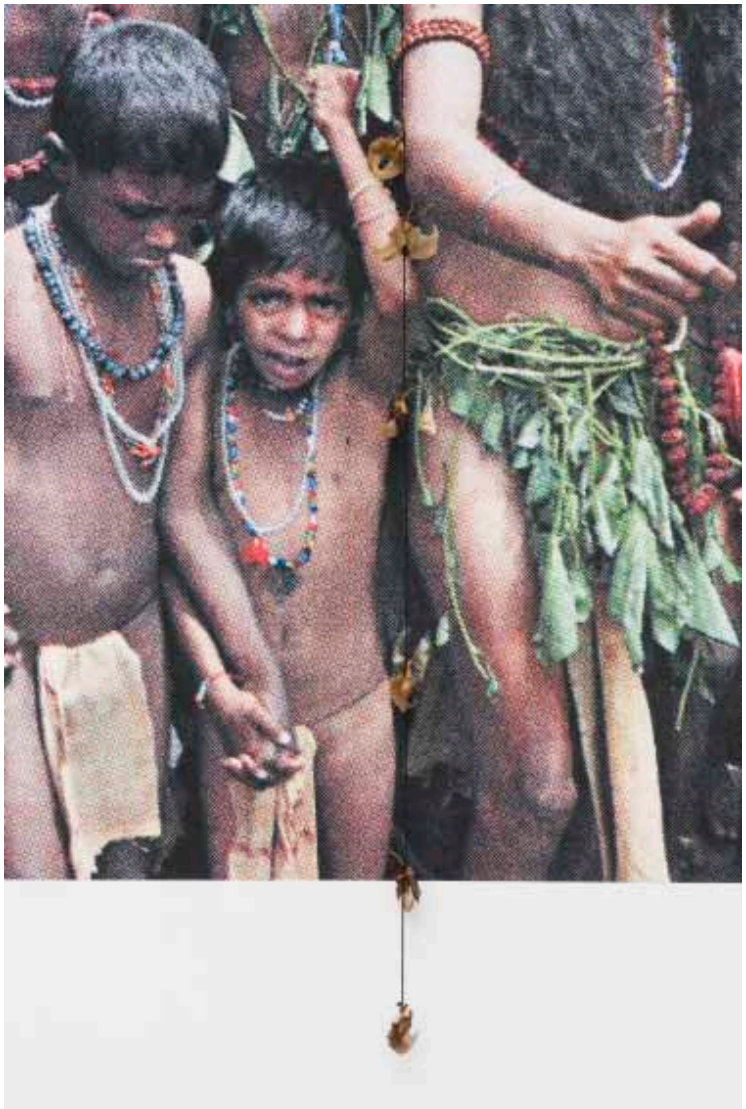
Untitled (detail)
2012–2013

Installation view,
Van Abbemuseum, 2013

Untitled (detail)
2012–2013

Protest, My Son (detail)
2011
Ink-jet print and
watercolour on paper,
print on vinyl, hirn, fur

