

Da: *Nalini Malani. La rivolta dei morti. Retrospectiva 1969-2018. Part II*, a cura di M. Beccaria, catalogo della mostra (Rivoli-Torino, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 18 settembre 2018 - 6 gennaio 2019), Hatje Cantz, Berlino 2018, pp. 40-59.

Essere vivi significa vivere in un mondo che esisteva prima del nostro arrivo e che sopravviverà alla nostra scomparsa

Marcella Beccaria

La retrospettiva *Nalini Malani: The Rebellion of the Dead* si è svolta in due parti: al Centre Pompidou nel 2017 e al Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea nel 2018. Ripercorre quasi cinquant'anni della carriera di un'artista radicale, il cui impegno sociale l'ha portata ad affrontare con un linguaggio personale la violenza dei nostri tempi e l'ingiustizia globale. Il testo che segue nasce dalle conversazioni con l'artista che hanno avuto luogo in occasione di diversi incontri a Rivoli e a Parigi. Ogni volta, il confronto sui vari aspetti relativi alla preparazione della mostra al Castello di Rivoli è diventato il punto di partenza per affrontare alcune tra le urgenti questioni sociali e politiche che sono al centro della ricerca di Nalini Malani.

Marcella Beccaria: Questa retrospettiva al Centre Pompidou e al Castello di Rivoli presenta due insiemi di opere ben distinti, che si completano a vicenda. In entrambi i musei, l'impostazione curatoriale lega la tua arte politicamente impegnata al tuo iniziale utilizzo di film e fotografia. Questa stretta connessione è evidente nei primi film del periodo 1969-1976, nell'evoluzione dei video e delle video installazioni/giochi di ombre degli ultimi tre decenni e nei dipinti di questi cinquant'anni. Ora, con l'intero corpus di opere finalmente davanti agli occhi – attraverso la prima parte a Parigi e questo secondo atto a Rivoli – credo sia utile ripercorrere alcuni degli elementi chiave che hanno guidato l'intero processo artistico e curatoriale.

Nalini Malani: Apprezzo molto il fatto che questa mostra non sia una retrospettiva convenzionalmente statica e che nelle diverse tappe del suo viaggio abbia avuto la possibilità e la capacità di trasformarsi in modo significativo. Questi cambiamenti sono legati al mio rapporto con i curatori, ai diversi punti di vista politici, allo specifico contesto architettonico dei musei e, naturalmente, alle mie opere presenti nelle rispettive collezioni.

Durante i preparativi per la collettiva *Paris–Delhi–Bombay...* al Centre Pompidou (2011), la curatrice Sophie Duplaix manifestò un forte interesse per i miei spettacoli teatrali degli anni novanta e la loro metamorfosi nelle video installazioni/giochi di ombre del decennio seguente. Quindi nel 2013 sono entrata a far parte della serie di conferenze sulla performance art *In Vivo* al Centre Pompidou, e quel vivace scambio di idee è sfociato nel progetto per una personale al Beaubourg, poi diventata una retrospettiva, il cui elemento centrale fosse proprio l'aspetto performativo. Era questa la caratteristica dei miei primi film del 1969, della collaborazione con Harada Nobuo, la danzatrice giapponese di Butoh che ha partecipato al video *Hamletmachine* [Amletomeccanico] e del coinvolgimento dell'osservatore nella video installazione/gioco di ombre *Remembering Mad Meg* [In ricordo di Margherita la Pazza] – tutte opere che fanno parte della collezione di Parigi.

