

NALINI MALANI

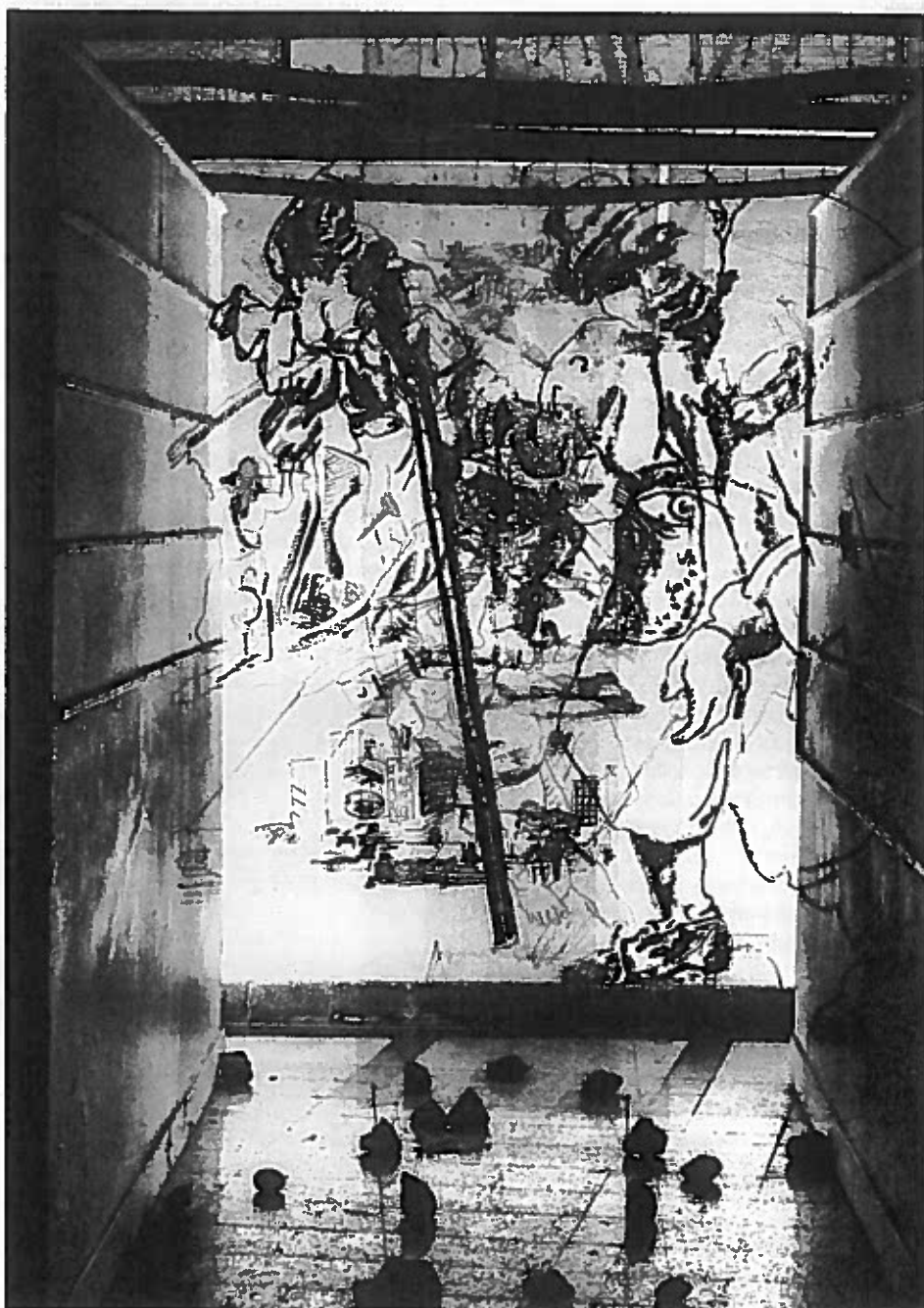
une féministe en Inde

Devika Singh

Artiste pionnière de la performance, de l'art vidéo et de l'installation en Inde, Nalini Malani (née en 1946) crée des personnages essentiellement féminins, victimes de violences, ou abandonnés, victimes d'une urbanisation outrancière. À travers ces figures, l'artiste confronte récit ancestral et histoire contemporaine, et engage une réflexion sur la survie de l'humanité. Elle expose au Centre Pompidou jusqu'au 8 janvier 2018.