Installation view,
Van Abbemuseum, 2013



Private Gallery (detail)
1998–1999
Cow dung and watercolour
on paper

Installation view,
Van Abbemuseum, 2013

Agneepath 2/7
2006
Watercolour on inkjet print
on watercolour paper

And Tell Him Of My Pain
2007
Pigment, thread, steel

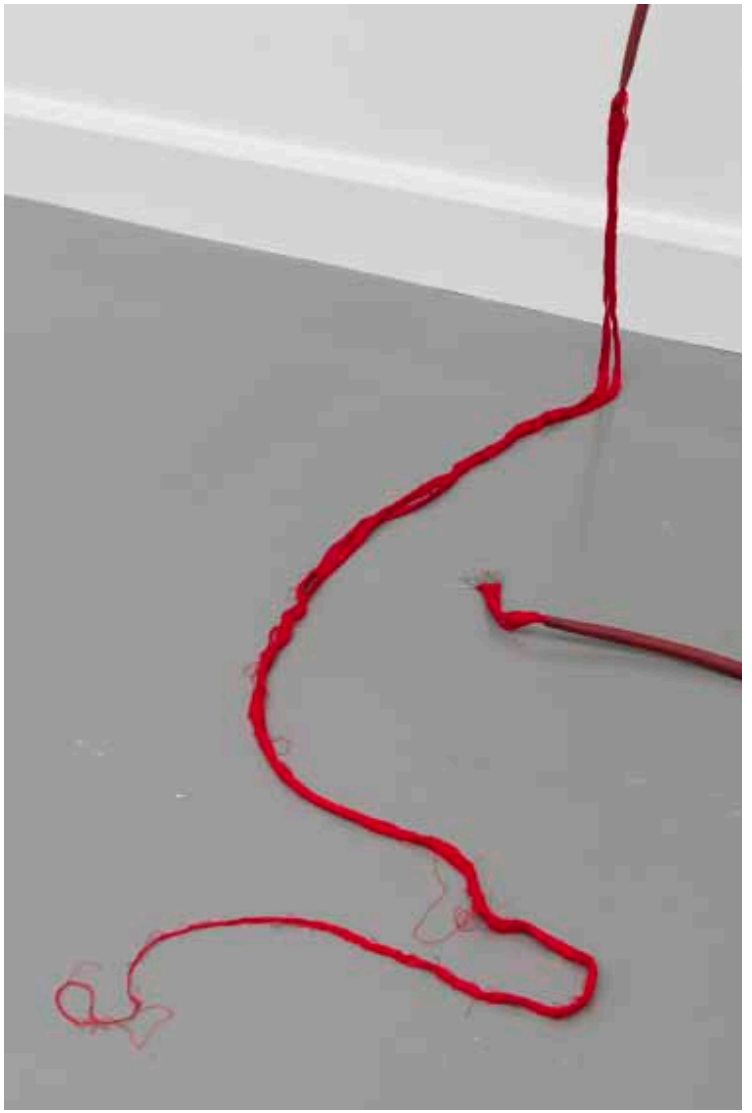
Installation view,
Van Abbemuseum, 2013

And Tell Him Of My Pain
2007
Pigment, thread, steel

Installation view, OCA,
Oslo, 2010
Photographer: Vegard Kleven

And Tell Him Of My Pain (detail)
2007
Pigment, thread, steel

Installation view,
Van Abbemuseum, 2013



Behold
2009
Human hair, steel

Installation view,
Van Abbemuseum, 2013

Of All People
2010–2011
Wood, metal, enmel oil paint,
ink-jet print on paper

Installation view,
Van Abbemuseum, 2013

Of All People (detail)
2010–2011
Wood, metal, enmel oil paint,
ink-jet print on paper