A Rivoli è stato naturale lavorare con te alla seconda parte della retrospettiva, in preparazione già dal 2008, secondo le linee discusse con Carolyn Christov-Bakargiev e con te. La mia storia espositiva con Carolyn risale al 2005: ci siamo incontrate per la prima volta a Venezia in occasione

dell'esposizione di *Mother India: Transactions in the Construction of Pain* [Madre India: transazioni nella costruzione del dolore], l'opera da lei inclusa nel primo evento della T-Torino Triennale Tremusei intitolato *T1: La sindrome di Pantagruel*, co-curato insieme a Francesco Bonami. Alla Triennale ero l'artista più anziana in un gruppo di settantacinque giovani. Ho chiesto a Carolyn perché avesse voluto inserirmi e lei ha risposto che la mia arte così giovane e fresca aveva un'aria molto contemporanea. Quando sono stata invitata alla Biennale di Sydney (2008) e poi a dOCUMENTA (13) (2012), Carolyn mi ha fatto visitare gli spazi di ciascun edificio. Così ho potuto creare opere come *The Tables Have Turned* [La situazione si è rovesciata] nel vecchio bunker circolare in cemento di Cockatoo Island e *In Search of Vanished Blood* [Alla ricerca del sangue scomparso] nell'insolita stanza con le pareti curve alla documenta-Halle di Kassel. Questi ambienti architettonici erano così dominanti da creare quasi la sensazione di un passaggio rituale che esaltava i contenuti del mio lavoro.

Per quanto riguarda l'aspetto politico, sono stata pienamente d'accordo con la curatrice Sophie Duplaix che ha proposto di collegare la mostra del Centre Pompidou con le forti tensioni politiche del post '68, periodo in cui studiavo e lavoravo a Parigi (1970-1972). Per il Castello di Rivoli, come sai, ci siamo trovate d'accordo sul tema della rivolta femminista contro la repressione maschile in atto nel XXI secolo. Senza dubbio questo è uno dei contenuti chiave di *The Tables Have Turned*, il lavoro che abbiamo volutamente installato nella prima sala della mostra e che fa anche parte della vostra collezione.

MB: Parliamo ora del modo in cui hai interagito con gli ambienti architettonici di Parigi e Rivoli in relazione alla tua arte.

NM: Per me l'ambientazione deve essere immersiva, avvolgente. In entrambi i casi le pareti interne delle gallerie espositive si ponevano come un "cubo bianco" e io le ho "aggredite" dipingendole di nero, grigio o ocre per mettere in scena le mie opere, in linea con quella che ritengo essere la loro stretta relazione con il teatro. In entrambi i musei, però, i tetti e i soffitti sono molto specifici. Il terzo piano dell'edificio del Castello, con il suo imponente soffitto di travi in legno marrone scuro e la colonna centrale dell'enorme camino, ha un carattere completamente diverso rispetto al noto scheletro a vista dell'architettura a tubi colorati di Rogers e Piano a Parigi. Quindi in ambedue i casi ho deciso di non nascondere il soffitto, in modo da poter sviluppare un rapporto dialettico tra gli spazi e le opere in mostra.

Così in *Remembering Mad Meg*, che era l'asse centrale all'ingresso della mostra parigina, le massicce tubazioni del soffitto, simili a un gigantesco macchinario, hanno attraversato il campo di battaglia medievale della protagonista diventando quasi parte integrante dell'opera. Invece a Rivoli questo soffitto di legno, così diverso dalle volte affrescate delle sale espositive agli altri piani del Castello, sembra una enorme nave capovolta: un rifugio in cui raccontare storie in attesa che il diluvio finisca.

MB: Nell'intera retrospettiva si possono notare alcuni elementi iconografici ricorrenti, come se alcuni personaggi viaggiassero dai racconti parigini a quelli di Rivoli. Potresti approfondire questo punto?

NM: In ciascuno dei due musei abbiamo lavorato con una selezione specifica di opere, ognuna delle quali contiene una complessa rete di forme e idee correlate fra loro. Ad esempio, la ragazzina che salta e rappresenta un raggio di speranza nel dipinto *Mutant* [Mutante] del 1996 esposto a Parigi diventa un'animazione stop-motion proiettata verso il "cielo" sul camino del Castello di Rivoli. Allo stesso modo, la figura anticonvenzionale dell'uomo che urina, ispirata a un disegno di Rembrandt, ritorna sia nel primo gioco di ombre *Alleyway, Lohar Chawl* [Vicolo, Lohar Chawl] (1991) esposto

a Parigi, sia in una delle animazioni stop-motion della video installazione/gioco di ombre a sei canali *In Search of Vanished Blood* (2012) a Rivoli. Anche *Traces* [Tracce], il *wall drawing/erasure performance* [disegno a muro/performance di cancellazione] che ho realizzato a Parigi instaura un continuum con quello di Rivoli.