■ Pierres angulaires d'une œuvre riche et exigeante, les théâtres d'ombres de Nalini Malani tissent, à travers une variété de médiums, engagement politique et prise de position féministe. Présentées dans de nombreuses expositions internationales et ayant rejoint les collections du Centre Pompidou, du MoMA de New York ou du Kiran Nadar Museum of Art de Delhi, ses installations ont une apparence envoûtante. Elles empruntent pour cela à la peinture kalighat du Bengale et transposent un foisonnement de formes saisissantes, peintes en revers sur des cylindres transparents en rotation, à la manière des lanternes magiques. Ces superpositions d'images composent une vision onirique du monde, dans laquelle évoluent des animaux et des créatures mutantes que l'on trouve aussi bien dans les fables et les mythes indiens, qu'euro-péens. À ces images se mêle l'ombre des spectateurs, ainsi entraînés dans l'espace narratif. Une installation présentée à la Documenta en 2012 et inspirée du roman intitulé *Cassandra* (1984) – titre emprunté au poème de Faiz Ahmad Faiz, *In Search of Vanished Blood* –

« Alleyway, Lohar Chawl [Ruelle, Lohar Chawl] », 1991. Installation de cinq feuilles de Mylar transparent peintes au revers, pierres. 200 x 102 cm (chaque feuille). (Coll. privée © N. Malani)





de l'écrivaine féministe allemande Christa Wolf, avait ainsi captivé les visiteurs immergés dans l'installation.

VIOLENCE ET PAUVRETÉ

Au Centre Pompidou, *Remembering Mad Meg* forme l'épine dorsale de la rétrospective organisée par Sophie Duplaix. S'y mêlent des visions de femmes de condition inférieure, comme le souligne l'artiste et théoricienne néerlandaise Mieke Bal: « Des jeunes filles, prises au piège d'une histoire de violence et de pauvreté, l'une a perdu une jambe sur une mine; une autre, à la manière d'Alice, saute à la corde, version innocente de la répétition; une jeune fille sans abri ou une manifestante qui urine en public sont des expressions de la pauvreté, mais évoquent aussi le prestigieux précédent de Rembrandt (...). Torture et exécution à la Goya; monstre se métamorphosant en femme, ou l'inverse... »

L'installation tire son titre d'un tableau de Pieter Brueghel l'Ancien, *Margot la folle* (1562), sorte de personnage dévoyé qui symbolise, aux yeux de Malani, l'un des derniers espoirs pour sauver l'humanité. Dans d'autres œuvres, elle s'inspire des mythes de Médée et de Cassandra. Cependant, ce n'est pas tant la place des femmes dans la société que la part féminine du monde que Malani souhaite mettre en exergue, « afin de revisiter, selon un point de vue féminin, l'histoire écrite par les hommes », explique-t-elle.

Une œuvre de jeunesse, *Onanism* (1969), produite alors que Malani était encore étudiante à la J.J. School of Art de Bombay, mais encore inédite, témoigne à la fois de son engagement féministe et de son rôle précurseur, en Inde, dans l'utilisation du film au sein des arts visuels. Dans ce court-métrage noir et blanc, tourné en 16 mm, la caméra suit une femme aux cheveux longs et détachés, prise de mouvements convulsifs, un drap entre les jambes. Évocation du plaisir féminin, mais aussi de l'hystérie et de son stigma, ce film fut rejeté par les artistes hommes qui l'entouraient à ses débuts, tel le peintre Akbar Padamsee. Celui-

ci avait pourtant invité Malani à participer à l'atelier Vision Exchange Workshop, qui joua un rôle d'incubateur pour les expérimentations cinématographiques de l'artiste.

Nalini Malani émerge à Bombay au moment où la scène artistique indienne est encore dominée par les peintres masculins du Progressive Artists' Group. Plus de dix ans après, elle reste la seule femme représentée dans l'exposition manifeste des artistes de l'école d'art de Baroda, *Place for People* (1981), et parvient à s'imposer dans un univers essentiellement masculin. Inspirée de la sculptrice Pilloo Pochkhanawala, le projet d'une exposition d'envergure consacrée aux artistes indiennes. Mais après plusieurs années, marquées notamment par le décès de Pochkhanawala et le manque de moyens, elle renonce et commence, en 1987, à exposer collectivement avec un groupe plus restreint d'artistes (Nilima Sheikh, Arpita Singh et Madhvi Parekh). Avec celui-ci, elle réalise l'exposition *Through the Looking Glass*.