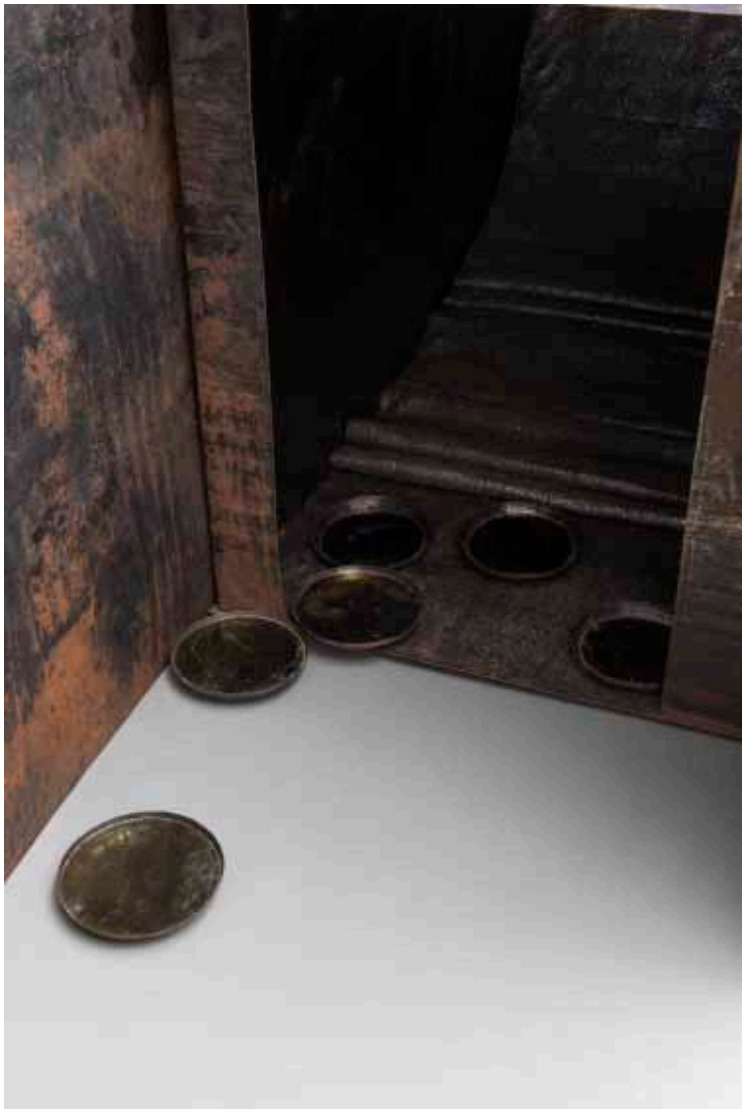
Installation view,
Van Abbemuseum, 2013

Kagebangara
2008
Lattened tar drum sheets,
tar drums, mica tar sheets,
mica, tarpaulin

Installation view,
Van Abbemuseum, 2013

Kagebangara (detail)
2008
Lattened tar drum sheets, tar drums, mica tar sheets, mica, tarpaulin

Installation view,
Van Abbemuseum, 2013



A Blanket and the Sky
2004
Tar drums, metal sheets,
mica tarpaulins

Installation view,
Van Abbemuseum, 2013

A Blanket and the Sky (detail)
2004
Tar drums, metal sheets,
mica tarpaulins

Installation view,
Van Abbemuseum, 2013

Breaths
2002
String, pigment, charcoal
powder, gauze, wooden table

Installation view,
Van Abbemuseum, 2013

Gallant Hearts
1996
Cow dung, pigment, string

Installation view,
Van Abbemuseum, 2013

Preface

We are very happy to be able to show *Open Eye Policy*, a highly topical exhibition by prominent and internationally renowned Indian artist Sheela Gowda. This is the first time the Swedish public has the opportunity to see a comprehensive presentation of her work. The exhibition is produced by Van Abbemuseum in Eindhoven, the Netherlands, and specially adapted to fit Lunds konsthall in the best possible way.

Gowda was born in 1957 in Bhadravati in the south Indian state of Karnataka. She lives in Karnataka's largest city, Bangalore, perhaps best known for its booming IT industry. She graduated from art academies in both India and England, and therefore has an insider's view of both European and Indian art.

Gowda emerged in the 1980s as a figurative painter, but her motifs underwent a gradual process of abstraction until the paintings became objects in three-dimensional space: sculptures and installations. Gowda has developed a characteristic approach that balances abstract composition and theatrical staging.

Materials are of crucial importance in her work. Often sourced from her immediate surroundings, they provide important insight into her process of thinking-through-making. Formal concerns – such as understated figuration and unexpected juxtapositions of elements – also indicate possible readings of

Gowda's work, as do her titles.

Through her practice she articulates her view on the times we live in, from the vantage point of someone familiar with both Indian and Western culture. Gowda's approach is characterised by healthy scepticism towards generalising and universalising about the situation of others. In her work the insistence on speaking from her own perspective, about a reality she is in the position to observe and analyse, is elevated to poignant social critique. This, in itself, is a fundamentally political stance.

First of all, I very warmly thank Sheela Gowda for her strong commitment to this exhibition, and for agreeing to show *Open Eye Policy* at Lunds konsthall. I also thank the guest curator, Grant Watson, for our excellent collaboration, as well as curator Annie Fletcher and director Charles Esche at Van Abbemuseum, who have made it possible for Lunds konsthall to collaborate on this exhibition, which will also travel to the Centre international d'art et du paysageIle de Vassivière in Beaumont-du-Lac, France.

