

SERRAVES

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA

Português English



NALINI MALANI
UTOPIA!?

NALINI MALANI: A ARTE DA CITAÇÃO ENQUANTO ATIVISMO

Ana Cristina Mendes

INTRODUÇÃO: O PERCURSO ARTÍSTICO DE MALANI ATRAVÉS DA RESSONÂNCIA

“Nalini Malani: Utopia!?”, a retrospectiva dos trabalhos de animação de Nalini Malani apresentada no Museu de Serralves (19 de dezembro de 2020 a 29 de agosto de 2021), acompanha o desenvolvimento do percurso artístico de Malani através do seu contínuo investimento na noção de “ressonância”. Enquanto retrospectiva, a exposição inclui trabalhos da artista indiana que vão da sua primeira animação experimental com a técnica de stop motion em filme de 8 mm a cores, a peça *Dream Houses* [Casas de sonho] (1969), produzida na Vision Exchange Workshop (VIEW) e transferida para meio digital, à instalação imersiva em nove canais vídeo *Can You Hear Me?* [Consegues ouvir-me?] (2017-2020). Ao mesmo tempo, os trabalhos exibidos documentam o imaginar da Índia, examinando a utopia de uma nação, conforme refletido nos pontos de exclamação e interrogação no título da retrospectiva. Os trabalhos conduzem os visitantes ao rescaldo da independência política e partição em 1947, com a suposta concretização da visão utópica de Gandhi numa modernidade nehruviana - a conjuntura histórica e sentimento que informam *Dream Houses*.

1 Hartmut Rosa, *Social Acceleration: A New Theory of Modernity*, tradução de Jonathan Trejo-Mathys, Columbia University Press, Nova Iorque, 2013; Hartmut Rosa, *Resonance: A Sociology of Our Relationship to the World*, tradução de James Wagner, Polity, Cambridge, 2019.

Por meio da justaposição de *Dream Houses* com a animação em filme de 16 mm a preto e branco *Utopia* (1969-76), um possível paralelo é sugerido com o esquema de modernização urbana lançado pelo primeiro-ministro indiano Manmohan Singh em 2005, a Jawaharlal Nehru National Urban Renewal Mission (JNNURM) [Missão de Renovação Urbana Nacional Jawaharlal Nehru], concluída em 2014.² As obras de arte de Malani também interrogam a “nova” Índia neoliberal e consumista como lugar de precariedade, ortodoxia religiosa e cultura endêmica de violação, conjurada em *Can You Hear Me?* (criada em resposta à brutal violação em grupo de uma criança de oito anos da tribo Bakarwal, uma comunidade muçulmana nómada de Caxemira).³

Após a independência e partição, a modernidade sociopolítica de grande escala gizada por Nehru para a Índia deveria articular-se de modo diferente da modernidade ocidental, dando prioridade à missão anti-imperialista do recém-criado estado (em 1947, Nehru foi nomeado primeiro-ministro por Lord Mountbatten, sob os auspícios do partido do Congresso Nacional Indiano, tendo permanecido no poder até à sua morte

2 Em contraste com a utopia da modernidade nehruviana que este esquema parece ecoar, temos os atuais esquemas de redensenvolvimento urbano e a expulsão de moradores com baixos rendimentos para dar lugar a apartamentos de luxo - tal como representado no romance de Aravind Adiga *Last Man in Tower* (2011), localizado em Mumbai, onde um professor reformado é o último homem a opor-se a interesses imobiliários - bem como os impactos sociais e ecológicos negativos de cidades-satélite como Gurugram, anteriormente conhecida como Gurgaon, celebrada como a cidade milenar da “nova” Índia.

3 Whitechapel Gallery, *Hear, Now: A Podcast from Whitechapel Gallery*, episódio 6: *Can You Hear Me?*, 2020, transcrição, p 7, <https://www.whitechapelgallery.org/wp-content/uploads/2020/09/Hear-Now-Episode-6-Transcript.pdf>.

em 1967). A hegemonia do discurso secular-nacionalista nehruviano, que encarnava a ideia pluralista da Índia como lugar de “unidade na diversidade” (cunhada por Nehru no seu livro de 1946 *The Discovery of India* [A Descoberta da Índia]), viria a colapsar na década de 1990. “Unidade na diversidade” foi um dos mitos fundadores da moderna nação indiana, mas as expectativas de tolerância religiosa fracassaram na esteira do problema do conflito comunitário por resolver. Algumas décadas depois, o ideal de harmonia chocou com as realidades da desunião; aceitação e secularismo depararam-se com intolerância e fundamentalismo. No campo da economia indiana, o nacionalismo deu lugar ao pragmatismo graças à abertura ao comércio internacional no início da década de 90, marcando uma mudança no sentido do neoliberalismo e da ideia “Índia Shining [A Índia a brilhar]” - uma divisa política cunhada pelo partido nacionalista Bharatiya Janata Party (BJP) para a campanha das eleições parlamentares de 2004 com o fito de vender uma ideia de otimismo económico e publicitar os feitos da nação no estrangeiro.

Num artigo sobre a exposição de pintura de Amrita Sher-Gil na Tate Modern em 2007, Salman Rushdie aponta Malani como uma das artistas indianas que inspiraram a construção da personagem de Aurora Zogoiby no seu romance de 1995 *The Moor’s Last Sigh* [O último suspiro do mouro]. Rushdie conta em detalhe como usou a figura da artista de nascimento húngaro Sher-Gil - conhecida pela sua visão “de sentido decididamente rural”⁴ e geral dedicação a uma pintura “fiel” à vida indiana - como inspiração para Aurora.

Para a peculiar amálgama que gerou esta personagem, o escritor recorreu, para além de Sher-Gil e Malani, a quatro outras artistas: Nilima Sheikh, Pushpamala, Navjot e Arpana Caur. As outras dez referências são a artistas masculinos:

Em meados da década de 1990, ao começar a pensar o meu romance *The Moor’s Last Sigh*, rapidamente percebi que viria a conter a história (e a obra) de uma personagem, inteiramente imaginária, de uma pintora indiana do século XX. Pensei na minha amizade e familiaridade com uma série de notáveis artistas contemporâneos - Krishen Khanna, Bhupen Khakhar, Gulam Mohammad Sheikh, Nilima Sheikh, Nalini Malani, Vivan Sundaram, Anish Kapoor - e outros que não conhecia pessoalmente, mas cuja obra admirava - Pushpamala, Navjot, Sudhir Patwardhan, Gieve Patel, Dhruva Mistry, Arpana Caur, Laxma Goud, Ganesh Pyne. O trabalho de todos estes pintores ajudou-me a pensar nas pinturas que a minha ficcional Aurora Zogoiby poderia criar.⁵

Ao escrever sobre a criação da sua protagonista, Rushdie evoca uma genealogia estética do modernismo indiano numa homenagem à cena artística de Bombaim, particularmente a estética e legado radicais do Progressive Artists Group [Grupo de Artistas Progressistas], um coletivo que emergiu no rescaldo direto da independência e se dissolveu em 1956. Através da experimentação e hibridização de tradições pictóricas indianas e

4 Salman Rushdie, *The Moor’s Last Sigh*, Vintage, Londres, 1996, p 102.

5 Salman Rushdie, “The Line of Beauty”, *The Guardian*, 17 de fevereiro de 2007.

imaginários visuais do modernismo europeu, estes artistas procuraram distanciar-se do nacionalismo da Bengal School of Art [Escola de Arte de Bengala], formada durante o domínio britânico e inspirada pelo nacionalismo indiano (o equivalente, nas artes plásticas indianas, do movimento Swadeshi - uma agenda modernista de “unidade na diversidade” promovida por Rabindranath Tagore).⁶ O grupo incluía Francis Newton Souza, Sayed Haider Raza, Hari Ambadas Gade, Vasudeo S Gaitonde, S K Bakre, M F Husain, Krishnaji Howlaji Ara, Krishen Khanna, Ram Kumar, Gulam Rasool Santosh e Tyeb Mehta - todos artistas masculinos cujo trabalho se dirigia às classes média e média-alta.

Se a prática e princípios artísticos de Malani diferem do então dominante e abstracionista Progressive Group, o seu percurso tem vários pontos de contato com o legado daquele grupo. Malani estudou belas-artes (vinda das artes aplicadas e design gráfico) na Escola de Arte Sir Jamsetjee em Mumbai, tal como S. H. Raza, K. H. Ara, H. A. Gade e F. N. Souza, este último expulso em 1945 pela sua participação no pró-independência Quit India Movement [Movimento “Saíam da Índia”]. A Escola de Arte Sir Jamsetjee Jeejebhoy, fundada em 1857, foi uma das primeiras escolas de belas-artes estabelecidas pelos britânicos na Índia e os seus professores incluía o escultor arquitetónico e designer John Lockwood Kipling. Nestas escolas de arte, os estudantes indianos eram formados nas tradições artísticas europeias em linha

6 É importante esclarecer que Tagore era, antes de mais, pela independência indiana do domínio britânico, e de forma alguma um nacionalista. Ainda assim, o movimento Swadeshi favorecia reconhecidamente um conceito hindu de autogoverno e desencadeou uma visão nacionalista e essencialista da Índia.

com a propagação de valores coloniais. Depois de participar, em 1969-1970, na Vision Exchange Workshop, criada pelo pintor Akbar Padamsee, Malani, o único membro feminino, recebeu uma bolsa do governo francês para estudar belas-artes em Paris em 1970-1972 - tal como S. H. Raza, que recebera uma bolsa em 1950-1953 para estudar na École Nationale Supérieure des Beaux-Arts na capital francesa. Determinada a contribuir para a cena artística indiana, e para a sociedade do país, através de intervenções artísticas socialmente transformadoras, Malani regressou à Índia em 1973, escolhendo um atelier no bairro Lohar Chawl de Bombaim e emergindo como uma figura pioneira no seio das ortodoxias de um mundo artístico indiano dominado por homens.