MB: Per il Castello di Rivoli il titolo che hai dato al tuo *wall drawing/erasure performance* è *City of Desires – Global Parasites* [Città dei desideri – Parassiti globali]. So che *City of Desires* si riferisce al primo dei progetti effimeri che hai realizzato nel 1992 nella Gallery Chemould di Bombay, mentre *Global Parasites* è una citazione dal titolo del libro *Global Parasites: 500 Years of Western Culture* di Winin Pereira e Jeremy Seabrook, pubblicato per la prima volta nel 1995. Per te i titoli hanno sempre avuto un ruolo fondamentale: ho l'impressione che ogni volta aggiungano un ulteriore livello interpretativo, come in una sorta di narrazione continua che procede da un'opera all'altra. Un giorno vorrei provare ad allineare tutti i titoli delle tue opere uno dopo l'altro: penso che il risultato sarebbe una straordinaria dichiarazione poetica. Come è nato questo titolo congiunto, *City of Desires – Global Parasites*?

NM: In India, molte persone si spostano dalle zone rurali alle città per cercare fortuna, per procurarsi un mezzo di sostentamento quando non sanno dove altro rivolgersi. Altri vengono perché trovano la città liberatoria e stimolante dal punto di vista culturale. La metropoli stessa, con la sua architettura, fornisce nuove idee, creando un ambiente in cui il passato è incorporato nella realtà contemporanea. Ad esempio, agli occhi di un abitante di un remoto villaggio del Maharashtra, Bombay potrebbe quasi sembrare una città straniera. La celebre canzone di un film hindi del 1956 ripeteva affettuosamente: “Yeh Hai Bombay Meri Jaan” (Questa è Bombay, tesoro). Nello stesso anno Rossellini ne ha utilizzato la melodia come colonna sonora del suo documentario su Bombay. Si crede che la città possa offrire il potenziale per un futuro migliore. Come ho avuto modo di capire vivendo lì dal 1952, con il passare del tempo quei sogni e quel genere di aspettative sono cambiati. I recenti *wall drawings/erasure performances* allo Stedelijk Museum di Amsterdam (2017) e al Centre Pompidou di Parigi (2017) hanno assunto una dimensione completamente nuova rispetto ai primi lavori di questo genere che risalgono al 1992, nell'ambito di una serie che prosegue nell'opera di Rivoli. Con il volgere del secolo, a Bombay è cominciata una nuova fase di governo: è stato introdotto un controllo di stampo totalitario e il nazionalismo religioso ortodosso si integra perfettamente con il capitalismo monopolistico e la globalizzazione delle attività economiche. Le persone sono diventate numeri, che indicano chi deve far parte della città e chi invece non può integrarsi. Così, proprio la città che in passato è stata la culla di una spinta idealistica è ora piena di paura; la segregazione tra i ricchi e le classi più povere e svantaggiate è ora assoluta, ma entrambi i gruppi sono prigionieri di una rete in cui la parola libertà perde il proprio significato e risuona come un vuoto slogan.

MB: Come coniughi questo difficile quadro con *Global Parasites*, “parassiti globali”, un termine visionario che hai cominciato a usare a metà degli anni novanta e che sembra più che mai adatto a descrivere le economie globali contemporanee?