Last but not least I wish to thank all the lenders: Sheela Gowda herself, Arani and Mita Bose, Thomas Erben, Amrita Jhaveri, Sunitha Kumar Emmet, Karin Miller Lewis and Ashish Rajadhyaksha. Without their generosity, this exhibition and its tour would never have happened.

Åsa Nacking
Director, Lunds konsthall

Sheela Gowda: Open Eye Policy

Sheela Gowda is well known for her sculptural works of elegance and scale, which often adapt found materials. Since the early 1990s she has shown in museums and biennials around the world, but only now has her practice been brought together in an exhibition that constitutes something like a retrospective. *Open Eye Policy* provides the opportunity to see the diversity of her practice, but also the consistency that comes from interests sustained over several decades. The range is wide in terms of scale, medium and approach, but the individual works are nevertheless readable as part of one oeuvre. The exhibition demonstrates Gowda's extensive back catalogue and the lines running through it, such as the ongoing investigation of materials, the appropriation of found elements and the frequent engagement with abstraction and issues of representation.

At Lunds konsthall Gowda's work is shown in a relationship to Klas Anshelm's distinctive modernist architecture, which lends itself particularly well to her installations. Many of these can be reconfigured differently according to the space in which they are shown, and here advantage has been taken of the gallery's height and the variety of different views that the building affords. This approach goes against the grain of a strictly chronological display, so here works from a period of twenty years – early studies, smaller sculptures, large-scale installations and works on paper – are seen in combination.

Painting

Gowda is perhaps mostly known as a sculptor but originally trained as a painter, first at the Ken School in Bangalore (where she learnt the skills of figuration, which can be seen in her watercolours), then at the Fine Art Faculty of Baroda and at Kala Bhavan, Shantiniketan, and finally at the Royal College of Art in London.

Although Gowda only spent a short period in Baroda (in 1979–1980), her encounter there with the eminent artist and teacher K G Subramanyan was a formative one. He had helped establish what was dubbed the 'School of Baroda', known for its figurative narration, but for Gowda he opened a door to abstraction. She explains how, in tutorials, Subramanyan refused to let her take a storytelling approach and instead directed her towards formal concerns and using a wide range of materials and visual stimuli. His principle advice was that artists should seek to synthesise many different 'aspects of contemporary experience, tradition, the west, the historical reality and the phenomenal world' – words that clearly resonated with Gowda and continue to inform her today.

At the beginning of the 1990s Gowda shifted her paintings towards abstraction, initially by giving equal weight to the spaces between the figures in them and the figures themselves. This led to the simplification and reduction of the figurative element, until it virtually disappeared. Her move towards abstraction took place gradually and spontaneously, prompted by developments on the picture surface, but it was also linked chronologically to a shift from painting to sculpture.

Cow Dung

What enabled this was her discovery of cow dung as a medium. She first used it in her paintings and then as a material in its own right for sculptures. These were shown for the first time in the form of cow dung pats piled on the floor as part of an installation at

Gallery Chemould in Bombay in 1992. This use of cow dung defined Gowda's practice for a period in the early 1990s and also suggested the potential of materials in general to function not only according to their sensorial qualities (colour, texture and form), but also in terms of the meanings associated with them. Importantly, she considered the focus on materials as a way to address her immediate environment – including India's cultural and political realities.

Gowda selects materials taken from her surroundings, often noticed first for their abstract qualities and utility rather than their connotations. This initial selection is followed by a more protracted period when the potential of the material is scrutinised, both physically and conceptually. What will the material do? How can it be transformed, burned, woven, flattened, diluted? What structures does it make possible? How will the viewer interpret it and how will this be influenced by the artist's decisions? Gowda proceeds through trial and error, a kind of 'thinking through making' in which her intuitions and preconceptions are tested in the studio and judged according to criteria that are both conceptual and aesthetic. Materials and concepts become interlaced to produce an aesthetic vocabulary specific to her. Once a material has been tried out it will often become part of her repertoire and used in different contexts.