Tirando máximo partido do fascínio pela imagem em movimento no início da sua carreira, Malani reconhece a influência da obra *Vision in Motion* [Visão em movimento] (1947) de László Moholy-Nagy no desenvolvimento da sua visão artística através da técnica do desenho em movimento. Malani tem interagido constantemente com um público vasto através de produções artísticas colaborativas que desafiam as expectáveis e convencionais estratégias curatoriais e os formatos expositivos tradicionais. Com uma carreira que abarca cinco décadas, a artista trabalhou com instituições artísticas formais e coletivos informais, colaborando com cineastas, atores, músicos e designers na criação de ambientes imersivos em produções teatrais, instalações vídeo e animações. A ‘remediação’⁷ é uma estratégia crítica na sua arte multimédia

7 Jay Bolter and Richard Grusin, *Remediation: Understanding New Media*, MIT Press, Cambridge, MA, 2000.

declaradamente diversa, que inclui pinturas e desenhos em várias superfícies (tela, papel, paredes, vidro e Mylar) e outros formatos, e que aplica diferentes técnicas, tais como o monotipo e a fotocópia. A superfície, considerando a sua importância crescente na modernidade tardia, funciona também como um meio para a experiência visual do espectador e para o fardo de sentido.

O meu enfoque incide no modo como a citação funciona na vídeo-arte de Malani enquanto forma visual e acústica de pensar ideias que a artista descobriu nas palavras de escritores-ativistas-intelectuais como Hannah Arendt, James Baldwin, Edward Said, Bertolt Brecht, Faiz Ahmad Faiz, George Orwell, Mahasweta Devi, Langston Hughes e muitos outros. As paisagens sonoras não só remediaram - no sentido de re-modelar e re-presentar o meio da escrita -, como servem de suporte para as citações do trabalho desses escritores-ativistas-intelectuais. Por exemplo, a instalação *Can You Hear Me?* - a sua coleção de *Notebooks* [Cadernos] (2017-2020) de animação feitos num iPad cujo ecrã funciona como um livro de esboços - contém colagens animadas de imagens justapostas com fragmentos de citações de escritores-ativistas-intelectuais como Veena Das, Milan Kundera, Wislawa Szymborska, entre outros. Esta justaposição dialógica envolve a integração, nos seus trabalhos de animação, de citações verbais que adensam a história visual projetada nas paredes da galeria. Em suma, na vídeo-arte de Malani a citação tem múltiplas camadas - e a criação de camadas em si é essenciais para esta arte -, tornando-a numa encenação da mistura extremamente complexa de tenso contextos e retóricas.

Por ocasião da retrospectiva de

animações de Malani no Museu de Serralves, este ensaio afere o modo como a citação (e, mais geralmente, adaptação) funciona nas suas obras como forma visual e acústica de criar ressonância no momento contemporâneo, pensando os "originais" como forma de ativismo cultural. A investigação pós-colonial tem um papel crucial na amplificação dessa ressonância. Ilustrando o uso da citação por Malani enquanto forma de justaposição dialógica, a obra imersiva *Transgressions* [Transgressões] (2001), a sua primeira peça de teatro de sombras-vídeo, cita o livro *Orientalism* [Orientalismo] (1978) de Edward Said para falar acerca dos espaços marcados pelas políticas indianas de liberalização económica pós-1990. Este teatro de sombras em três canais, com quatro cilindros rotativos de Mylar pintados em reverso, inspira-se na Escola Kalighat do século XIX, um híbrido de técnicas de pintura britânicas e bengali, e também nas rodas de oração budistas, usadas para os cilindros rotativos. Apoiada nos argumentos de Said, e amplificando-os, a peça torna visível a supremacia da língua inglesa na Índia relativamente ao declínio das línguas regionais, nomeadamente o tâmil e o telugu, o impacto dos legados do colonialismo nas políticas económicas pós-independência e o seu reflexo no consumismo da classe média dos anos 2000. Este exemplo demonstra que a ressonância nas obras vídeo de Malani, ativada pela adaptação, e mais especificamente pela citação, forja um elo entre crise e possibilidade enquanto imaginação e crítica.

Ao examinar a ressonância neste corpus artístico, fui guiada pela questão: como se liga esta ressonância particular a uma atual imaginação cultural meta-modernista caracterizada por uma

oscilação mecânica, quase-pendular, entre empenho, paixão e esforço cívico, por um lado, e apatia por outro?⁸ O envolvimento poético e político de Malani com um contexto indiano pós-colonial adquire uma ressonância global. Para responder à questão acima, examinei em maior detalhe duas obras apresentadas na exposição em Serralves - as peças de teatro de sombras-vídeo *Unity in Diversity* [Unidade na Diversidade] (2003) e *In Search of Vanished Blood* [Em busca de sangue desaparecido] (2012) - como exemplos de criação de ressonância no seio do meta-modernismo. Na peça em mono-canal vídeo de 2003, Malani sujeita a apagamento a pintura a óleo *Galaxy of Musicians* [Galáxia de músicas] (ca 1889) de Raja Ravi Varma - um painel que viria a representar a suprema iconografia da nação indiana moderna e secular - para denunciar atos de violência comunitária, nomeadamente o pogrom de 2002 no Gujarat, cometidos em nome da ideia de Índia como "nação hindu". Constituindo uma reação ao pogrom no Gujarat, *Unity in Diversity* ressoa com subseqüentes atos de violência comunitária, incluindo os recentes tumultos no nordeste de Deli em fevereiro de 2020.

Também *In Search of Vanished Blood* funciona como trabalho de memória no seu questionar das ausências que povoam a história. Para esse questionar, a artista usa a figura mítica da profetisa Cassandra e cita as peças *The Hamletmachine* [A máquina Hamlet] de Heiner Müller (1977), *Krapp's Last Tape* [A última gravação de Krapp] de Samuel Beckett (1958), *Draupadi* de Mahasveta Devi (1978) e o poema *In Search of*

Vanished Blood de Faiz Ahmed Faiz. Esta peça de teatro de sombras-vídeo ressoa poderosamente numa nação que se encontra sob o governo do BJP de Narendra Modi desde 2014. Em termos mais abrangentes, as obras de Malani ressoam na era da política pós-verdade, do crescimento global de populismos, teocracias genocidas e autoritarismos nacionalistas comandados por Trump nos EUA, Farage no Reino Unido, Bolsonaro no Brasil, Erdoğan na Turquia e Putin na Rússia. Através da citação, a "câmara de animação (*animation chamber*)" de Malani transforma-se numa câmara de ressonância do momento contemporâneo, dizendo verdade ao poder, usando os termos de Said,⁹ e convidando os públicos à ação transformativa.

8 Timotheus Vermeulen and Robin van den Akker, "Notes on Metamodernism" *Journal of Aesthetics & Culture*, vol 2, no 1, 2010, pp 1-14.

9 Edward W. Said, *Representations of the Intellectual: The 1993 Reith Lectures*, Pantheon Books, Nova Iorque, 1994.

OSCILAÇÃO E RESSONÂNCIA

Como Hartmut Rosa¹⁰ defende, a ressonância pode funcionar como um corretivo à aceleração social que caracteriza a modernidade tardia, podendo também contrariar a ausência de reflexão estética e contemplação sustentada que, segundo Byung-Chul Han,¹¹ prevalece na atual veloz e reativa-imediatista “sociedade de transparência”. Como Han observa:

a comunicação visual ocorre por infecção, ab-reação ou reflexo (...). Em última análise, a sua estetização é anestésica (...). As imagens repletas de valor exibicional não oferecem qualquer complexidade. São inequívocas - ou seja, pornográficas. Falta-lhes toda a fragilidade que despoletaria reflexão física ou mental. A complexidade abranda a comunicação. A hipercomunicação anestésica reduz a complexidade para se acelerar. É substancialmente mais veloz do que a comunicação sensorial. Os sentidos são lentos. Impedem a circulação acelerada de informação e comunicação. Por isso, a transparência faz-se acompanhar de uma ausência de sentido. A massa de informação e comunicação deriva de um *horror vacui*.¹²

Na abordagem de inspiração fenomenológica de Rosa, a ressonância “assenta na ideia de uma conexão ou

correspondência intrínseca, uma reação mútua no sentido de uma genuína *resposta*”.¹³ Enquanto modo experiencial de relação com o mundo que se opõe à alienação e está em sintonia com a complexidade e a reflexão, a ressonância pode ajudar-nos a curar a relação com o mundo que nos rodeia, uma relação fissurada e baseada num agudizar de divisões sociais e desigualdades sistêmicas (exacerbadas pela pandemia covid-19), e em estilos de vida predatórios de recursos que resultam em diversas “crises”. Entre elas, encontram-se as “crises” da democracia e da lenta violência da exploração social e ambiental, exploração que, para além disso, é um “projeto de colonização e escravização constitutivo do momento contemporâneo do capitalismo”.¹⁴

A arte de Malani interessa-se pelos aspetos mais básicos do quotidiano, buscando uma “ética simples (*ordinary ethics*)”.¹⁵ Surgindo do contexto da utopia pós-colonial e pós-global da Índia, este enfoque na simplicidade das relações liga-se à ideia de “relações ressoantes” de Rosa,¹⁶ que se correlacionam com a crueza da experiência vivida de estar no/com o mundo. A relação ressoante com o mundo na arte de Malani também funciona a um nível visceral na sua acusação da misoginia, discriminação de género e

13 Rosa, *Resonance* op cit, p 58, destaque no original. [Versão portuguesa para este ensaio.]

14 Ann M. Agathangelou, “What Suicide and Greece Tell us about Precarity and Capitalism”, *Globalizations*, vol 16, no 4, 2019, pp 541-58. [Versão portuguesa para este ensaio.]

15 Veena Das, “What Does Ordinary Ethics Look Like?”, in Michael Joshua Lambek, Veena Das, Didier Fassin e Webb Keane, eds, *Four Lectures on Ethics: Anthropological Perspectives*, HAU Books, Chicago, 2015, pp 53-118.

16 Rosa, *Resonance* op cit, p 158.

10 Rosa, *Resonance* op cit.

11 Byung-Chul Han, *The Transparency Society*, tradução de Erik Butler, Stanford Briefs, an imprint of Stanford University Press, Stanford, 2015.