NM: Nel 1994 Vinita Mansata, proprietaria della casa editrice Earthcare, mi ha fatto leggere il libro *Tending the Earth* di Winin Pereira; poi mi ha chiesto se fossi interessata a illustrare la copertina del suo nuovo libro. Pereira, che all'epoca era già malato, era una persona molto singolare e stimolante. Aveva iniziato come scienziato nucleare e poi aveva rinunciato alla sua posizione per studiare le questioni ambientali con un approccio olistico. Il modo in cui collegava tutte le cose mi aprì una visione completamente nuova rispetto a tutto ciò che avevo studiato negli anni sessanta e settanta attraverso la lente del pensiero marxista, secondo cui la classe operaia poteva migliorare il proprio

destino grazie alla forza collettiva. Pereira sosteneva in modo convincente che negli ultimi cinquecento anni le cose sono certamente migliorate dal punto di vista tecnologico, in particolare in Occidente, ma parallelamente c'è stata anche una costante, e celata, tendenza opposta: un'erosione dell'ordine sociale, della cultura e delle condizioni di sostenibilità esistenti. Il capitale monopolistico di tipo occidentale si è insinuato in ogni politica di governo, e la democrazia ne è rimasta sempre più strangolata. Anche la forza lavoro si sta decimando a causa del nuovo ordine mondiale.

Dopo aver letto *Tending the Earth* e il manoscritto del nuovo libro, compresi che questa idea risentiva a sua volta dell'influenza dominante dei parassiti del capitalismo. Quando gli mostrai l'opera che avevo realizzato per la copertina del nuovo libro, Pereira rimase colpito dal titolo che avevo scelto, *Global Parasites*; lo trovò adatto, e diventò il titolo del libro. Del resto, alla fine siamo davvero arrivati al punto che il capitalismo globale del XXI secolo è il nuovo padrone da compiacere, i nuovi parassiti globali ci indottrivano con il consumismo, come se i prodotti fossero elementi essenziali di cui non possiamo fare a meno. E allo stesso tempo ci strangolano dall'interno. Il titolo *Global Parasites* rientra in una serie di concetti chiave attorno ai quali ho sviluppato la mia arte nel corso dei decenni. Altri titoli significativi sono ad esempio *City of Desires*, *Mutants* [Mutanti], *Stories Retold* [Storie ridette], *Splitting the Other* [Dividere l'altro], *Cassandra* e *In Search of Vanished Blood*. Non sono concetti a sé stanti ma si sovrappongono e s'influenzano a vicenda. Per questo, combinare *City of Desires* con *Global Parasites* in un unico titolo per l'opera effimera del 2018 a Rivoli corrisponde a un naturale percorso di rivisitazione di pensieri precedenti per dar vita a una nuova idea, in un processo che fa parte della natura stessa di una retrospettiva.

MB: Nel *wall drawing* di Rivoli hai inserito un'altra opera d'arte, ovvero la proiezione del tuo primo film d'animazione 8mm in stop-motion intitolato *Dream Houses* [Case da sogno] (1969). Si tratta della versione che precede quella presentata al Centre Pompidou come parte del dittico cinematografico *Utopia* (1969-1976). Dopo la combinazione della video installazione/gioco di ombre *Transgressions* [Trasgressioni] (2001-2014) con i lavori a muro *Medea as Mutant* [Medea come mutante] (1996-2014) e *Free Trade* [Libero scambio] (1996-2014) per la retrospettiva al KNMA – Kiran Nadar Museum of Art di Nuova Delhi, questa è la seconda volta che unisci un imponente disegno a muro e una proiezione. Personalmente la considero un'ulteriore evoluzione della tua continua sperimentazione e creazione di nuovi significati attraverso l'accostamento di idee e mezzi espressivi differenti. Parliamo del modo in cui il disegno e l'animazione stop-motion sono qui presentati in dialogo.

NM: Con *Dream Houses* ho visualizzato per la prima volta quel sogno per la città di Bombay, per il suo futuro. Quando nel 2016 è stato presentato al MoMA di New York, la critica d'arte americana Roberta Smith lo ha descritto come un "film astratto dai colori brillanti": un'espressione che corrisponde esattamente a ciò che avevo in mente rispetto al concetto di attrazione. *Dream Houses* rimanda all'utopico sogno socialista e democratico degli anni sessanta, che noi in India abbiamo vissuto sotto Nehru, secondo il quale grazie a nuove forme di architettura e ingegneria avremmo potuto costruire una società con case popolari per tutti. In quel periodo l'India era alleata dell'Unione Sovietica; dopo tre secoli di colonizzazione vivevamo nell'euforia del nostro imminente futuro, nuovo e moderno. Ma negli anni settanta il sogno si è presto infranto; personalmente, non sono riuscita a "chiudere un occhio" come ha fatto la mia amica Nasreen Mohamedi, che ha continuato a realizzare i suoi disegni modernisti come se nulla fosse cambiato. Per me questo declino della società è stato devastante. Ho creato una serie di dipinti con figure femminili denudate, stuprate, in cui si sente chiaramente che il corpo ferito e violato è una metafora