Cow dung was something already culturally significant, but it was also a surprisingly flexible and visually pleasing material to make art with. Initially it appeared in diluted form, used as a wash in Gowda's paintings to produce a textured and at times raised coating, suggestive of the very act of smearing excrement onto their surfaces. One example is *Untitled* (1992), a work on paper. It is predominantly abstract, but in one corner we notice a tight composition of figurative elements including an Asian cow (Zebu), a woman collecting dung and a pair of sandaled feet. This grouping references the physical presence of the cow in Indian village life and the crucial role it plays in the agrarian economy. The cow's status is protected in Hindu scriptures; it provides milk as well as dung, which can be used both

as fuel and as an antiseptic. Gowda's drawing also suggests her own proximity to this village economy.

The theme is developed more fully in *My Private Gallery* (1998–1999), a work composed of two panels joined at a right angle and placed in the corner of the room to produce an enclosed space, within which Gowda ping a series of small watercolours. The exterior surface of the panels are made from cheap marbled plastic laminate, reminiscent of the mass-produced materials used in the construction of urbanised India, while the interior is coated with a layer of dung, overlaid with miniature cow pats similar to those seen on walls throughout rural India. The watercolours depict faces of people from the district where Gowda lives (at that time the indefinite border of a metropolis expanding at breakneck speed), many of them migrants who maintain their own rural ways in the city. There are also scenes from a car window, showing this urban development as a hectic work in progress. A stack of cow dung bricks and piles of pats nearby (similar to those shown at Chemould in 1992) attract our attention to the material itself. Dung is a basic building block for the work. It is malleable and robust, odourless, textured and organic – a constant dull brown but at the same time patchy and varied in its tones.

The idea of dung as a basic element is reaffirmed by *Stock* (2012) where cardboard boxes with balls of dung sit on the floor waiting to be used. In a humorous touch, faces are coarsely scratched onto them. In the earlier paintings dung was mixed with pigment, and Gowda uses a similar combination for several of her sculptures. *Mortar Line* (1996) presents an arc of cow dung bricks laid out in tight pairs on the floor with pigment squeezed into the cracks between them, forming a curved red line. In *Gallant Hearts* (1996) cow dung is compacted into small fist-sized forms, rough and varied as stones, which are coated red and suspended in a bunch from a nail on the wall.

Red String

And Tell Him of My Pain (1997, here shown in a version from 2007 titled *And…*) brings together several of the elements which had been present in Gowda's practice up to that point. It is made using a more complex and extensive working process than before, with multiple threads being passed through as many needles, then brought together and coated in red pigment and glue, which binds them into a semi-flexible cord. The cord is then coiled around the room – touching the floor, walls and ceiling and making optical, sensory and allegorical links between them. This is a bold and elegant work that fills the space. The cord evokes earth tones, the internal organs of the body and the sinuous strength and flexibility of succulent creepers. The composition in the room recalls the variegated movements of a Jackson Pollock action painting, but it also creates a pathway for viewers. The abstracted figures present in Gowda's earlier paintings have been whittled down to a coiling dark red line, and the spaces it demarcates become gaps that viewers can enter and pass through.

In *Breaths* (2002) red string is bundled to produce cylindrical forms of varying lengths, which are then contained in a black muslin skin smeared with charcoal. the innards of red string spill out from their black casing, revealing frayed and bleeding edges. The table, acting as support for the work, suggests the reading that these are limbs that have been roughly severed and laid out for inspection, although the varied sizes of the different sections also contradict this and indicate that the victimised material might be non-human – perhaps burnt logs, the violently transformed limbs of a tree