DU PAKISTAN À L'INDE ET À PARIS

Nalini Malani a surtout très tôt dépassé les limites d'une génération d'artistes indiens exclusivement tournée vers la peinture. Même si elle a pratiqué ce médium, elle a aussi expérimenté la photographie, le cinéma et l'installation. Ainsi *Alleyway, Lohar Chawl* (1991), sa première installation participative, confronte le quartier populaire de Lohar Chawl, où elle vit et travaille, et le quartier huppé du sud de Bombay où se situe la Chemould Gallery. Composée de cinq feuilles de polyester peintes et de quelques pierres au sol, l'œuvre superpose les portraits d'une famille de sans-abri, d'une ouvrière, d'un porteur de matériaux, d'un vendeur et d'un homme qui urine dans la rue. En écho à leurs habitations de fortune, l'œuvre se veut techniquement pauvre. Malani y exploite la transparence et l'apparente fragilité du Mylar, un film polyester bon marché qu'elle reprendra dans nombre de ses installations. Autre jalon, sa première installation vidéo d'envergure, *Remembering Toba Tek Singh*

(1998-1999), est conçue en réponse aux tests nucléaires indiens à Pokharan, non loin de la frontière pakistanaise. Cette œuvre porte le titre de la nouvelle de Saadat Hasan Manto qui raconte l'échange absurde de patients d'hôpitaux psychiatriques, au moment de la partition, en fonction de leur appartenance religieuse. À travers l'utilisation d'archives, l'installation renvoie aux violences qui ont marqué la séparation des deux pays.

Nalini Malani est née à Karachi, dans l'actuel Pakistan, en 1946, soit un an avant la partition de l'Inde britannique, d'une mère sikh et d'un père théosophe et franc-maçon. Sa famille se réfugie à Calcutta puis à Bombay. Cette histoire est relatée dans *Excavated Images* (1997), une œuvre dont le support est une couverture ayant servi de baluchon à la grand-mère de l'artiste lors de sa fuite de Karachi. Des portraits de femmes, un arbre généalogique, mais aussi des articles de journaux attestant de violences commises récemment contre les Dalits (intouchables) y sont transposés. Référence récurrente, la nouvelle de Saadat Hasan Manto y est imprimée en anglais, hindi et ourdou – les trois langues parlées communément dans l'Inde du nord. Lors de sa présentation en Inde et au Pakistan, les visiteurs étaient invités à épingler des cordons sacrés utilisés par les hindous et les musulmans.

Néanmoins, c'est pendant son séjour à Paris de 1970 à 1972 qu'une pensée critique sur la condition des dépossédés s'élabore. « Grâce à ma carte d'étudiant, explique Malani, je pouvais assister à n'importe quel cours donné dans l'un des nombreux établissements parisiens. Cette période sans structure est devenue l'aventure d'un apprentissage intellectuel et d'un engagement politique, qui a fait de moi ce que je suis aujourd'hui. » À Paris, elle suit les cours de Noam Chomsky et de Claude Lévi-Strauss, participe à des événements publics initiés par Michel Leiris, Jean-Paul Sartre et Simone de Beauvoir et rencontre Alain Resnais, Jean-Luc Godard et Chris Marker à la Cinémathèque française. « Chacune de ces



participations, poursuit-elle, a nourri une motivation profondément politique et humaine, et m'a inspirée pour le restant de mes jours. Un tel engagement politique crée un état d'esprit qu'aujourd'hui on qualifierait de "militantisme culturel". »

À son retour à Bombay, Malani réalise le diptyque *Utopia* (1969-1976) qui témoigne du désenchantement face à l'échec de la modernisation voulue par Jawaharlal Nehru. D'un côté figure *Dream Houses* (1969), film d'animation tourné en 8 mm, couleur ; de l'autre, *Utopia* (1976) tourné en 16 mm, noir et blanc, qui donne son nom à l'œuvre. Dans le premier, Malani superpose des blocs de couleur sur une maquette d'architecture. Inspirée de Buckminster Fuller et de son ami architecte Charles Correa, le film évoque les constructions de logements sociaux décidés par Nehru, mais aussi les expérimentations modernistes du Bauhaus. Dans le second, une jeune femme contemple le pay-

sage urbain désenchanté, où se côtoient gratte-ciel et bidonvilles. En superposition apparaissent les images utopistes de *Dream Houses*.

