

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. 28-39.

L'indeterminazione nell'arte di Nalini Malani: una poetica violazione delle regole

Carolyn Christov-Bakargiev

Oltraggio, grido, denuncia, lamento, elegia, vitalità, il cruento, l'abietto, la devianza, l'intelligenza, la cura, l'ottimismo, storia, mito, metamorfosi, latte, miele, sale, erba, fotografia, cilindri di mylar, proiezioni, luce, suono, poesia, pittura. L'approccio femminista ruvido e screziato di Nalini Malani non riduce la comprensione del mondo ad alcuna logica stabile. Si libra su un territorio simile a quello evocato dalla filosofa esperta in fisica quantistica Karen Barad quando riflette sulla possibilità di immaginare una nuova forma di giustizia – giustizia sociale, giustizia ecologica, giustizia cosmica – basata sull'indeterminazione connaturata nell'universo e sulla sua natura "intra-agente" e aggrovigliata. Come fa Malani attraverso l'arte, Barad spiega attraverso la fisica come il nulla sia in realtà pieno di particelle virtuali che consentono alle particelle reali di esistere:

L'ontologia quantistica scardina quella classica: non esistono oggetti individuali con confini e proprietà determinate che precedono una qualche interazione [...]. Questa indeterminazione è responsabile non solo del fatto che il vuoto in realtà sia ben diverso dal nulla (eppure non è ancora qualcosa), ma anche del fatto che esso possa essere in effetti l'origine di tutto ciò che esiste, un utero che partorisce l'esistenza [...]. Le particelle virtuali non agiscono nella metafisica della presenza, non esistono nello spazio e nel tempo. Sono non/esistenze fantasmatiche che sempre vacillano sul margine infinitamente sottile che separa l'essere e il non essere [...]. Il nulla è una tensione vitale, un orientamento desiderante verso l'essere/divenire. E il vuoto è colmo di brama, trabocca di innumerevoli proiezioni di ciò che potrebbe essere [...]. L'indeterminazione, nella sua infinita apertura, è la condizione che rende possibile a qualunque struttura di riconfigurarsi dinamicamente nelle sue instabilità [...]. L'idea della finitezza come mancanza non esiste e la presunta incapacità del finito di contenere l'infinito nel momento della sua manifestazione sembra empiricamente infondata, poiché la manifestazione interrompe in un punto quel flusso infinito di indefinitezza e indeterminazione che rimane, tuttavia, sempre esistente [...]. L'infinità e il nulla sono sempre infinitamente interconnessi, di modo che la più minuscola parte di uno contiene sempre già l'altro. La possibilità di una giustizia a venire risiede in ogni porzione di finitezza¹

Questa prospettiva, che proviene dalla fisica, è simile a quella adottata da Malani, la quale dà origine a un'arte che non trova soluzione in un unico mezzo espressivo, forma, stile o tecnica; che non sceglie la figurazione a favore dell'astrazione, né viceversa; che non produce rappresentazioni stabili e immutabili ma consente alle immagini di emergere simultaneamente per poi dissolversi.

¹ Karen Barad, *What Is the Measure of Nothingness? Infinity, Virtuality, Justice*, in "100 Notes 100 Thoughts", n. 99, DOCUMENTA (13), Hatje Cantz Verlag, Ostfildern 2012, pp. 1-17.

Una prospettiva ideologica che rabbrivisce di fronte a “soluzioni” politiche come quella di tracciare una linea attraverso l’India nel 1947 – la Partizione tra non musulmani e musulmani, tra la nuova India e il Pakistan – nel tentativo di trovare chiarezza in una delimitazione.

Una prospettiva che richiama alla memoria altre traiettorie femministe, e “sta con il disordine” come una “creatura del fango” (Donna Haraway), esitando nello “spazio di confine della matrice” (*matrixial borderspace*) (Bracha Ettinger). Come nell’universo di Ettinger², dove il sé “co-emerge”, le figure di Malani non sono mai autonome ma sempre in liquida trasformazione. Negli anni novanta Ettinger definiva il concetto di “co-emersione” come:

ripensamento del desiderio e dell’inconscio in riferimento all’incontro trasgressivo fra l’io e il non-io basato sul complesso materno utero/intra-uterino e su una nozione di economia affettiva che rifugge il fallocentrismo [...]. Come differenza sessuale femminile, la matrice (*the matrixial*) designa “la donna” non come l’Altro ma come un sé co-emergente con la madre/Altro, e il “legame” piuttosto che l’“oggetto” non come mancanza o come una figura della scansione ritmica presenza/assenza quanto piuttosto come una figura di *collegamento* e di *differenziazione nella co-emergenza* [...]. Lo spazio di confine della matrice (*matrixial borderspace*) è una rete co-poietica mutevole. La co-emersione nella matrice (*matrixial co-emergence*) ha un potere curativo, ma a causa della trasgressione dei confini individuali che essa innesca e implica, e anche a causa della rinuncia-di-sé e dell’indebolimento che richiede, è anche potenzialmente traumatizzante. Pertanto, per diventare creativa – il che accade in ogni caso, con o senza la nostra consapevolezza o intenzione – la trasgressione estetica dei confini individuali richiede il risveglio di un’attenzione etica, di una responsabilità e di una apertura specifiche. Nell’ambito del lavoro artistico essa richiede una generosa rinuncia di sé. Nell’arte, l’elaborazione estetica pende verso l’etica con la cor-respons-abilità e testimonianza/condivisione della matrice (*matrixial*); nella psicoanalisi l’elaborazione etica pende verso l’ambito estetico³.

Il lavoro di Malani riguarda la possibilità di rendere visibile l’invisibile, di mettere in primo piano le ombre, di combinare ciò che è documentabile e urgente con una visione mitica e universale. Nata a Karachi nel 1946 da madre sikh e padre teosofo, Nalini Malani ha conosciuto un mondo in crisi, tormentato dalle conseguenze del colonialismo, delle guerre mondiali e dei loro postumi con enormi masse di popolazione in movimento forzato. Ma ha anche avuto accesso alle conoscenze cosmopolite e mondane, emancipatrici e transnazionali di teosofi come Annie Besant, le cui visioni di un universo interconnesso di forme-pensiero prefiguravano in qualche modo la futura fisica quantistica. La famiglia di Malani, come molte altre, fu costretta a fuggire durante la Partizione, e la piccola Nalini fu segnata a tal punto da quel periodo che il suo immaginario affiora come ritorno di materiale psichico represso, che ricompare come se fosse vomitato dalla profondità di un subconscio pieno di orrori e traumi.

Il padre di Malani lavorava per la compagnia aerea Air India e questo le permise di viaggiare periodicamente in Europa dall’età di sedici anni. Nel 1961, ad esempio, vide le collezioni egizie del Louvre a Parigi con sua madre. Quando nel 1969, poco più che ventenne, si laureò alla scuola d’arte a Bombay, decise di trascorrere due anni a Parigi (1970-1972), durante i quali studiò filosofia con Louis Pierre Althusser, Roland Barthes e Noam Chomsky e approfondì l’opera di Leon Trotsky.

² Bracha L. Ettinger, *The Matrixial Gaze*, Feminist Arts & Histories Network, Leeds University, Leeds 1995. Questo e altri testi sono stati sviluppati in *The Matrixial Borderspace*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2006.

³ Bracha Ettinger, *Matrixial Transsubjectivity*, in “Theory, Culture & Society”, 23, n. 2-3, 2006, pp. 218-219.

Mentre si batteva per il diritto all'aborto insieme agli studenti italiani all'università, si appassionò alla storia dell'arte e soprattutto alle forme radicali di realismo inventate da Giotto e Masaccio, ai cicli di affreschi di Piero della Francesca ad Arezzo, così come al lavoro dei muralisti messicani e di Frida Kahlo. Cominciò a emergere come giovane artista nel momento culminante delle controculture e degli impulsi rivoluzionari internazionalisti, con una forte consapevolezza della capacità d'azione laica dell'arte e del suo ruolo nella ricostruzione del mondo attraverso l'estetica, senza mai dimenticare di celebrare il desiderio.

Tornare in India nel 1973 fu dunque per Malani un atto politico, un rifiuto deliberato della vita diasporica dell'Occidente a vantaggio del progetto di modernizzazione ed emancipazione di un'India contemporanea, laica, avanzata e intellettuale. La storia degli anni sessanta e settanta ci restituisce l'immagine di un Paese culturalmente vivace, internazionalista e transnazionale; i suoi intellettuali, uniti da un'estetica rivoluzionaria e dai progetti di decolonizzazione, furono uno stimolo potente per tutto il pianeta. La storia della vita di Malani è pertanto lontana dalle narrazioni essenzialiste contemporanee sulla globalizzazione, così come dalla critica all'eurocentrismo che oggi domina i discorsi semplicistici sul Sud del mondo (anch'essi frutto di un'antica fantasia binaria di stampo newtoniano)⁴.

Quando una bomba nucleare esplose, o quando uno stabilimento di energia atomica collassa diffondendo radiazioni come è avvenuto a Chernobyl nel 1986, l'universo sussulta si incurva e si piega in un urlo di dolore, esattamente come fa quando un bastone percuote un cane sanguinante o un gruppo di fondamentalisti frustrati stuprano e uccidono furiosamente una ragazzina nel nome della religione e della purezza etnica dell'India di oggi. Non viviamo in un mondo immacolato di dati digitali e agricoltura idroponica; viviamo in un mondo torbido di voluttuoso concime, e cantiamo ai batteri, agli insetti, alle piante, agli animali e ai minerali che procedono insieme nella loro evoluzione.