Tar Drums

Blanket and the Sky (2004) is the first in a series of works for which Gowda uses tar drums bought from workers who tarmac the roads in India. For Gowda these metal sheets, flattened with road rollers, become an aesthetically interesting sculptural material

that is light but strong. The surface of the sheets is marked with lines still visible after the flattening, their colour is steel grey and inky black with intermittent patches of orange rust. The fact that the workers also use the metal sheets to build temporary shelters where they can sleep shows that the material can be appropriated for unexpected practical purposes. The size of the sheets determines the dimension of these improvised workers' dwellings. The most ambitious of the installations made from tar drums is *Kagebangara* (2001). Flattened sheets and un-flattened drums are arranged along with tarpaulins in primary yellow and blue that are also used on construction sites, into a sculptural installation on the floor and walls of the gallery. At first this appears to be an abstract composition of volumes, surfaces and tones – drums piled and sheets stacked, monotone blacks and metallic greys against the brightly coloured plastic squares. But when we move into the installation and look at it more closely a narrative begins to emerge. This might be a roadside encampment with a narrow shelter behind the metal sheets stacked against the wall and silica placed at the base of the tar drums to suggest collected pools of water. As our spatial relation to the work changes, we experience it as balanced between abstract composition and theatrical tableau – with the materials arranged so that they can communicate both interpretations.

Wooden Chips

A recent large-scale work titled *Of All People* (2011) might take viewers by surprise when seen in the overall context of the exhibition. Unlike in her other installations, which are pared down to include just one or two elements, Gowda uses several quite different materials in combination. She works with different scales simultaneously and uses brilliant colours.

She began by selecting the small wooden chips that may appear to be random and unidentifiable fragments but actually have features indicating that they should be seen as human figures. Used in India as votive objects, these chips are

individually carved, but over time the craftsmen have began to produce them so rapidly that the human features have become almost unrecognisable. When they are held up and scrutinised closely their humanity comes into focus, but left in a pile they dissolve into a featureless mass, somewhere between abstraction and figuration, between formed and unformed matter.

To play with this ambiguity Gowda has chosen to make a 'stage' for the little figures, showing them in an environment that includes a table turned upside down, door frames (some standing, others broken open and suspended), wooden columns and window frames hung from the wall, complete with shutters and metal grills. Unusually for Gowda, this work includes vivid colours similar to those found in Indian vernacular architecture and domestic interiors – bright pink, emerald green, golden yellow, turquoise blue.

Yet the framing devices do not become too significant in themselves. The door is a door and the window a window, but they can also be read as geometric shapes arranged on the ground or suspended in the air. Rather than relating this work to architecture and domestic space, which the doors and windows and tables would suggest, Gowda describes it as an immersive landscape. This environment complicates our interpretation of the little wooden figures. To be able to understand the work we must walk through it and view it from a variety of angles and distances.

Works on Paper

A noticeable development in recent years has been the increased visibility of painting within Gowda's practice. Painting has always been there, of course, although the shift to sculpture – incidentally something that Gowda shared with several other significant Indian artists in the early 1990s – might have prevented us from seeing that.

Visiting her studio in 2002, I was surprised when she showed me a series of watercolours copied from newspapers: photographs of sportsmen abstracted to silhouettes, indistinct because overlaid

with thin washes of paint, that gave the impression of rioters running through clouds of smoke or tear gas. These small works on paper eventually found their way into a sculptural installation, but increasingly Gowda now shows her paintings independently. They are almost always based on images taken from the media, asking us to question what we see and what we think we see and highlighting the process of reproduction and the artist's role in it. Gowda herself questions this role and her relationship to the material. What does it mean to look at images of violence? What might be an appropriate response? What are the possibilities for action, for empathy or even comprehension?

Sanjay Narrates (2004), for instance, takes a tragic incident, a scene of violence from Palestine, and breaks it down into 14 sections, which are shown in a line on the wall. Each is a meticulously painted but abstracted fragment of the whole, depicting a hand, a face in pain, feet, arms clenched, a blurred section of background. Gowda has scanned the image with care and produced a visual document that is less complete, and ultimately less legible, than the original newspaper clipping. Yet the effort of reproduction itself seems to attempt to understand the gravity of this scene.

Two sets of works on paper underline the status of images as ambiguous documents. *Fake***s** (2008) features three framed inkjet prints of banknotes, of which some sections have been enlarged and painted over by Gowda. The original bank notes are themselves small pieces of paper with images and patterns printed on them to denote monetary value, and their reproduction partly mimics the act of forgery. The enlarged figures, cross-hatching and meticulously copied scribbled pen marks highlight details that are there to deter precisely that, but they also begin to reference the language of art.