VERS UNE SOCIÉTÉ MatriARCALE

Les mythes auxquels Malani fait référence dans ses œuvres plus récentes se transposent aussi dans la société contemporaine. Pour le dramaturge allemand Heiner Müller, une des inspirations fondatrices de Malani, à laquelle elle rend hommage dans son installation *Hamletmachine*, Médée, représente le travailleur immigré dans la société allemande contemporaine. De même, l'essayiste allemand Andreas Huyssen note : Visualiser la douleur humaine et la souffrance sociale, passées et présentes, de manière à ce que leur représentation nourrisse et éclaire la vie, au lieu de se complaire dans une titillation voyeuriste ou de succomber au fatalisme –

telle est, me semble-t-il, la quête qui alimente l'ensemble remarquablement cohérent que forme l'œuvre de Nalini Malani depuis les années 1970. »

En écho aux théâtres d'ombres, le polyptyque *All we imagine as light* (2017) montre les images et relève les paroles du monde actuel. En référence au poète cachemir Agha Shahid Ali, le récit de Malani n'a pas de point de départ fixe. Dans ce jeu de couleur et de transparence, apparaissent des personnages défigurés et des corps empruntés à des livres d'anatomie, tandis que des traînées se propagent d'un panneau à l'autre. Ailleurs, une étreinte entre deux hommes et une femme tenant une hyène femelle est accompagnée des mots de Agha Shahid Ali : « Je suis ce que tu as perdu. Mon souvenir s'interpose constamment dans ton histoire. » C'est cette pensée-monde féministe qui caractérise l'œuvre de Malani. Quarante-huit ans après *Onanism*, elle donne ainsi sa vision du monde : « Comprendre le monde d'un point de vue féministe est un moyen essentiel pour envisager un avenir plus optimiste, si nous voulons réaliser quelque chose qui ressemble au progrès de l'humanité. (...) Ou encore, si je veux dire les choses avec plus d'emphase, je crois que nous devons absolument remplacer l'homme tout-puissant par des sociétés matriarcales, si l'humanité veut survivre au 21^e siècle. » ■

Devika Singh est critique d'art et historienne de l'art, et commissaire d'exposition basée à Paris.

Ci-dessus/above.

« All We Imagine as Light ». (Tout ce que nous prenons pour de la lumière). 2017. Polyptyque 11 panneaux peints au revers. 183 x 100 cm chacun (Burger Collection, Hong Kong ; Ph. A. Rane).

11 panels painted on the back

À gauche/left

« Onanism ». 1969. Film noir et blanc 16 mm transféré sur support numérique. 3 mn 52 sec. (Coil. Musée national d'art moderne, Paris

© Nalini Malani

B/W film transferred onto digital support



Nalini Malani Matriarchy and Alpha Males

A pioneer of performance, video and installation art in India, Nalini Malani (born 1946) depicts mainly female figures, victims of violence, abandoned, victims of unchecked urban growth. Through them, she confronts both ancestral narratives and contemporary history and reflects on the survival of humanity. She is exhibiting at the Pompidou through January 8, 2018.



Nalini Malani's shadow plays are the cornerstones of a rich and rigorous body of work. Using a variety of mediums, they articulate her political and feminist position. Her spellbinding installations have featured in many international exhibitions and are held in the collections of the Pompidou Center, MoMA New York and the Kiran Nadar Museum of Art in Delhi, among others. Drawing on the Kalighat painting of Benga, they transpose a striking profusion of forms, which she paints on rotating transparent cylinders, like magic lanterns. These superimposed images form an oneiric vision of a world full of mutant creatures and animals from Indian as well as European fables and myths. These images meld with the shadows of viewers, who are drawn into the narrative space. An installation at Documenta in 2012, inspired by feminist writer Christa Wolf's novel *Cassandra* (1984)—itself referencing a poem by Faiz Ahmad Faiz, "In Search of Vanished Blood"—captivated visitors.

VIOLENCE AND POVERTY

Remembering Mad Meg is the backbone of the current Pompidou retrospective organized by Sophie Duplaix. It combines visions of girls and subaltern women, as described by artist and theoretician Mieke Bal: "Young girls caught in a history of violence and poverty, one with a leg blasted off by a mine, another, Alice-like, skipping rope as an innocent version of reiteration, a young homeless girl or protester peeing in public space, signifying poverty but also recalling the prestigious precedent of Rembrandt. [...] Goya-like torture and execution, a monster morphing into a woman, or the opposite [...]"

The installation takes its title from a painting by Pieter Bruegel the Elder, *Dull Gret* (Mad Meg, 1562), a kind of perverted character who, in Malani's eyes, symbolizes one of

the last hopes for saving humanity. In other works she draws on the Medea and Cassandra myths. However, it is not so much women's social role as the feminine part of the world that Malani wants to emphasize, so as "to reintroduce," she explains, "male-dominated history from a female viewpoint."