Quando penso alla pratica artistica di Malani, vedo anche la resilienza della vita. Vedo forme generative e trasformative fluide, figure connesse e sospese in una dimensione liquida e morbida di luci e di ombre, dati organici e biomorfici, simboli e oggetti che fluiscono in modo allegorico in sfere simili a cellule, relazionandosi osmoticamente attraverso le loro membrane, come in un rebus senza fine, sempre fluttuando sul margine e oscillando tra il dolore e la gioia, l'allarme e il desiderio di cambiamento. Vedo riferimenti al mondo contemporaneo reale e a un universo arcaico e mitico di colore e di materia, di figurazione e di astrazione, di apparizione e scomparsa: il *Solve et Coagula* di alchemica memoria. Nella sua arte nulla è totalmente trasparente, né completamente opaco. Stanze quadrate o rettangolari diventano superfici topologiche curve e smussate, libere e non orientabili, come bottiglie di Klein o nastri di Möbius, irriducibili al semplice spazio euclideo.

Se un'opera fosse in grado di esprimersi a parole, questo è ciò che un lavoro di Malani direbbe:

Se vogliamo rimanere vivi è per noi di massima importanza avvicinarci al mondo organico, lavorare in direzione della prosperità della vita sul nostro pianeta, e fare questo con equanimità, giustizia sociale, sessuale, ecologica. In una società globalizzata e digitale che si è spinta al di là del concetto di verità, caratterizzata da un'economia governata dall'attenzione, questi principi non sono più evidenti né ovvi, e certamente non sono un dato di fatto. Allo sviluppo rapidissimo dell'innovazione tecnologica nel campo dell'intelligenza e della vita artificiale non è corrisposta una redistribuzione migliore del benessere, quanto

⁴ Il mondo dell'arte oggi suggerisce una storia differente ed errata, secondo la quale le avanguardie radicali degli anni sessanta non erano integrate a livello internazionale, come se l'Occidente fosse allora separato dal resto del mondo e solo recentemente – grazie alla globalizzazione e a una pratica curatoriale attivista – si fosse creato un nuovo spazio per l'apprezzamento di narrazioni e storie dell'arte non occidentali.

piuttosto una sua maggiore concentrazione. Non si è verificata una maggiore diversificazione delle piante, c'è stato invece un collasso della biodiversità attraverso una concentrazione di certe colture e specie a svantaggio di altre. Non si è visto un aumento della libertà delle donne nel mondo, abbiamo anzi assistito a un aumento della violenza e dell'abuso; la sessualità non è vissuta come sinonimo di piacere nei rapporti interpersonali ma sempre più come il solipsismo dell'impotenza espresso attraverso lo stupro. Tutto ciò implica la necessità di sottrarsi alla definizione (HD), alla focalizzazione e alla localizzazione (GPS), alla specificità, alla delimitazione e all'oggettività per imparare a trasformarsi, come ha fatto Dafne tramutata in albero, immergendo profondamente le proprie radici nella terra e sfuggendo così all'obbligo di competere in velocità con il persecutore Apollo.

Nell'arte di Malani vi sono una fluidità e una corporalità che, attraverso la metamorfosi e il cambiamento, le consentono di rifuggire dalla limitazione di una tecnica, di un materiale o di uno stile specifico. Ecco perché la sua arte spazia dalla pittura al disegno alla fotografia sperimentale e al film in 16mm e 8mm negli anni settanta e ottanta; dai grandi dipinti del corpo femminile delle serie *Mutant A* e *B* negli anni novanta al teatro sperimentale e alle video installazioni realizzate tra la fine degli anni novanta e il 2000 (come il video multicanale *Mother India: Transactions in the Construction of Pain* [Madre India: transazioni nella costruzione del dolore] del 2005, un lavoro che nasce dalla ciclica ripetizione della violenza sulle donne durante la Partizione del 1947 e il genocidio del Gujarat del 2002), che di fatto introducono la video arte in India. Malani espande le semplici tecniche di proiezione per creare degli ambienti immersivi con immagini evanescenti e multiple che appaiono e si muovono in modo spettrale: sono i suoi noti "giochi di ombre", animazioni tridimensionali realizzate con cilindri rotanti di mylar dipinti – ma trasparenti – attraverso cui la luce e le immagini sono proiettate, accompagnate da musica e parole da diverse fonti letterarie. Le figure nelle sue video installazioni/giochi di ombre – come nel video a sei canali *In Search of Vanished Blood* [Alla ricerca del sangue scomparso] realizzato nel 2012 per dOCUMENTA (13) a Kassel – appaiono e svaniscono simultaneamente. Malani ha inoltre continuato a proporre i suoi esperimenti di presenza/assenza – o dialogo fra il vivente e il fantasmatico – cominciati nel 1991 con i disegni a muro/performance di cancellazione: si tratta di disegni a carboncino che, realizzati direttamente sulle pareti, interagiscono con l'architettura dello spazio e alla fine vengono cancellati pubblicamente. In questo modo gli spettatori sperimentano inizialmente il suo impegno nella realizzazione di immagini, poi la fragilità di qualunque immagine – come della vita stessa – e infine la loro perdita e la futilità di qualunque sforzo umano. Anche quello di fare arte.