12 Ibid, p 13. [Versão portuguesa para este ensaio.]

fundamentalismo religioso. A sua crítica urge-nos a considerar aquilo que acontece quando modos particulares de viver no/ com o mundo são considerados impuras e indivíduos ou grupos específicos são excluídos da própria humanidade. Somos instados a defender o papel da arte na abordagem a estas injustiças sociais e na retificação das violências inscritas em corpos discriminados. A este respeito, Achille Mbembe fala das condições de exclusão da humanidade através das quais “criamos fronteiras, construímos muros e vedações, dividimos, classificamos e estabelecemos hierarquias”:

Tentamos excluir - da própria humanidade - aqueles que foram degradados, aqueles a quem olhamos de cima ou que não se parecem connosco, aqueles com quem imaginamos nunca vir a ser capazes de nos relacionar. Mas existe apenas um mundo. Somos todos parte dele e todos temos direito a ele. O mundo pertence a todos nós e de modo igual, pois todos somos seus co-herdeiros, mesmo que as nossas formas de vivermos nele não sejam todas as mesmas, o que explica o real pluralismo de culturas e maneiras de ser.¹⁷

Timotheus Vermeulen e Robin van den Akker¹⁸ argumentam que a nossa atual imaginação cultural emerge e parte das prerrogativas estéticas do pós-modernismo,

mas constitui uma nova estrutura do sentir.¹⁹ Esta estrutura do sentir é sintomática da condição pós-moderna, “oscilando [ontologicamente] entre um entusiasmo moderno e uma ironia pós-moderna, entre esperança e melancolia, entre ingenuidade e sapiência, empatia e apatia, unidade e pluralidade, totalidade e fragmentação, pureza e ambiguidade”.²⁰ Vermeulen e van den Akker recorrem à imagem de um pêndulo que baloiça entre “inúmeros polos”: “De cada vez que o entusiasmo meta-moderno baloiça na direção do fanatismo, a gravidade puxa-o de volta à ironia; no momento em que a sua ironia baloiça na direção da apatia, a gravidade puxa-o de volta ao entusiasmo”.²¹ Em linha com a imagem mecânica de um pêndulo, em que a energia exercida sobre o pêndulo está armazenada e é transferida para trás e para a frente sob a forma de forças cinéticas e potenciais, entre gravidade e inércia, as ações, ou *inputs*, propulsoras externas fazem o pêndulo do meta-modernismo baloiçar entre polos opostos e através de oscilações transversais. Nisto tudo, é crucial considerar o ponto a que o pêndulo está fixo - um “ponto de equilíbrio” que depende do locus da experiência - e a importância da distância entre esse ponto de fixação e o próprio pêndulo.

O que pode a arte fazer quando visualiza a banalização das instâncias de exclusão da humanidade? Quando os públicos encontram prazer estético na sua identificação transitória (e imediata des-identificação) com estas exclusões,

17 Achille Mbembe, *Critique of Black Reason*, tradução de Laurent Dubois, Duke University Press, Durham, NC, 2017, p 182. [Versão portuguesa para este ensaio.]

18 Vermeulen and van den Akker, “Notes on Metamodernism”.

19 Raymond Williams, *Marxism and Literature*, Oxford University Press, Oxford, 1977.

20 Vermeulen and van den Akker, ‘Notes on Meta-modernism,’ pp 5-6. [Versão portuguesa para este ensaio.]

21 *Ibid*, p 6.

num movimento que emula a oscilação de um pêndulo? Tendo em conta a atual imaginação cultural meta-modernista, como pode a arte combater a anestesia que se segue imediatamente à provocação do público pelo artista? As secções seguintes deste ensaio oferecem pistas para responder a estas questões, examinando a insistência de Malani em construir uma relação ressoante com o mundo na sua arte para combater exclusões da humanidade e contribuir para o progresso social. Esta relação ressoante é oferecida como uma resposta à oscilação do pêndulo meta-moderno, que leva os públicos contemporâneos a baloiçar incessantemente da indiferença ao empenhamento, do radicalismo à tolerância, do desalento ao otimismo trágico.

CITAÇÃO NA VÍDEO-ARTE DE MALANI

A prática artística de citação por Malani liga *poiesis* (“criar” - o ato de transformação criativa, de trazer ao ser aquilo que não existia antes, habitualmente associado à poesia e outras formas de fazer cultural) com *imitatio* (no sentido retórico de encenar uma prática de filiação) e *praxis*, abrindo possibilidades de transformação social. A adaptação visual e sónica nesta vídeo-arte não tende à fidelidade ou equivalência mimética, nem sequer à mera ilustração. Ao invés, as texturas materiais e auditivas dos diversos “originais” que as suas obras associam e justapõem são prolongadas através da ressonância.

In Search of Vanished Blood: Citação Enquanto Trabalho de Memória

A propósito do processo artístico de fazer para a instalação *Can You Hear Me?* (num ecrã de Mac iPad) uma espécie de caderno em acordeão que envolve os visitantes quando entram na sala da galeria, Malani observa que a ideia era dar acesso “a todo o zumbir que estava a acontecer na [sua] cabeça e ao mundo de fantasia que [ela] tinha colado na [sua] cabeça com todos os escritos que [ela] tinha lido e todos os poemas e por aí fora”.²² A disposição das citações nas obras de animação de Malani desafia, necessariamente, a ordem e a lógica ao refletir os meandros do processo mental da artista e a transposição das leituras para o seu mundo de fantasia. É, por isso, caótica.

Em certa medida, isto ressoa com as reflexões de Walter Benjamin sobre a desembalar da sua biblioteca, e em particular sobre colecionar livros, a relação de um colecionador de livros com as suas

posses e o navegar do “caos de memórias” através dos livros acumulados:

Estou a desembalar a minha biblioteca (...). Os livros nem sequer ainda estão nas prateleiras, nem sequer foram tocados ainda pelo ligeiro tédio da ordem (...). Todas as paixões estão no limite do caótico, mas a paixão do colecionador está no limite do caos das memórias. Mais ainda: o acaso, o destino, que impregnam o passado ante os meus olhos estão conspicuamente presentes na habitual confusão destes livros. O que será esta coleção senão uma desordem à qual o hábito de adaptou, a tal ponto que consegue parecer ordem? (...) Assim, há na vida de um colecionador uma tensão dialética entre polos de desordem e de ordem.²³

O enfoque na ressonância no contemporâneo é evidente no recurso de Malani ao mito como “linguagem-elo” na peça de teatro de sombras-vídeo *In Search of Vanished Blood*. Inspirada no romance *Cassandra* (1983) de Christa Wolf, a peça revela um elo intertextual com a figura mitológica grega de Cassandra, a mulher que fala verdade e sobrevive à agressão sexual, mas vive a maldição de ninguém nela acreditar. Como afirma Malani, “quando falo de Cassandra ou Medeia, ou mesmo de Sita, elas ainda têm ressonância (...), quero trazer essa ressonância para o

22 Whitechapel Gallery, op cit, pp 4-5. [Versão portuguesa para este ensaio].

23 Walter Benjamin, “Unpacking My Library: A Talk About Book Collecting”, [1931], *Iluminations*, edição e introdução de Hannah Arendt, tradução de Harry Zohn, Schocken Books, Nova Iorque, 1968, pp 59-60. [Versão portuguesa para este ensaio.]

contemporâneo".²⁴ A peça de teatro de sombras-vídeo firma a existência das figuras míticas no aqui e agora. Como a artista esclarece, mitos, narrativas canônicas e personagens ficcionais funcionam como hipo-textos (textos "fonte") transculturais no seu trabalho:

As pessoas conheciam as histórias, por isso, aquilo que quisesse dizer sobre o que estava a experienciar podia ser dito através da personagem dessa particular figura mítica, o que, depois, se tornaria numa linguagem-elo. O mito é a linguagem-elo que gosto de usar como dispositivo para conseguir conectar com um público. Essa é a razão por que me sinto próxima de uma personagem como Medeia, Seta [sic] ou Cassandra, porque também existem ressonâncias destas personagens em mitos indianos.²⁵

In Search of Vanished Blood

combina animação de apagamento (*erasure animation*) com performance para amplificar a sua ressonância no contemporâneo.²⁶ Na exposição em Serralves, por exemplo, a parede de projeção na sala da galeria encontra-se forrada, maioritariamente, com páginas de jornais de economia portugueses. Um mapa do mundo faz de pano de fundo para o teatro de sombras, tendo, ao centro, não

Greenwich, mas os EUA como ponto de referência, para falar da impossibilidade de uma cartografia neutra.

24 Whitechapel Gallery, op cit, p 6. [Versão portuguesa para este ensaio.]

25 Ibid, p 12.

26 A primeira animação de apagamento de Malani foi *Memory: Record/Erase* [Memória: Gravar/Apagar] de 1996, baseada no conto de Brecht *The Job* [O trabalho].



Imagens: Nalini Manali, *In Search of Vanished Blood* [Em busca de sangue desaparecido], 2012, peça de teatro de sombras-vídeo em seis canais, cinco cilindros de Mylar rotativos pintados em reverso, som, 11 min, incluída em *Nalini Manali: Utopia!?* (Vista de instalação Museu de Serralves - 19 DEZ 2020 - 29 AGO 2021)



A paisagem sonora inclui citações de *The Hamletmachine*, *Krapp's Last Tape* e *Draupadi*. A ressonância é amplificada acusticamente na “câmara de animação” através de design de som para permitir perspectivas oposicionais e contrapontuais.²⁷ O som incorpora afetos. Seguindo de perto as palavras de Ofélia na cena cinco, a cena final de *The Hamletmachine*, na qual toma a voz de Electra, a Cassandra de Malani declara:

Aqui fala Cassandra
Do coração das trevas
Sob o sol da tortura
Às capitais do mundo
Em nome das vítimas
Ejeto todo o esperma que recebi
Torno veneno o leite dos meus seios
Retomo o mundo que dei à luz
Enterro-o no meu ventre
Abaixo a felicidade da submissão
Viva o ódio, a rebelião e a morte

Tal como o Hamlet de Müller, esta Ofélia também é um compósito. Nesta adaptação livre de *Hamlet* de Shakespeare, a Ofélia de Müller adquire uma identidade coletiva ao escolher não se matar. Diz falar pelas suicidas femininas ao declarar: “Ontem impedi-me de me matar”. Antes dessa declaração, há uma lista de suicidas femininas, que inclui “A mulher com a cabeça no forno a gás”, fazendo eco do suicídio de Inge, a esposa de Müller. A Cassandra de Malani também é uma amálgama de diversas figuras femininas, incluindo Ofélia e Electra, dotadas com o poder de terem mais do

que uma voz. Esta polifonia aumenta o poder regenerativo do mito, fazendo os públicos reconhecer que a violência, especificamente contra as mulheres, não é cíclica, mas se sucede em iterações contínuas (pense-se, por exemplo, na masculinidade tóxica).