A youthful work from Malani's years as a student at the J. J. School of Art in Bombay, *Onanism* (1969), never previously shown, attests both to the permanence of her feminism and to her pioneering role in introducing film into the visual arts.

In this short black-and-white film shot in 16 mm, the camera follows a woman with long, loose hair, holding a sheet between her legs, shuddering convulsively. Evoking female pleasure but also hysteria and the stigma surrounding it, the film was rejected by the male artists Malani frequented in her early days, including the painter Akbar Padamsee. He invited her to take part in the Vision Exchange Workshop, which played an incubating role in the artist's future cinematographic experiments.

Nalini Malani came onto the scene in Bombay at a time when Indian art was still dominated by the male painters of the Progressive Artists' Group. In 1981, more than ten years later, she was still the only woman artist to feature in *Place for People*, the manifesto exhibition by the Baroda art school. She was able to establish her position in a world that was till essentially male. Inspired by the Air Gallery in New York, she teamed up with sculptor Pilloo Pochkhanawala to plan a major exhibition featuring only Indian women artists. After a period of material difficulty when Pochkhanawala also died, she gave up this plan and, in 1987, started exhibiting with a more limited group of artists (Nilima Sheikh, Arpita Singh and Madhvi Parekh), notably

in the show *Through the Looking Glass*. Malani was quick to move beyond the limits of a generation of artists who concentrated exclusively on painting. She used not only this medium but also photography, cinema and installation. Her first participatory installation, *Alleyway, Lohar Chawl* (1991), confronts the popular quarter of Lohar Chawl, where she lives and works, with the tony neighborhood in South Bombay that is home to the Chemould Gallery. Comprising five sheets of painted polyester and a few stones on the ground, the work juxtaposes the portraits of a homeless family, a working woman, an industrial porter, a vendor and a young man urinating in the street. Echoing their makeshift homes, the work itself is in poor materials. Malani exploits the transparency and seeming fragility of Mylar, a cheap polyester film that she has used in a good number of other installations.

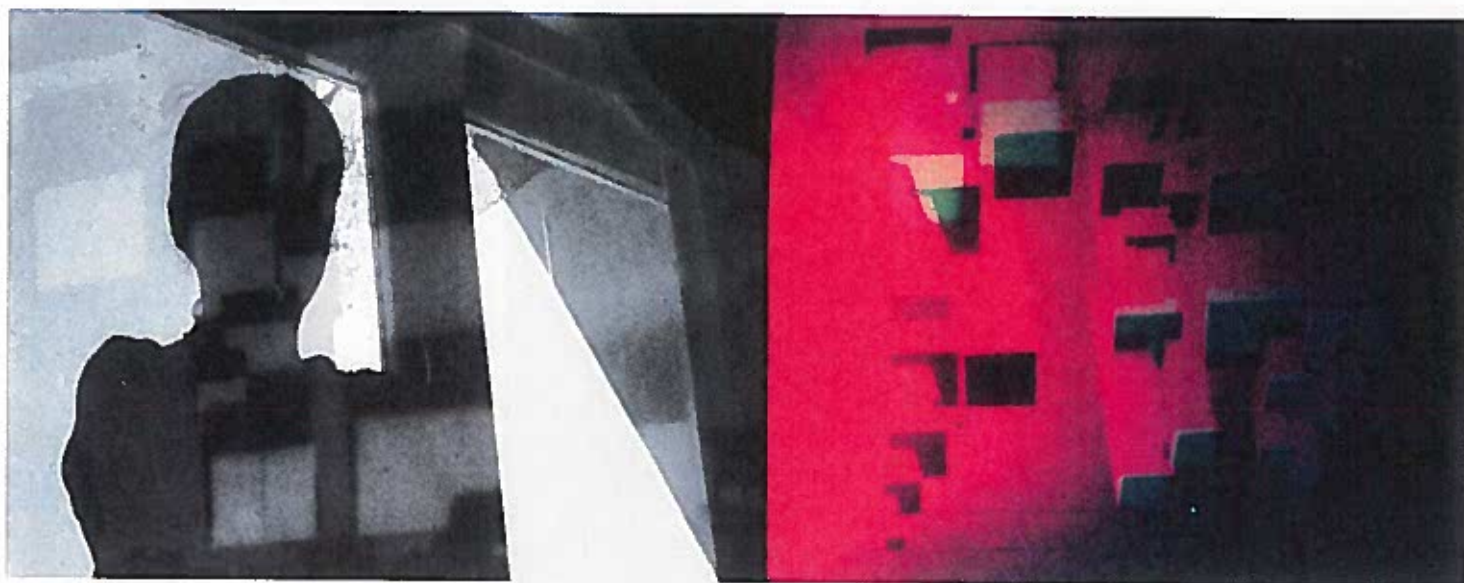
FROM PAKISTAN TO INDIA AND PARIS

Another milestone was her first substantial video installation, *Remembering Toba Tek*