Se la soggettività vuole essere vitale e appartenere a questo mondo, non deve opporre resistenza alla disintegrazione per mezzo di una vana e inutile ricerca di individuazione e integrazione, quanto piuttosto, attraverso la liquidità stessa, individuare i potenziali metamorfici della stratificazione e della mescolanza, in modo da raggiungere la catarsi e poter nuovamente dare origine a una dionisiaca danza della vita. Nel gioco di ombre *The Tables Have Turned* [La situazione si è rovesciata] (2008), in cui alcuni cilindri di mylar dipinti e illuminati da semplici luci elettriche ruotano su piccoli giradischi poggiati per terra, rivoluzioni low-tech e forme contemporanee di Arte povera sono del tutto possibili.

Se solo ascoltassimo, troveremmo quegli stessi potenziali metamorfici in Medea, degenerata e deviante, così come in Cassandra. Mentre la tragedia di Euripide presenta la figura di Medea come Madre Negativa che uccide i propri figli a causa della gelosia per il tradimento del marito Giasone (dolore estremo che conduce ad atti inumani), Christa Wolf, la scrittrice dissidente della Germania

dell'Est tanto amata da Malani, nel 1996 ne tentò una riabilitazione in chiave femminista. Qui non è Medea a uccidere i propri figli ma la folla, e lei è una donna indipendente che disprezza la corruzione e diventa in ultimo il capro espiatorio di una vile società patriarcale. “Medea non ha bisogno del nostro dubitare, del nostro sforzo per farle giustizia”, scrive Wolf, “dobbiamo avventurarci nel nucleo più oscuro del nostro giudizio errato – su di lei e su noi stessi – e semplicemente entrarvi, insieme, uno dietro l'altro, mentre lo schianto delle mura che crollano risuona nelle nostre orecchie”⁵. In *Mothers: An Essay on Love and Cruelty*, Jacqueline Rose celebra Wolf: “Ha trasformato Medea nella storia di ciò che accade quando una donna è ritenuta responsabile per tutti i mali del mondo”⁶. L'odio verso la madre sta al cuore della cultura occidentale e si manifesta come celebrazione di e compassione per la figura della madre sofferente e de-sessualizzata, ma anche come disprezzo della madre egoista e indifferente, che diventa oggetto della violenza, esprimendo così il rifiuto della società patriarcale di prendersi la responsabilità per l'indifferenza del mondo. La riabilitazione di Medea da parte di Malani è invece una costruzione femminista di narrazioni alternative. È una prospettiva per cui Ettinger si è battuta sin dalla sua proposta alternativa del ruolo della madre/Altro (*m/Other*) nella “modalità soggettivizzante femminile nella matrice (*feminine-matrixial subjectivising mode*) (di maschi e femmine)” che “resiste sia al sé narcisistico sia alle forze dell'infinita frammentazione e della infinita trasgressività”⁷.

Nelle *Metamorfosi* di Ovidio Medea prende la vita (quella di Giasone e dei suoi figli), ma dà anche la vita (l'anziano padre di Giasone ringiovanisce tra le sue braccia): piega il tempo normativo, lo spazio normativo, oltre le logiche della linearità. In una poetica violazione delle regole.

⁵ Christa Wolf, *Medea: A Modern Retelling* (1996), trad. John Cullen, Virago, Londra 1998, pp. 1-2.

⁶ Jacqueline Rose, *Mothers. An Essay on Love and Cruelty*, Farrar, Strauss and Giroux, New York 2018, p. 71.

⁷ Bracha L. Ettinger, (*M*)*Other Re-spect: Maternal Subjectivity, the Ready-made mother-monster and The Ethics of Respecting Studies in the Maternal*, in “Studies in the Maternal”, 2, n. 1, 2010, pp. 1-24, DOI: <http://doi.org/10.16995/sim.150>.