della parte più debole e frustrata della società. In quel periodo ho realizzato l'installazione *Utopia* (1969-1976), una doppia proiezione che affronta lo stesso tema.

Con l'inserimento di *Dream Houses*, ho proiettato sul lato destro il sogno idealistico a colori, mentre sul lato sinistro, in bianco e nero, si vede una giovane donna che osserva fuori dalla finestra il grattacielo tra le baraccopoli e cerca di fare i conti con la propria delusione, sapendo che quella non sarà mai casa sua. Per troppe persone era difficile sostenere una vita di "dignità nella povertà". Questo ambiente è diventato il mio luogo di vita quotidiano quando ho preso uno studio nella zona dei mercati generali di Lohar Chawl. Ancora oggi a Bombay si costruiscono file e file di grattacieli di vetro dai colori brillanti, eppure queste "dream houses" hanno il loro lato oscuro. Ecco, in questo senso individuo una linea diretta che unisce *Dream Houses* a *City of Desires*: quella dei "global parasites" è diventata la nuova fase della storia indiana e mondiale.

MB: La tua arte è amata da un vasto pubblico e so che apprezzi le interpretazioni degli studiosi, così come ti piace vedere i numerosi selfie pubblicati su Instagram dai visitatori, con i diversi giochi di ombre che rendono ciascuno parte integrante delle tue opere immersive. Possiamo parlare del ruolo che il pubblico ha nel tuo lavoro? Mi sembra che, malgrado tu proponga idee e concetti molto chiari, sei ben disposta a lasciare spazio all'interpretazione personale. Con le sue forme fluttuanti, i molteplici punti di vista, gli ambigui mutamenti di scala e i numerosi riferimenti che spaziano dai miti orientali a quelli occidentali, la tua arte mi appare come intenzionalmente non normativa. C'è un continuo movimento e una forte apertura a molteplici letture.

NM: Le opere d'arte sono fili di un'esperienza fugace tessuti in una trama sottile. Lo si vede soprattutto nei lavori con i cilindri rotanti, dove in una lenta processione ombre e immagini video si mescolano senza sosta. Alla fine è il pubblico a realizzare l'opera e a darle un nuovo significato; è una percezione molto personale e dipende da ciò che è rilevante per ciascun individuo. Tuttavia le esperienze essenziali di queste opere si trovano ancora da qualche parte nella memoria condivisa del nostro patrimonio culturale, e a un certo punto l'essenzialità di alcuni elementi emerge in superficie. Se esaminiamo qual è il fattore che emerge come il più importante, possiamo collegarlo con ciò che sta accadendo al giorno d'oggi. Quel ricordo/riciamo aiuta a strutturare l'esperienza dell'opera d'arte in quel preciso momento, nella contemporaneità.

MB: Secondo un'impostazione squisitamente archeologica, gli strati sembrano avere per te un ruolo chiave, sia in queste opere sia nella tua tecnica pittorica, che hai sviluppato utilizzando lastre di acrilico trasparente che dipingi sul lato posteriore. Ciascuno di noi entra in queste superfici riflettenti – come scrive Mieke Bal nel suo brillante saggio in questo catalogo – dove le immagini fluttuano, evocando una costante commistione tra chi osserva e ciò che è osservato.

NM: Come esseri umani sperimentiamo il mondo che ci circonda e cerchiamo di comprenderlo, di coglierlo. Vogliamo conservarlo, mantenerlo, non semplicemente come un ricordo fugace ma come un essere vivente, e l'osservazione in quanto tale è il modo migliore per farlo: genera ricordi e induce a formulare concetti. Saranno poi questi concetti a fornirci le idee con cui poter andare avanti.