A secção seguinte da paisagem sonora de *In Search of Vanished Blood* cita o conto *Draupadi*, da ativista social e autora indiana Mahasweta Devi, escrito originalmente em bengali, na sua tradução para inglês por Gayatri Chakravorty Spivak.²⁸ A narrativa de *Draupadi* entrecruza o movimento Naxalita (1967-1971) e a Guerra de Libertação do Bangladesh (1971) com o épico indiano *Mahabharata*. Tal como Cassandra, a rebelde tribal Draupadi desafia a vergonha associada à violação e abuso sexual, falando verdade ao poder, ou seja, a Senanayak e aos restantes oficiais do exército que se revezaram a “fazê-la”:

Foi capturada às 6.53 da tarde.
Demorou uma hora a levá-la para o acampamento.
“Faz a gaja”, disse ele.
Algo peganhento abaixo do seu rabo e cintura.
Tudo o que tiraram foi a mordacha.
Sede incrível.
Ela sente que a sua vagina sangra.
Quantos terão vindo fazê-la?
Vê o seu peito e percebe que foi mesmo feita a valer
Os seus seios estão todos mordidos.
Os mamilos rasgados.
Quantos?

27 Segundo Said, as perspectivas contrapontuais dotam a leitura dos “grandes textos canónicos (...) com um esforço de extrair, estender, dar ênfase e voz àquilo que é silencioso ou marginalmente presente ou representado ideologicamente” (*Culture and Imperialism* op cit, p 66). [Versão portuguesa para este ensaio.]

28 Gayatri Chakravorty Spivak, “‘Draupadi’ by Mahasweta Devi”, *Critical Inquiry*, vol 8, no 2, 1981, pp 381-402.

As palavras finais do discurso de Cassandra são de *The Hamletmachine* e *Krapp's Last Tape*:

Entre as coxas ainda há esperança para a morte.

AGORA O DIA ACABOU,
A NOITE CHEGA-EGA,
SOMBRA - DA TARDE
CRUZAM O CÉU FURTIVAS

A profetisa Cassandra diz atos de violência anteriormente indizíveis, quebrando o silêncio que normalizou a violência sexual, expondo a violência que a rodeia, trazendo-a para a esfera pública. Cassandra é uma sobrevivente da violência às mãos de Apolo. Na obra de Malani desenvolve-se uma hermenêutica que cita Cassandra com uma ressonância moderna, ligando-a, enquanto possível camada de sentido que os visitantes poderão criar, ao modo como as sobreviventes de agressões sexuais foram empoderadas pelas várias Cassandras do movimento #MeToo. Essas Cassandras, a que se juntou um coro de mulheres, deram solidariedade e coragem às sobreviventes para falar verdade ao poder, tornando-se elas próprias Cassandras no desvelar das histórias de violência de gênero.

Numa conversa com Arjun Appadurai sobre a sua colaboração na série *100 Notes-100 Thoughts* [100 Notas - 100 Pensamentos] para a *dOCUMENTA*, publicada por ocasião da exposição *In Search of Vanished Blood* (Kassel, Museum Fridericianum, 9 de junho-16 de setembro de 2012), Malani fala sobre como o poema do mesmo título, escrito pelo intelectual e revolucionário de esquerda paquistanês Faiz, funcionou como ponte “de ligação a outras pessoas que talvez também conheçam

o poema”.²⁹ Em resposta a este poema, a obra de Malani foi conceptualizada enquanto ponte. Se o poema de 1965 - escrito originalmente em urdu com o título *Lahu Ka Suragh* e traduzido para inglês por Agha Shahid Ali - funcionou como um gatilho para a obra, o processo foi além da mera inspiração. Cada texto complicou e qualificou o outro, fazendo-os ressoar mais alto, através daquilo que Malani designa como “Memory Emotion” [emoção de memória]. Vale a pena citar extensivamente o poema de Faiz para clarificar como a sua citação por Malani opera como trabalho de memória:

Não há sinal de sangue, não há em parte alguma.

Procurei por todo o lado.

As mãos do algoz estão limpas, as suas unhas transparentes.

As mangas de cada assassino estão imaculadas (...).

O sangue que desapareceu sem deixar rasto na faz parte da história escrita: quem me guiará a ele? (...).

Mas, inaudito, clamava ainda por ser ouvido.

Ninguém tinha tempo para ouvir, ninguém tinha vontade.

Continuou a clamar, este sangue órfão, mas não havia testemunhas.

Nenhum caso foi aberto.

Desde o início este sangue foi alimentado apenas a pó.

Depois fez-se em cinzas, não deixou rasto, fez-se comida do pó.

29 Arjun Appadurai and Nalini Malani, “Arjun Appadurai in Conversation with Nalini Malani” in Zasha Colah and Johan Pijnappel, eds, *Malini Malani: In Search of Vanished Blood*, Hantje Cantz and Kassel: documenta und Museum Fridericianum Veranstaaltungs-GmbH, Ostfildern, 2012, p 36. [Versão portuguesa para este ensaio.]

Enquanto estratégia de ressonância e empenhamento social, citar o poema de Faiz aponta diretamente para questões de arquivo, desde logo o sangrento arquivo do nacionalismo hindu e da cultura de agressão sexual e violação na Índia. Parte do uso típico da cor vermelha na arte de Malani, a imagem do “sangue órfão” torna-se um tropo de animação relacionado com o sangue dos massacres comunitários, violações em grupo e brutalidade policial (este último aspeto mais crucial e atual do que nunca, tendo em conta a dimensão global do movimento Black Lives Matter). A arte de Malani explora o sectarismo religioso que, frequentemente, conduz a uma violência sem precedentes, denunciando atos de crueldade perpetrados em nome de ideais. (Sigo o uso da palavra “crueldade” por Etienne Balibar “para indicar aquelas formas de violência extrema, quer sejam intencionais ou sistémicas, físicas ou morais (...) que (...) nos parecem ‘piores que a morte’”.³⁰) Este arquivo sangrento ressoa com muitos outros arquivos respeitantes à violência pública de populismos e nacionalismos. A obra de Malani tem sido atravessada por uma inquietação com este arquivo, como pode ver-se na peça *Unity in Diversity*.

Unity in Diversity: Citação enquanto Sujeição a Apagamento

Então veio a Partição. A carótida de Deus rebentou na nova fronteira entre a Índia e o Paquistão e um milhão de pessoas morreu de ódio. Vizinhos voltaram-se uns contra os

outros como se nunca se tivessem conhecido, nunca tivessem ido aos casamentos uns dos outros, nunca tivessem cantado as canções uns dos outros. A cidade murada rasgou-se. Velhas famílias fugiram (muçulmanos). Novas chegaram (hindus) e estabeleceram-se à volta dos muros da cidade.³¹

Alinhando-se com as suas preocupações de longa data a respeito da injustiça social e da depredação da democracia na Índia, *In Search of Vanished Blood* evoca memórias da extensa história de fazer dos muçulmanos alvos de violência. Estas memórias incluem a violência comunitária do massacre de 1987 em Hashimpura, perto de Meerut, no Uttar Pradesh, onde quarenta e dois jovens muçulmanos, na maior parte trabalhadores à jorna e tecelões, foram abatidos a tiro pela polícia e atirados para um canal de irrigação. Também se referem aos tumultos de 1992 em Bombaim, ao pogrom do Gujarat em 1992, e aos tumultos comunitários no nordeste de Deli em fevereiro de 2020, durante os quais os corpos se tornaram na superfície onde a violência se exerceu – durante os quais os corpos foram, no mínimo, o lugar de humilhação simbólica.

Os tumultos de fevereiro de 2020 em Deli, o mais recente evento de violência coletiva, foram instigados pela adoção pelo Parlamento da Índia da nova lei da cidadania (conhecida por Citizenship (Amendment) Act de 2019), ao abrigo da qual a filiação religiosa passaria a ser um critério explícito para o reconhecimento da cidadania. Esta emenda à lei de 1955

30 Etienne Balibar, ‘Outlines of a Topography of Cruelty: Citizenship and Civility in the Era of Global Violence,’ *Constellations*, vol 8, no 1, 2001, p 15. [Versão portuguesa para este ensaio.]

31 Arundhati Roy, *The Ministry of Utmost Happiness*, Hamish Hamilton, Londres, 2017, p 14. [Versão portuguesa para este ensaio.]

tornava elegíveis para cidadania indiana os refugiados que chegassem ao país, antes de dezembro de 2014, vindos do Afeganistão, Bangladesh e Paquistão, e que fossem hindus, sikhs, budistas, jainistas, parses ou cristãos, excluindo assim os muçulmanos. Naqueles tumultos, a violência corporizada, tanto simbólica como efetiva - reproduzindo no corpo a luta pela pureza nacional e autorizando distinções de "indianidade" através do corpo - foi aplicada ao ponto de forçar homens a uma inspeção visual dos seus genitais para determinar a sua religião (dado os homens muçulmanos serem maioritariamente circuncidados, ao contrário dos hindus).

Na peça vídeo em mono-canal de 2003 *Unity in Diversity*, a máxima aspiracional da Índia pós-independência e pós-partição, capturada visualmente na tela *Galaxy of Musicians* de Raja Ravi Varma, é trespassada. *Galaxy of Musicians* é habitada por um grupo de onze músicas indianas vindas de diferentes partes da nação, vestidas em sumptuosos trajes tradicionais e adornadas de joias, tocando instrumentos musicais tradicionais, numa alegoria de unidade nacional em diversidade regional, cultural, étnica e religiosa que se torna numa "vinheta antropológica perfeita".³² As diferenças fundem-se numa harmonia. *Galaxy of Musicians* foi exposta como a peça central indiana no Congresso Mundial de Religiões de 1893 em Chicago, "onde o filósofo Swami Vivekananda alertou para o perigo da ortodoxia religiosa", como se explica num fotograma vídeo.