Ci-dessus/above: « Remembering Mad Meg [Se souvenir de Margot la folle] » (détail). 2007-2011. Théâtre d'ombres/vidéo 3 canaux, 16 projections lumineuses, 4 projections vidéo, 8 cylindres rotatifs en plastique Lexan peints au revers, son. (Exposition au Centre Pompidou; Ph. P. Migeat).

Shadows play/3-channel video, 16 light projections, 4 video projections, 8 Lexan rotating cylinders painted Page de droite, de haut en bas/right, from top:

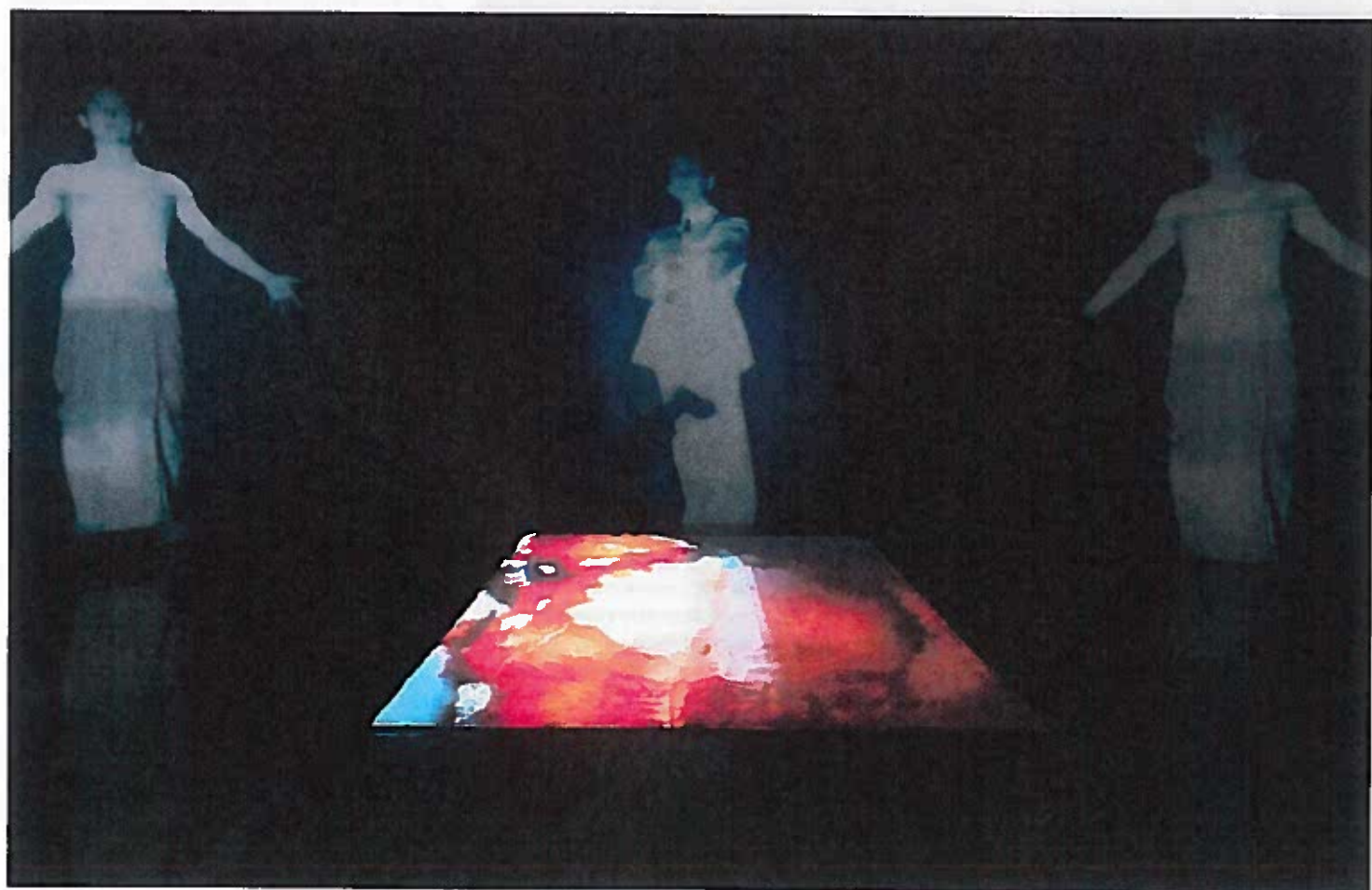
« Utopia ». 1969-1976. Film noir et blanc 16 mm et film d'animation image par image en couleur 8 mm, transférés sur support numérique, double projection vidéo. 3 min 49 sec. (Coll. Mnam, Paris; © N. Malani). *B/W film and image-by-image animation in color* « Hamletmachine ». 2000. Pièce de théâtre-vidéo, 4 écrans, son, 20 mn. Sol réfléchissant noir (Exposition au Centre Pompidou; Ph. P. Migeat). *Video play, 4 screens*