Il mio metodo di lavoro si basa sull'idea che il nostro è un mondo formato da molti strati: viviamo in un tempo della memoria stratificato in cui l'insieme dei ricordi plasma nuove configurazioni e relativi significati. Nel corso dei decenni come artista ho sviluppato un'infinità di questi ricordi. Il materiale che ho raccolto lo conservo gelosamente per sollevare domande, formulare punti di vista ed esprimermi pubblicamente. Ecco perché mi considero un architetto di pensieri. Creo idee, che sono esperienze visive/sonore di cui i visitatori diventano parte.

MB: Una parte essenziale dei tuoi *wall drawings* sono le successive *erasure performances*, che vengono sempre indicate nella descrizione tecnica dell'opera. Con precisione clinica – che vedo in linea con i tuoi studi di biologia – descrivi nella stessa frase il procedimento di realizzazione e quello di distruzione delle tue opere d'arte. Ogni volta la scelta della performance di cancellazione è completamente diversa. Nel 1996 a Brisbane c'erano due ballerini. Nel 2010 a Losanna ha partecipato tutto il pubblico. Nel 2014 a Nuova Delhi il compito è stato assolto dal personale di vigilanza del museo e nel 2017 a Parigi hai coinvolto gli organizzatori della mostra, tra i quali il direttore Bernard Blistène. Cambiano anche gli strumenti impiegati: può trattarsi di una spazzola inzuppata di latte, di gomme da cancellare, di mani nude, ma anche di un mazzo di rose rosse, come è accaduto a Parigi. Come vedi queste performance di cancellazione nell'ambito della tua ricerca?

NM: Si tratta di un altro elemento teatrale ed effimero della mia arte: le persone direttamente o indirettamente coinvolte vengono inserite nel processo durante la fase finale della mostra. In un mondo materialista troppo spesso non *osserviamo* le cose, dimenticando che in realtà sono effimere e in un attimo scompariranno. Una cancellazione, come il passare del tempo, ha in sé un senso di perdita: la morte di quel momento. Che però rinasce nella memoria.

Un altro aspetto che intendo negare è “il valore di mercato” per restituire invece il valore della memoria. Tutto è iniziato nei primi anni novanta, quando il mondo dell'arte è diventato sempre più materialista. Nello stesso periodo l'India ha adottato un approccio economico più aperto e, quando i gruppi religiosi ortodossi hanno iniziato a prendere il sopravvento, le donne e altre minoranze sono finite in una posizione di grande vulnerabilità. Il murale effimero sfugge a ogni quotazione di mercato, non si può metterlo all'asta e assegnargli un prezzo. Il suo valore sta nell'esperienza di vederlo, viverlo e memorizzarlo. La forma perfetta di questo processo attivo di memorizzazione è la performance di cancellazione: come per il teatro, il murale rimane nella memoria. È il ricordo a conferirgli valore.

MB: Per quella che è la tua esperienza, che tipo di reazioni può provocare questo processo nei performer coinvolti?

NM: Le reazioni dei partecipanti/esecutori sono state negli anni molto stimolanti. A Losanna, l'architetto che a malincuore mi aveva concesso il permesso di realizzare il disegno a muro nel museo locale è rimasto visibilmente scioccato quando, l'ultimo giorno della mostra, è stato invitato a cancellarlo. Anche le guardie della vigilanza del KNMA di Nuova Delhi, che per tre mesi hanno avuto il preciso ordine di non far toccare a nessuno il murale disegnato a carboncino, l'ultimo giorno sono state invitate a cancellare quell'enorme nudo di donna. A Parigi il direttore delle Éditions Pompidou mi ha scritto: “La cancellazione di *Traces* è stata un momento straordinario... quando sono rimasti solo gli occhi, sembrava che i volti maschili fossero diventati femminili”. Spesso i performer tornano da me per dirmi che hanno vissuto la cancellazione come un momento magico. Ecco perché questo processo di cancellazione è una valida metafora delle nostre fragili vite.