32 Geeta Kapur, *When Was Modernism: Essays on Contemporary Cultural Practice in India*, Tulika, New Delhi, 2000, p 168.



Imagem: Raja Ravi Varma, *Galaxy of Musicians* [Galáxia de Músicas], ca 1889, óleo sobre tela, aproximadamente 115 x 152 cm. Coleção: Jayachamarajendra Art Gallery, Mysore



Varma foi um dos primeiros pintores indianos a usar técnicas artísticas acadêmicas europeias (em termos de composição e perspectiva, por exemplo) e a lançar uma nova estética de representação da cultura indiana, mais fácil de consumir na metrópole colonial. Como Geeta Kapur assinala, as contradições e dilemas do projeto artístico de Varma prendem-se com “trabalhar com preconceções orientalistas para estabelecer uma identidade nacional”,³³ o que faz de *Galaxy of Musicians* um painel alegórico re-orientalista.³⁴

O painel de Varma é sujeito a apagamento através da projeção de imagens documentais na pintura – para usar livremente o conceito de *sous rature* de Jacques Derrida (que este tomara

de empréstimo a Heidegger) entendido como uma prática de desconstrução na teoria literária. A citação de figuras de *Galaxy of Musicians*, sujeitando a icônica pintura a apagamento, torna o lema nehruviano de “unidade na diversidade” novamente visível naquilo que é e foi, ou na forma como pode ser de novo entendido, um lembrete da violência – que ainda continua sob muitas formas – perpetrada em nome da unidade enquanto ortodoxia religiosa. Além disso, *Galaxy of Musicians* atribui o género feminino à nação indiana, expulsando a agência feminina e silenciando as vozes femininas, tal como Malani assinala criticamente.³⁵ Deste modo, uma citação arrasta formas escondidas de violência real, representacional e epistêmica para a luz do discurso público.

33 Ibid, p 168. [Versão portuguesa para este ensaio.]

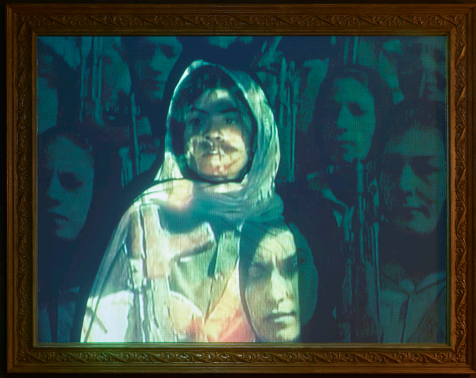
34 Lisa Lau and Ana Cristina Mendes, “Introducing Re-Orientalism: A New Manifestation of Orientalism”, in Lisa Lau and Ana Cristina Mendes, eds, *Re-Orientalism and South Asian Identity Politics: The Oriental Other Within*, Routledge, Londres e Nova Iorque, 2011, pp 3-16; A propósito do eixo ícone-painel-narração na arte indiana, e relativamente ao trabalho de Varma, Kapur explicita: “As referências de Ravi Varma vêm das pinturas Tanjore, com os seus antecedentes mais elaborados de Mysore. Depois, estas são substituídas pelo que aprende do estilo ocidental no formato de cavalete enquanto adolescente em Trivandrum, primeiro através da aprendizagem com o pintor de corte Ramaswamy Naicker e depois ao observar um pintor holandês, Theodore Jensen, que vivia com o Marajá de Travancore em 1868. A partir daí, Ravi Varma prossegue o seu diligente autodidatismo e talento. A individuação adicional na forma de encenar uma pessoa é proporcionada por uma introdução ao prosa-cénio ocidental (Parse ou Companhia). O conceito de encenação e a aspiração mimética nas mais recentes formas artísticas vêm dessa fonte. A apresentação do retrato enquanto teatro antecipa certos aspetos do realismo, exemplificados ainda mais pela fotografia nos novos regimes do visual. O conjunto de todos estes aspetos – pintura de cavalete, teatro de prosa-cénio, fotografia e, em última análise, cinema – determinam o sentido do painel (*tableau*) em Varma e depois dele”. (Kapur, *When Was Modernism* op cit, p 170). [Versão portuguesa para este ensaio.]

35 Nalini Malani – *Splitting the Other: Retrospective 1992-2009*, Bernard Fibicher, ed, Hatje Cantz, Ostfildern, 2010, p 173; cf. a aguarela de Malani *Re-thinking Raja Ravi Varma* [Re-pensando Raja Ravi Varma] (1989) para uma interpretação desta obra como o “estabelecer de uma desavença com o artista novecentista” (Kapur *When Was Modernism* op cit, p 27).



Imagens: Nalini Manali, *Unity in Diversity*, 2003, peça em vídeo mono-canal, cenário de sala de estar com projeção em moldura dourada sobre parede, dois candeeiros e 13 fotografias a preto e branco emolduradas, som, 7 min, incluída em *Nalini Manali: Utopia!?* (Vista de instalação Museu de Serralves - 19 DEZ 2020 - 29 AGO 2021)





Através do apagamento visual, a obra alegórica de Varma é reconstituída na sua ontologia, propondo uma nova iconicidade. Este ato de sujeição a apagamento através da citação visual evoca também a ideia de “história prepóstera”, avançada por Mieke Bal na sua discussão das re-visualizações do barroco (particularmente na sua análise de citações de Caravaggio em obras de arte do final do século XX). Uma “história prepóstera” é uma inversão do pensamento sobre a relação entre passado e presente “que coloca o que veio cronologicamente primeiro (‘pre-’) como repercussão por detrás (‘pós-’) do seu subsequente reciclar”.³⁶ No enquadramento da “história prepóstera” de Bal, a política da citação é teorizada como “intencionalmente anacrónica. Ao aguçar a diferença entre passado e presente, torna mais visíveis as condições e implicações da fusão dos dois”.³⁷

A arte de Malani reflete a experiência de ser uma refugiada de uma partição subcontinental, exilada à força do seu país. Nascida em Carachi (Sindh) no ano anterior à independência da Índia, a sua arte mostra uma aguda influência desse momento definidor, em particular da partição apressadamente organizada do subcontinente segundo a política de “dividir para reinar” adotada pela administração colonial britânica.³⁸ Deixando para trás quase tudo o que tinha, a sua família testemunhou em

primeira mão a crueldade do conflito comunitário. Esta violência sem precedente fez deslocar dezassete milhões e matou mais de um milhão no rescaldo da partição.³⁹ Continua a desenrolar-se como um complexo processo emocional e político para todos que viviam numa Índia indivisa e a causar intensos combates militares nas regiões transfronteiriças da Índia e do Paquistão.

Unity in Diversity foi criada em reação ao massacre da população muçulmana do Gujarat em fevereiro e março de 2002. O primeiro-ministro Modi, então ministro-chefe do Gujarat, foi acusado de instigar e desculpar a violência, num surpreendente paralelo com os protestos no Capitólio americano, definidos ora como “revolução” ora como invasão, instigados pelo então presidente Trump em janeiro de 2021. Defensores da Hindutva - uma forma de nacionalismo à luz da qual todos os cidadãos indianos de religião não-hindu deveriam ser considerados cidadãos de segunda (para depois serem ignorados pela narrativa de construção nacional e deixados fora do quadro da Índia enquanto “nação hindu”) -, grupos como o Bajrang Dal ganham crescente popularidade e influência na Índia a cada dia que passa. À mistura com estes nacionalismos ressurgentes, as discriminações sistémicas de base religiosa, assentes em ideias indianas e paquistanesas de pertença nacional “talhadas diametralmente e antagónicas por definição”,⁴⁰ abrem caminho para um regime necropolítico.

36 Mieke Bal, *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History*, University of Chicago Press, Chicago e Londres, 1999, p 7.

37 Ibid, p 5. [Versão portuguesa para este ensaio.]

38 Shashi Tharoor, *Inglorious Empire: What the British Did to India*, Hurst and Company, Londres, 2017, p 111.

39 Ibid, p 145.

40 Yasmin Khan, *The Great Partition: The Making of India and Pakistan*, Yale University Press, Londres e New Haven, CN, 2007, p 9.

A ideia de necropolítica⁴¹ prende-se com a teoria foucaultiana de biopolítica, que pensa as modernas formas de biopoder saídas de finais do século XVIII europeu. Para Mbembe, a necropolítica é a face última da usurpação soberana, cujas características fundamentais residem “em larga medida, no poder e na capacidade de ditar quem pode viver e quem deve morrer”.⁴² Mbembe aponta a Palestina como “a forma mais bem-sucedida de necropoder”,⁴³ mas a dinâmica do necropoder decerto sustenta também o continuado conflito comunitário na Índia. Em ambos os casos, foi proposta uma teoria de duas-nações como solução para a opressão comunitária, que, contudo, não pode ser posta em prática para além de demarcações cartográficas; na Palestina e na Índia, a imbricação de nação, soberania e identidades religiosas traduz-se em formas de violência no quotidiano das pessoas, num regime necropolítico apoiado pelas agências da lei ou com a sua conivência.