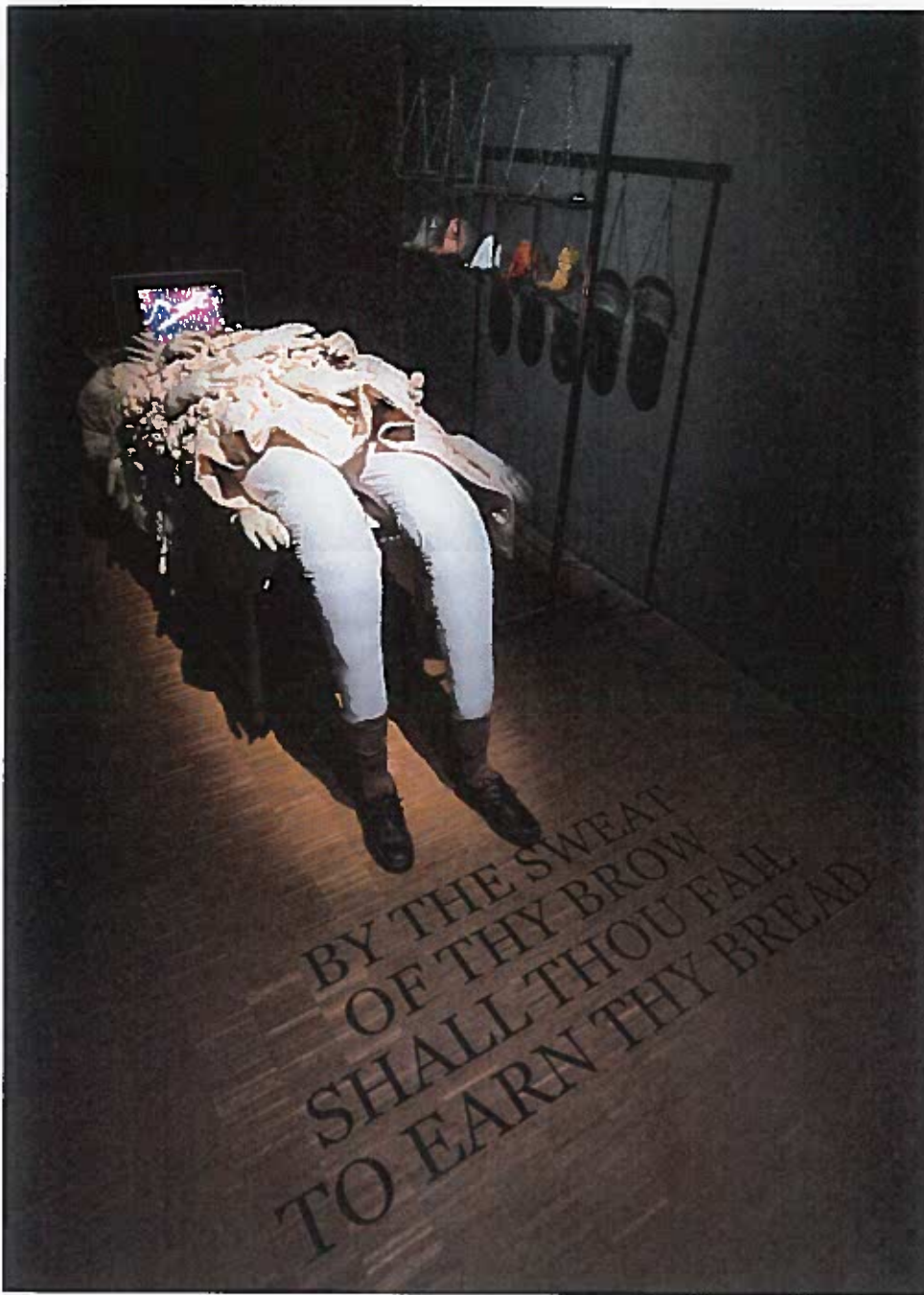


Singh (1998–99), which was conceived in response to Indian nuclear testing at Pokharan, not far from the border with Pakistan. The title comes from a short story by Saadat Hasan Manto about the absurd exchange of Hindu and Muslim psychiatric patients carried out by hospitals at the time of Partition. Drawing on archive documents, the installation evokes the violence that accompanied the separation of the two countries.

Nalini Malani was born in Karachi, in today's Pakistan, in 1946, a year before the independence and partition of British India. Her mother was a Sikh, her father a theosophist and freemason. The family took refuge in Kolkata and then in Bombay. This is a story Malani tells in *Excavated Images* (1997), work made on the blanket that the artist's grandmother used to make a bundle for her possessions when fleeing from Karachi. Portraits

of women, a family tree, but also newspaper articles about violence inflicted recently on the Dalits (untouchables) all appear on its surface. Manto's short story, which is a kind of leitmotif in the artist's work, is printed in English, Hindi and Urdu, the three languages most commonly spoken in North India. When the work was presented in India and Pakistan, visitors were invited to pin on the dyed threads used by Hindus and Muslims.





However, it was during her stay in Paris from 1970 to 1972 that Malani really developed her political ideas about the dispossessed. "Thanks to my student card," she explains, "I could attend any of the courses given in the many Parisian institutions. This unstructured period became the adventure of an intellectual apprenticeship and of the growing political engagement that made me what I am today." In Paris she attended lectures by Noam Chomsky and Claude Lévi-Strauss, took part in the public events initiated by Michel Leiris, Jean-Paul Sartre and Simone de Beauvoir, and met Alain Resnais, Jean-Luc Godard and Chris Marker at the Cinémathèque Française. "Each of these participations," she continues, "nouri-

shed a profoundly political and human motivation, and provided me with inspiration for the rest of my days. This political engagement creates a state of mind that today people would call 'cultural activism'." On returning to Bombay, Malani made the diptych *Utopia* (1969–76), which speaks of disenchantment at the failure of the moder-