MB: La lotta resiliente per l'emancipazione femminile è da sempre radicata nella tua arte e penso che sia molto importante nel contesto di questa conversazione ricordare alcuni eventi importanti, sottolineando anche il doppio ruolo che hai avuto come artista e come attiva organizzatrice e curatrice. Nel 1978 sei andata a New York e hai visitato la A.I.R. Gallery. In questa galleria d'arte senza precedenti, la prima interamente al femminile negli Stati Uniti, hai incontrato Nancy Spero, May Stevens, Ana Mendieta e grazie a loro è nata l'ispirazione per la prima grande mostra di artiste indiane. Un'impresa coraggiosa che hai avviato con lo scultore Pilo Pochkhanawala, ma che era destinata a fallire in un ambiente dominato dagli uomini. Soltanto a quasi dieci anni di distanza, quando Arpita Singh ha avuto l'idea di concentrarsi su quattro artiste, il progetto *Through the*

Looking Glass è diventato una serie di mostre, ormai di importanza storica, che tra il 1987 e il 1989 ha viaggiato in tutta l'India.

Venendo agli anni più recenti, nel 2014 hai chiamato la tua personale a Bombay *WOMANTIME*, un titolo scritto intenzionalmente tutto in maiuscolo che somiglia a una dichiarazione, forse a un grido. Che cosa intendi esattamente con *WOMANTIME*?

NM: Non mi riferisco solo alla DONNA in quanto tale, ma in una prospettiva più ampia descriverei il concetto come un progresso in senso umanistico. John Berger è l'autore del libro *Il settimo uomo*, con le fotografie di Jean Mohr, uscito per la prima volta nel 1975: una nuova versione di questo volume secondo me potrebbe intitolarsi *La settima donna*. Come ricordano anche Berger e Mohr nella nota al lettore, per descrivere adeguatamente l'esperienza delle donne sarebbe necessario un libro a sé stante, per questo la loro pubblicazione si è limitata all'esperienza del lavoratore migrante maschio. La vulnerabilità di queste persone, il loro ambiente umanamente indegno e le loro esperienze interiori sono altrettanto importanti di quelle dell'altra metà della società umana, la DONNA, anche e forse soprattutto nel XXI secolo. In questo periodo di escalation maschile è importante sviluppare una sensibilità per l'altro aspetto, il femminile, l'organizzazione della vita in senso ecologico, in cui tutti sono collegati e tutti contano, e come tali sono degni di rispetto. Queste idee si integrano l'una nell'altra.

MB: C'è speranza di raggiungere a un certo punto l'era *WOMANTIME*?

NM: Io sono un'artista, e in quanto tale posso fare arte e confidare nella forza dell'arte e della cultura come fattori di progresso. Quando mi sono convinta della necessità di questo cambiamento, ho incorporato una situazione *à la* Artaud nelle mie idee brechtiane. L'arte deve passare attraverso la spessa corazza che abbiamo sviluppato. Quando espongo *In Search of Vanished Blood*, a Kassel, a Boston, o a Tokyo, spesso accade che non solo le donne ma anche gli uomini si rivolgano a me con le lacrime agli occhi per condividere la loro vulnerabilità con quella della protagonista femminile violentata nell'opera. Nella mia arte non sono un oracolo apocalittico e, come disse una volta Heiner Müller, "non vendo droga né speranza". Ma nel negativismo stesso della mia arte, come in quella di Müller, si cela probabilmente sia l'umanesimo sia la speranza per il futuro.

La rivoluzione del XXI secolo dovrebbe avere un carattere profondamente femminile. Per superare questi tempi bui di dominio del mondo da parte dell'ortodossia maschile dobbiamo imparare ad ascoltare le donne che ci hanno preceduto. Possiamo riscattare la *Rebellion of the Dead* attraverso il nostro impegno per un diverso stile di vita? Il nostro futuro femminile è racchiuso nelle parole di Hannah Arendt:

Essere vivi significa vivere in un mondo che esisteva prima del nostro arrivo e che sopravviverà alla nostra scomparsa.