Regressando à imagem do “sangue órfão” no poema de Faiz, aplicada na animação *In Search of Vanished Blood* (“The blood which has disappeared without leaving a trace isn’t part of written history [O sangue que desapareceu sem deixar rasto não faz parte da história escrita]”), *Unity in Diversity* está montada naquilo que parece ser uma sala de estar de classe média. Parte da paisagem sonora da peça, uma voz masculina narra cinicamente: “It seems that traitors have a good time when people walk in blood. That is the way the world is designed, and it is not good. [Parece que os traidores se divertem quando as pessoas caminham

sobre sangue. É assim que o mundo está feito, e isso não é bom]”. As formas de violência ligadas aos nacionalismos, sejam os tumultos comunitários no nordeste de Deli em fevereiro de 2020 ou a “Marcha para Salvar a América” pró-Trump, que levou os supremacistas brancos a reclamar “as nossas ruas” no Capitólio americano em janeiro de 2021, foram alimentadas por narrativas populistas. O escritor indiano Suketu Mehta assinala: “Um populista é, acima de tudo, um dotado contador de histórias”; o “poder do populismo” reside precisamente no facto de ser “uma falsa narrativa, uma bem contada história de horror sobre o outro”.⁴⁴ De regresso ao poema de Faiz, “Não há sinal de sangue em parte alguma./ Procurei por todo o lado./ As mãos do algoz estão limpas, as suas unhas transparentes./ As mangas de cada assassino estão imaculadas”.

O governo pró-Hindutva de Modi reanimou a desunião hindu-muçulmana acentuada pelo apressado ato de independência levado a cabo pelos britânicos em 1947. (Na verdade, o sectarismo religioso teve um papel central na partição.) No caso dos eventos de janeiro de 2021 no Capitólio americano, a ira dos supremacistas brancos fermentava há muito, desde a Guerra Civil, exacerbada pelos movimentos de Direitos Civis, levada ao rubro pela eleição de Obama e preparada pela desinformação da Fox News e de grupos de direita como o OANN e Q-Anon. Tanto Modi como Trump se tornaram nos ícones destes grupos fundamentalistas, autorizando-os e encorajando-os a “salvar” a nação.

41 Achille Mbembe, ‘Necropolitics’, translated by Libbey Meintjes, *Public Culture*, vol 15, no 1, 2003, pp 11-40.

42 Ibid, p 11.

43 Ibid, p 27. [Versões portuguesas para este ensaio.]

44 Suketu Mehta, “Immigration Panic: How the West Fell for Manufactured Rage” *The Guardian*, 27 de agosto de 2019, <https://www.theguardian.com/uk-news/2019/aug/27/immigration-panic-how-the-west-fell-for-manufactured-rage>. [Versão portuguesa para este ensaio.]

CONCLUSÃO

Abarcando cinquenta anos, a vídeo-arte de Malani - desde filmes-díptico, vídeo-escultura, peças de teatro-vídeo e vídeo-sketch à “câmara de animação” - adapta e explora as possibilidades de cada meio para agir como um veículo de ressonância. De certo modo, isto faz eco do que Benjamin escreveu sobre a experiência da modernidade como choque e de como o cinema se adequa à explicação dessa experiência. Benjamin⁴⁵ postula que as características técnicas da fotografia e do cinema exigiram novas formas de percepção e recepção da obra de arte (que teorizou sob o conceito de choque), enfatizando, na sua argumentação, a relação de reciprocidade entre modernidade e a reprodução mecânica da fotografia e do cinema. Na vídeo-arte de Malani é também possível falar de reciprocidade e co-constituição quando se considera a escolha do meio da animação ou desenho em movimento.

A citação enquanto prática significativa na vídeo-arte de Malani apresenta múltiplas possibilidades ligadas a ideias de justaposição dialógica, memória e apagamento. Neste corpus, enquanto trabalho de memória e sujeição a apagamento, a citação faz do momento presente um objeto de questionamento genealógico. As citações verbais e visuais que iluminam as animações não são apenas ideias de intelectuais, poetas e artistas a informar as obras de arte, estabelecendo uma filiação com pensadores e criadores progressistas e

acentuando uma inequívoca genealogia cultural. Como Homi Bhabha nos relembra, o hibridismo textual abre um “terceiro espaço” discursivo onde as transformações se tornam possíveis.⁴⁶ Na vídeo-arte de Malani, trata-se da entrada do verbal e visual (e acústico) no quadro de referência do outro de uma forma dialógica, alargando os limites das linguagens artísticas e criando um “terceiro” texto, produzindo algo inteiramente novo através da *poiesis*.

Tal como proposto neste ensaio, a prática de citação na arte de Malani une *poiesis* a *imitatio* e *praxis* para apontar na direção da justiça social. Nas suas texturadas representações artísticas, o modo visual e auditivo com que esta artista indiana pensa ideias de Arendt, Baldwin, Said, Brecht, Faiz, Orwell, Devi e muitos outros, denuncia o ataque à alteridade como uma ameaça ao coletivo. Falando verdade ao poder, tal como os escritores-ativistas-intelectuais que cita, abordando questões de violência sexual e resistências baseadas em gênero, violência comunitária e “tensões” religiosas, a sua arte ressoa intensamente com a escrita de outros escritores-ativistas-intelectuais indianos, como Arundhati Roy. Por exemplo, pensemos no retrato impenitente e cru que Roy faz, no seu romance *The Ministry of Utmost Happiness* [O ministério da felicidade absoluta] (2017), da marginalização dos muçulmanos na Índia, especialmente na Caxemira, descrevendo incidentes de violência comunitária contra muçulmanos e a cumplicidade dos agentes da lei, nomeadamente no pogrom do Gujarat em 2002:

45 Walter Benjamin, “The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility”, [1939], tradução de Howard Eiland, in Howard Eiland e Michael W. Jennings, eds, *Walter Benjamin: Selected Writings, Vol. 4: 1938-1940*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, MA e Londres, 2003, pp 251-83.

46 Jonathan Rutherford, “The Third Space: Interview With Homi Bhabha”, in Jonathan Rutherford, ed, *Identity: Community, Culture, Difference*, Lawrence and Wishart, Londres, 1990, pp 207-21.

A matança durou semanas e não se limitou às cidades. Usando faixas laranja na cabeça, as multidões iam armadas de espadas e tridentes. Tinham listas cadastrais de casas, empresas e lojas muçulmanas. Tinham reservas de botijas de gás (que pareciam explicar a falta de gás nas semanas anteriores). Quando os feridos eram levados para o hospital, os hospitais eram atacados por multidões. A polícia recusava-se a registrar casos de homicídio.⁴⁷

⁴⁷ Roy, *The Ministry of Utmost Happiness* op cit, p 28.
[Versão portuguesa para este ensaio.]

NALINI MALANI'S ART OF QUOTATION AS ACTIVISM

Ana Cristina Mendes

INTRODUCTION: MALANI'S ARTISTIC PATH THROUGH RESONANCE

'Nalini Malani: Utopia!?', a retrospective of Nalini Malani's animation artworks at the Serralves Museum (19 December 2020-29 August 2021), follows the development of Malani's artistic path through a continued investment in 'resonance'.¹ As a retrospective, the exhibition includes works from the Indian artist's first experimental colour stop-motion 8 mm animation film, *Dream Houses* (1969), produced at the Vision Exchange Workshop and transferred to digital medium, to the immersive, nine-channel video installation *Can You Hear Me?* (2017-2020). At the same time, the artworks on display document the imagining of India, probing the utopia of a nation, as reflected in the exclamation and interrogation points in the retrospective's title. The artworks take visitors to the aftermath of political independence and partition in 1947 and the to-be-realisation of Gandhi's utopian vision in Nehruvian modernity - the historical conjuncture and sentiment that inform *Dream Houses*. Through the juxtaposition of *Dream Houses* with the black-and-white 16 mm film animation *Utopia* (1969-76), a possible parallel is suggested with the urban modernisation scheme launched by Indian Prime Minister Manmohan Singh in 2005, the Jawaharlal Nehru National Urban Renewal Mission (JNNURM), concluded

1 Hartmut Rosa, *Social Acceleration: A New Theory of Modernity*, translated by Jonathan Trejo-Mathys, Columbia University Press, New York, 2013; Hartmut Rosa, *Resonance: A Sociology of Our Relationship to the World*, translated by James Wagner, Polity, Cambridge, 2019.

in 2014.² Malani's artworks interrogate neoliberal, consumer-driven 'new' India as a place of precarity, religious orthodoxy, and endemic rape culture, conjured in *Can You Hear Me?* (created in response to the brutal gang rape of an eight-year-old child from the Bakarwal tribe, a Muslim nomadic community in Kashmir).

Post-independence and partition, Nehru's large-scale sociopolitical modernity for India was to be articulated differently from Western modernity as part of prioritising an anti-imperialism mission for the newly founded state (Nehru was appointed Prime Minister in 1947 by Lord Mountbatten, under the Indian National Congress party, and stayed in office until he died in 1967). The hegemony of the Nehruvian secular-nationalist discourse, embodied in the pluralistic idea of India as a site of 'unity in diversity' (which Nehru coined in his 1946 book *The Discovery of India*), collapsed in the 1990s. 'Unity in diversity' was one of the foundational myths of the modern Indian nation, but the expectations of religious tolerance failed as the pre-existent problem of communal conflict was never solved. A few decades later, the ideal of harmony met the realities of disunity, and acceptance and secularism found bigotry and fundamentalism. In terms of the Indian economy, nationalism gave way to pragmatism with the opening to international trade in the early 1990s, marking a shift towards neoliberalism and the idea of 'India Shining' - a political motto coined for the

2 By contrast with the utopia of Nehruvian modernity that this scheme seems to echo, we have today's urban redevelopment schemes and the expulsion of lower-income residents to make way for luxury apartments - illustrated in Aravind Adiga's novel *Last Man in Tower* (2011), set in Mumbai, where a retired schoolteacher is the last man standing in the way of real estate interests - and the negative social and ecological impacts of satellite cities such as Gurugram, formerly known as Gurgaon, hailed as the millennial city of 'new' India.

2004 general election campaign by the nationalist Bharatiya Janata Party (BJP) to sell an idea of economic optimism and advertise the nation's achievements abroad.