Crime Fiction (2008) is a set of two images, one of a butterfly wing seen through a microscope and the other of a lone woman hurling a rock at what looks like a police barricade. The first image is an example of how nature plays with representations and tricks the eye, as the moth is one of a kind

whose wings imitate the features of an owl in order to deter predators. The second image comes without explanation, but we almost instinctively believe we understand what is happening and interpret the woman's gesture as something brave and futile. But Gowda has complicated our reception of these images by attaching little beads to their pixellated surfaces. At an almost subliminal level, this points at their physical presence in the gallery and at her own acts of selecting, staging and postproduction.

Heartland (2011) is an enlarged photographic clipping from a newspaper, showing a suspected tribal insurgent who has just been captured by the Indian military. The title refers to the vast tracts of Central and Eastern India said to be controlled by Maoist guerillas, the so-called Naxalites. The image concentrates our attention on the central figure. He appears in sharp relief while his captors sink into the background. His face is set in an indescribable expression, his half-naked body with a curious black collar around the neck seems defenseless against army brutality. But he is given a certain defiant agency, because while in the original image his gaze is set at an angle, here Gowda has doctored the right eye so that it implicates us by staring out of the picture, directly at us.

Protest My Son (2011) features members of the Indian 'tribe' Hakki Pikki who appear to be showing off for the camera. The found image has the spectacular appeal of advertising but is at the same time riddled with contradictions. It is blown up to wall size, but on a smaller inserted repeat Gowda has transformed the figures into anthropological types, giving some of them 'Native American' headgear. A sarcastic comment, perhaps, on our appetite for the exotic and our inability to empathise with marginalised peoples. Meanwhile, a real-life tourist souvenir (a somewhat threatening fetish object of fake animal claws suspended on a string) hangs from the larger image and 'brings it to life' as if it were a diorama in an anthropology museum. Gowda calls this her 'active abuse' of the original image, and it forcefully brings out the problem of representation that is implicit in it.

Best Cuttings (2008) neatly connects found material from newspapers with Gowda's sculptural installations. A fictional newspaper called the *Chronic Chronicle*, put together by the artist and her husband Christoph Storz from existing articles about Indian national pride and Hindu fundamentalist politics, becomes the surface for a series of dress-making patterns outlined in red. This reflects how tailors recycle newsprint in India and suggests the potential for three dimensions on a flat surface. At the same time it echoes the red chords of Gowda's sculptural installations, which in this exhibition are positioned nearby.

Open Eye Policy

Seen together, the works on paper and the sculptural installations help viewers to better understand Gowda's practice as a whole, and the relation between its different parts. The juxtaposition also nuances the straightforward focus on abstraction in Gowda's work and the often-made claim that it is influenced by minimalism.

The exhibition places more importance on Gowda's methodology, emphasising her appropriation and transformation of found elements and their staging in the gallery as the result of a series of material and conceptual moves. The works on paper help to understand her process of borrowing, modification and presentation, as well as her interest in allowing materials to cross the threshold between everyday life and the space of art.

Rather than thinking of Gowda's art as minimalist, we should reflect on her own description of her working method as one in which things are reduced and 'trimmed' down to a limited range of attributes. Yet even transformed and pared down in this way, her chosen materials bring with them a residual presence of the world, which becomes apparent to us in a number of ways. This can be because of the title of the work, because of our own associations or intuitions, because of an accompanying text, or because of the work's composition in space.

While Gowda takes great care to sidestep the pitfalls of representation, or any attempt to describe a whole social scene. By paring her work down to a few elements, she nevertheless invokes a range of human experience. She is clear about her role in this process, as an artist who takes up materials for their formal qualities. At the same time she has what she calls an 'open eye policy', acknowledging rather than negating the source of these materials and the economies within which they once circulated. Used as a title for the exhibition, *Open Eye Policy* also becomes an invitation for us to look more closely, something perhaps desired by all artists, but which here is imperative.

Grant Watson
Curator of the Exhibition