nization championed by Jawarharlal Nehru. On one side is *Dream Houses* (1969), a color animation film shot in 8 mm, and on the other the eponymous *Utopia* (1976), a black-and-white film in 16 mm. In the former, Malani layers blocks of color on an architectural model. Inspired by Buckminster Fuller and his architect friend Charles Correa, the film evokes the construction of social housing by Nehru, but also the modernist experiments of the Bauhaus. In the second, a young woman contemplates the disenchanting urban landscape where skyscrapers rub shoulders with slums. And over this we see the utopian images of the *Dream Houses*.

TOWARDS A MATRIARCHAL SOCIETY

The myths referenced by Malani in her more recent works are also transposed onto contemporary society. For the German playwright Heiner Müller, one of her seminal influences, to whom she pays homage in her installation *Hamletmachine*, Medea represents the immigrant worker in contemporary German society. Likewise, as the German essayist Andreas Huyssen notes: "To visualize human suffering and social suffering, past and present, in such a way that their representation nourishes and sheds light on life, rather than wallowing in a voyeuristic titillation or succumbing to fatalism in the face of mythical cycles of violence—that, it seems to me, is the striving that informs the remarkably coherent whole formed by the work of Nalini Malani since the 1970s."

Echoing the shadow theaters, the polyptych *All We Imagine as Light* (2017) shows images and records the words of today's world. Referring to the Kashmiri poet Agha Shahid Ali, Malani's narrative has no fixed starting point. In this play of color and transparency we see disfigured figures and bodies from anatomy books, with trails going from one panel to another. Elsewhere, an embrace between two men and a woman holding a female hyena is accompanied by words from Agha Shahid Ali: "I am the one you have lost. My memory is constantly intervening in your story." This is the feminist world-thought that characterizes Malani's work. Forty-eight years after *Onanism*, she offers her vision of the world:

"For me, understanding the world from a feminist perspective is an essential device for a more hopeful future, if we want to achieve something like human progress. [...] Or, if I wanted to state it more dramatically, I think that we desperately need to replace the alpha male with matriarchal societies, if humankind wants to survive the twenty-first century." ■

Translation, C. Penwarden

Devika Singh is an art critic, historian and curator based in Paris.