Salman Rushdie names Malani as one of the Indian artists who inspired the crafting of the character Aurora Zogoiby from his 1995 novel *The Moor's Last Sigh*, in a review of an exhibition of Amrita Sher-Gil's paintings at the Tate Modern in 2007. In more detail, Rushdie recounts how he used the figure of the real-life Hungary-born Indian artist Sher-Gil - known for her 'determinedly village-oriented' vision³ and her overall dedication to painting 'true' Indian life - as a cue for Aurora. In the peculiar morphing that went into creating this character, besides Sher-Gil and Malani, he lists four other female artists: Nilima Sheikh, Pushpamala, Navjot, and Arpana Caur. The other ten references are to male artists:

In the mid-1990s, when I began to think about my novel *The Moor's Last Sigh*, I soon realised that it would contain an account of the character (and also the work) of an entirely imaginary 20th-century Indian woman painter. I thought about my friendships and acquaintanceships with a number of fine contemporary artists - Krishen Khanna, Bhupen Khakhar, Gulam Mohammad Sheikh, Nilima Sheikh, Nalini Malani, Vivan Sundaram, Anish Kapoor - and of others I did not know personally but whose work I admired - Pushpamala, Navjot, Sudhir Patwardhan, Gieve Patel, Dhruva Mistry, Arpana Caur, Laxma Goud, Ganesh Pyne. The work of all these painters helped me think

about the pictures my fictional Aurora Zogoiby might create.⁴

When Rushdie discusses the creation of his female protagonist, he evokes an aesthetic genealogy of modernism in India in his homage to the Bombay art scene, particularly the radical aesthetics and legacy of the Progressive Artists Group. This collective emerged in the direct aftermath of independence and disbanded in 1956. Through experimentation and the hybridization of Indian pictorial traditions and the visual imageries of European modernism, these artists sought to distance themselves from the nationalist Bengal School of Art, formed during British rule and inspired by Indian nationalism (the Swadeshi movement equivalent in Indian art - a modernist agenda of 'unity in diversity' promoted by Abanindranath Tagore).⁵ The group included Francis Newton Souza, Sayed Haider Raza, Hari Ambadas Gade, Vasudeo S Gaitonde, S K Bakre, M F Husain, Krishnaji Howlaji Ara, Krishen Khanna, Ram Kumar, Gulam Rasool Santosh, and Tyeb Mehta - all male artists who catered to the middle and upper middle-classes.

While Malani's art practice and principles are distinct from the then-dominant abstractionist Progressive Group, her path touches several points with the Group's legacy. Malani studied fine arts (switching from applied arts and graphic design) at the Sir Jamsetjee Jeejeebhoy School of Art in Mumbai, like S. H. Raza, K. H. Ara, H. A. Gade, and F. N. Souza, the latter expelled in 1945

4 Salman Rushdie, 'The Line of Beauty,' *The Guardian*, 17 February 2007.

5 It is important to clarify that Tagore was, first and foremost, for India's independence from British rule, and by no means a nationalist. Still, the Swadeshi movement admittedly did favour a Hindu concept of self-rule and triggered a nationalistic and essentialist view of India.

3 Salman Rushdie, *The Moor's Last Sigh*, Vintage, London, 1996, p 102.

for his participation in the pro-independence Quit India Movement. The Sir Jamsetjee Jeebhoy School of Art, founded in 1857, was one of the first art schools established in India by the British; its teachers included the architectural sculptor and designer John Lockwood Kipling. In these art schools, Indian students were trained in European art traditions as part of the propagation of colonial values. After participating in 1969-1970 at the Vision Exchange Workshop, founded by the painter Akbar Padamsee, Malani, the only female member, received a scholarship from the French government to study fine art in Paris in 1970-1972 - like S. H. Raza, who was awarded a scholarship in 1950-1953 to study at the École Nationale Supérieure des Beaux-Arts in the French capital. Determined to contribute to the Indian art scene and society through socially transformative artistic interventions, Malani returned to India in 1973 and took a studio in Bombay's Lohar Chawl neighbourhood, emerging as a pioneering figure within the orthodoxies of the male-dominated Indian art world.

Making the most of the allure of the moving image in her early career, Malani recognises the influence of László Moholy-Nagy's *Vision in Motion* (1947) in developing her artistic vision through the technique of drawing in motion.

Malani has continually interacted with the larger public through collaborative artistic productions that defy expected, conventional curatorial strategies and traditional exhibition formats. With a career spanning five decades, she has worked with formal art institutions and informal collectives, collaborating with filmmakers, actors, musicians and designers to create immersive environments in theatrical productions, video installations and animations. 'Remediation'⁶ is a critical

strategy in her manifestly diverse multimedia art, comprised of paintings and drawings on various surfaces (canvas, paper, walls, glass, and Mylar) and other formats, and deploying different techniques, such as monotype and photocopying. Given its increasing importance in late modernity, the surface also acts as a medium for the viewer's experience of seeing and the burden of meaning.

My focus is on how quotation works in Malani's video art as a visual and acoustic form of thinking through ideas that she encountered in the words of writers-activists-intellectuals Hannah Arendt, James Baldwin, Edward Said, Bertolt Brecht, Faiz Ahmad Faiz, George Orwell, Mahasweta Devi, Langston Hughes, and many others. Soundscapes not only remediate - in the sense of refashioning and re-presenting the writing medium - but work as a link that extends quotes from the work of writers-activists-intellectuals. For instance, the installation *Can You Hear Me?* - Malani's collection of animation *Notebooks* (2017-2020) made on an iPad whose screen functions as a sketchbook - contains animated collages of images juxtaposed with fragments of quotes of writers-activists-intellectuals such as Veena Das, Milan Kundera and Wislawa Szymborska. This dialogic juxtaposition involves integrating verbal quotations into Malani's animation works in ways that thicken the visual story projected onto the gallery's walls. In sum, there are many layers to quotation in Malani's video art - and layering itself is integral to this art -, making it an enactment of an overly complex mixture of fraught contexts and rhetorics.

On the occasion of the Serralves Museum retrospective of Malani's animations, this essay assesses how quotation (and, generally, adaptation) functions in her artworks as a visual and acoustic way of creating resonance in the contemporary moment, thinking through 'originals' as a form of

6 Jay Bolter and Richard Grusin, *Remediation: Understanding New Media*, MIT Press, Cambridge, MA, 2000.

cultural activism. Postcolonial research, in particular, plays a crucial role in amplifying that resonance. Illustrative of Malani's use of quotation as a form of dialogic juxtaposition, the 2001 immersive artwork *Transgressions*, her first video shadow play, quotes Edward Said's 1978 *Orientalism* to speak about the spaces marked from within by the post-1990s Indian policies of economic liberalisation. This three-channel shadow play with four rotating reverse-painted Mylar cylinders draws inspiration from the nineteenth-century Kalighat School, a hybrid of Bengali and British painting techniques, as well as Buddhist prayer wheels for the rotating cylinders. It makes visible the supremacy of the English language in India vis-à-vis the decline of regional languages, such as Tamil and Telegu, and the legacies of colonialism - supported by and amplifying Said's arguments in *Orientalism* - on economic policies after independence and, relatedly, on middle-class consumerism in the 2000s. This example demonstrates that the resonance in Malani's video artworks, activated by adaptation and specifically quotation, forges a link between crisis and possibility as imagination and critique.

In looking at resonance in this artistic corpus, I am guided by the question - how does this particular resonance connect to a present metamodernist cultural imagination, characterised by a mechanical, pendulum-like oscillation between civic engagement, passion, and commitment on the one hand, and apathy on the other?⁷ Malani's specific poetic and political engagement with a postcolonial Indian context acquires global resonance. To address the question above, I examine in more detail two artworks on display

at the Serralves exhibition - the video/shadow plays *Unity in Diversity* (2003) and *In Search of Vanished Blood* (2012) - as examples of the creation of resonance within metamodernism. In the 2003 single-channel video play, Malani places under erasure Raja Ravi Varma's oil painting *Galaxy of Musicians* (ca 1889) - a tableau which came to stand as the ultimate iconography of the modern, secular Indian nation - to denounce communal acts of violence, namely the 2002 Gujarat pogrom, committed in the name of the idea of India as a 'Hindu nation'. While it constitutes a reaction to the Gujarat pogrom, *Unity in Diversity* resonates with subsequent events of communal violence, including the recent riots in northeast Delhi of February 2020.

In Search of Vanished Blood functions likewise as memory-work in <its questioning of the absences in history. For that questioning, it deploys the mythical figure of the prophet Cassandra and quotes from Heiner Müller's 1977 *The Hamletmachine*, Samuel Beckett's 1958 *Krapp's Last Tape*, Mahasveta Devi's 1978 *Draupadi* and Faiz Ahmed Faiz's *In Search of Vanished Blood*. The video shadow play resonates loudly in a nation that has been under the rule of Narendra Modi's BJP since 2014. More broadly, Malani's artworks resonate in the era of post-truth politics, the global rise of populisms, genocidal theocracies, and authoritarian nationalisms steered by Trump in the US, Farage in the UK, Bolsonaro in Brazil, Erdo an in Turkey, and Putin in Russia. Through quotation, Malani's 'animation chamber' becomes a resonating chamber for the contemporary moment, speaking truth to power in Saidian terms,⁸ and inviting audiences to transformative action.

7 Timotheus Vermeulen and Robin van den Akker, 'Notes on Metamodernism,' *Journal of Aesthetics & Culture*, vol 2, no 1, 2010, pp 1-14.

8 Edward W. Said, *Representations of the Intellectual: The 1993 Reith Lectures*, Pantheon Books, New York, 1994.

OSCILLATION AND RESONANCE

As Hartmut Rosa⁹ argues, resonance can work as a corrective to the social acceleration that characterises late modernity, and can likewise counter the absence of aesthetic reflection and sustained contemplation that Byung-Chul Han¹⁰ contends is prevalent in today's fast, immediacy-reactive 'society of transparency'. As Han observes:

visual communication occurs through infection, abreaction, or reflex (...). Its aestheticization is ultimately anesthetic (...). Images filled with exhibition value offer no complexity. They are unambiguous - that is, pornographic. They lack all brokenness, which would trigger physical or mental reflection. Complexity slows down communication. Anesthetic hypercommunication reduces complexity in order to accelerate itself. It is significantly faster than sensory communication. The senses are slow. They impede the accelerated circulation of information and communication. Thus, transparency comes with an absence of sense. The mass of information and communication derives from a horror vacui.¹¹

In Rosa's phenomenologically inspired approach, resonance 'rest[s] on the idea of an intrinsic connection

9 Rosa, *Resonance* op cit.

10 Byung-Chul Han, *The Transparency Society*, translated by Erik Butler, Stanford Briefs, an imprint of Stanford University Press, Stanford, 2015.

11 Ibid, p 13.

or correspondence, a mutual reaction in the sense of a genuine response'.¹² As an experiential mode of relating to the world that is opposed to alienation and attuned to complexity and reflection, resonance can help us heal the relationship to the world around us, a cracked relationship based on sharpening social divisions and systemic inequalities (exacerbated by the covid-19 pandemic), and resource-intensive lifestyles that bring about various 'crises'. These 'crises' include those of democracy and the slow violence of economic and environmental exploitation, the latter of which moreover is a 'colonizing and enslaving project and is constitutive of the contemporary moment of capitalism'.¹³

Malani's art is interested in the nitty-gritty of the everyday towards an 'ordinary ethics'.¹⁴ Coming from the context of India's postcolonial, post-global utopia, this focus on the ordinary of life-world relations links to Rosa's idea of 'resonant relationships'¹⁵ that correlate to the rawness of lived experience of being in/with the world. A resonant relationship to/with the world in Malani's art also functions at a visceral level in her indictment of misogyny, gender discrimination and religious fundamentalism. Her critique prompts us to consider what happens when particular

12 Rosa, *Resonance* op cit, p 58, emphasis in original.

13 Ann M. Agathangelou, 'What Suicide and Greece Tell us about Precarity and Capitalism', *Globalizations*, vol 16, no 4, 2019, pp 541-58.

14 Veena Das, 'What Does Ordinary Ethics Look Like?', in Michael Joshua Lambek, Veena Das, Didier Fassin, and Webb Keane, eds, *Four Lectures on Ethics: Anthropological Perspectives*, HAU Books, Chicago, 2015, pp 53-118.

15 Rosa, *Resonance* op cit, p 158.

ways of living in/with the world are deemed impure, and specific individuals and groups are excluded from humanity itself. We are asked to uphold the role of art in addressing these social injustices and rectifying the violences inscribed on singled-out bodies. In this respect, Achille Mbembe speaks of the conditions of exclusion from humanity through which 'we create borders, build walls and fences, divide, classify, and make hierarchies':

We try to exclude - from humanity itself - those who have been degraded, those whom we look down on or who do not look like us, those with whom we imagine never being able to get along. But there is only one world. We are all part of it, and we all have a right to it. The world belongs to all of us, equally, as we are all its co-inheritors, even if our ways of living in it are not the same, hence the real pluralism of cultures and ways of being.¹⁶

Timotheus Vermeulen and Robin van den Akker¹⁷ contend that our present-day cultural imagination emerges and departs from the aesthetic prerogatives of postmodernism but constitutes a new structure of feeling.¹⁸ This structure of feeling is symptomatic of the post-postmodern condition, ontologically 'oscillat[ing] between a modern

enthusiasm and a postmodern irony, between hope and melancholy, between naiveté and knowingness, empathy and apathy, unity and plurality, totality and fragmentation, purity and ambiguity'.¹⁹ Vermeulen and van den Akker rely on the image of a pendulum that swings between 'innumerable poles': 'Each time the metamodern enthusiasm swings toward fanaticism, gravity pulls it back toward irony; the moment its irony sways toward apathy, gravity pulls it back toward enthusiasm'.²⁰ In keeping with a mechanical pendulum image, where the energy exerted on the pendulum is stored and transferred back and forth into kinetic and potential forces, between gravity and inertia, external driving actions or inputs make the metamodernism pendulum swing between opposite poles and through transversal oscillations. In all of this, it is crucial to consider the point where the pendulum is fixed - an 'equilibrium point' that depends on the locus of experience, and the importance of the distance between that point of fixation and the pendulum itself.

What can art do when visualising instances of exclusion from humanity becomes commonplace? When audiences find aesthetic pleasure in their momentary identification with, as well as immediate dis-identification from, these exclusions in a movement emulating the oscillation of a pendulum? Considering the present metamodernist cultural imagination, how can art combat the anaesthetising that immediately follows the artist's provocation of audiences?

16 Achille Mbembe, *Critique of Black Reason*, translated by Laurent Dubois, Duke University Press, Durham, NC, 2017, p 182.

17 Vermeulen and van den Akker, 'Notes on Metamodernism.'

18 Raymond Williams, *Marxism and Literature*, Oxford University Press, Oxford, 1977.

19 Vermeulen and van den Akker, 'Notes on Metamodernism,' pp 5-6.

20 Ibid, p 6.

The following sections of this essay provide clues to answer these questions by examining Malani's insistence on building a resonant relationship to/with the world through her art to combat exclusions from humanity and contribute to social progress. This resonant relationship is offered as a response to the oscillation of the metamodern pendulum that has contemporary audiences sway from indifference towards engagement, radicalism towards tolerance and despondency towards tragic optimism, and back.

QUOTATION IN MALANI'S VIDEO ART

Malani's artistic practice of quotation links *poiesis* ('to create' - the act of creative transformation, of bringing into being that which was not there before; usually associated with poetry and other forms of cultural making) with *imitatio* (in the rhetorical sense of enacting a practice of affiliation) and *praxis*, opening possibilities for social transformation. The visual and sonic adaptation is not drawn to fidelity, mimetic equivalence, or even mere illustration in this video art. Instead, the material and aural textures of the several 'originals' Malani's artworks conflate and juxtapose are extended through resonance.

In Search of Vanished Blood: Quotation as Memory-work

On the artistic process of making for the installation *Can You Hear Me?*, on a Mac iPad screen, an accordion-like notebook that encloses visitors when they walk into the gallery room, Malani observes that the idea was to grant an entrance 'into all the buzz that was happening in [her] head, and the fantasy world that [she] had sort of collaged into [her] head with all the writings that [she] had read and all the poems and so on'.²¹ The arrangement of quotes in Malani's animation artworks necessarily defies order and logic as it reflects the artist's meandering thought process and the transposing of readings into her fantasy world. It is thus chaotic.

To some extent, this resounds with Walter Benjamin's reflections on unpacking his library, particularly about book

21 Whitechapel Gallery, *Hear, Now: A Podcast from Whitechapel Gallery*, episode 6: *Can You Hear Me?*, 2020, transcript, pp 4-5, <https://www.whitechapelgallery.org/wp-content/uploads/2020/09/Hear-Now-Episode-6-Transcript.pdf>.

collecting, a book collector's relationship to his possessions, and navigating the 'chaos of memories' through accumulated books:

I am unpacking my library (...). The books are not yet on the shelves, not yet touched by the mild boredom of order (...). Every passion borders on the chaotic, but the collector's passion borders on the chaos of memories. More than that: the chance, the fate, that suffuse the past before my eyes are conspicuously present in the accustomed confusion of these books. For what else is this collection but a disorder to which habit has accommodated itself to such an extent that it can appear as order? (...) Thus there is in the life of a collector a dialectical tension between the poles of disorder and order.²²

The focus on resonance in the contemporary is evident in Malani's deployment of myth as a 'link language' in the video shadow play *In Search of Vanished Blood*. Inspired by a text from Christa Wolf's 1983 novel *Cassandra*, there is an intertextual link to the Greek mythological figure of *Cassandra*, the woman truth-teller and sexual-assault survivor who is cursed never to be believed. As Malani states, 'when I speak about Cassandra or Medea or in fact Sita, they still have a resonance (...), I want to bring in that resonance into the contemporary'.²³ The video shadow play grounds the mythical figures' existence

in the here-and-now. Myths, canonical narratives, and fictional characters work as cross-cultural hypotexts ('source' texts) in Malani's work, as the artist clarifies:

People knew the stories, so whatever else I wanted to say about what I was experiencing could be told through the personage of that particular mythical figure, and then that would become a link language. So, the myth is the link language that I like to use as a device to be able to connect with an audience. So, that is the reason why I feel close to a personage like Medea, Seta [sic] as well as Cassandra, because there are resonances in Indian myths as well of these characters.²⁴

In Search of Vanished Blood combines erasure animation and performance to amplify its resonance in the contemporary.²⁵ For example, in the Serralves exhibition, pages from Portuguese financial newspapers line, for the most part, the projection wall in the gallery room. A world map offers the backdrop to the shadow play, with, at its centre, not Greenwich but the US as a reference point, speaking to the impossibility of a cartography at ground zero.

22 Walter Benjamin, 'Unpacking My Library: A Talk About Book Collecting,' [1931], *Illuminations*, edited and with an introduction by Hannah Arendt, translated by Harry Zohn, Schocken Books, New York, 1968, pp 59-60.

23 Whitechapel Gallery, op cit, p 6.

24 Ibid, p 12.

25 Malani's first erasure animation was *Memory: Record/Erase* in 1996, based on Brecht's short story 'The Job.'



Images: Nalini Manali, *In Search of Vanished Blood*, 2012, six-channel video shadow play, five reverse painted, rotating Mylar cylinders, sound, 11 min, included in Nalini Manali: Utopia!? (Installation view Serralves Museum - 19 DEC 2020 - 29 AUG 2021)



The soundscape includes quotes from *The Hamletmachine*, *Krapp's Last Tape*, and *Draupadi*. Resonance is amplified acoustically in the 'animation chamber' through sound design to allow oppositional, contrapuntal perspectives.²⁶ The sound embodies affects. Closely following Ophelia's words in scene five, the final scene, of *The Hamletmachine*, where she takes on the voice of Electra, Malani's Cassandra declares:

This is Cassandra speaking
 In the heart of darkness
 Under the sun of torture
 To the capitals of the world
 In the name of the victims
 I eject all the sperm I have
 received
 I turn the milk of my breasts into
 poison
 I take back the world I gave birth
 to
 I bury it in my womb
 Down with the happiness of
 submission
 Long live hate rebellion and death

Like Müller's *Hamlet*, this Ophelia is also a composite. In this loose adaptation of Shakespeare's *Hamlet*, Müller's Ophelia assumes a collective identity when she chooses to stop killing herself. She claims to speak for female suicides when she declares: 'Yesterday I stopped killing myself'. Before that pronouncement, there is a list of female suicides, including 'The woman with the head in the gas-oven', echoing the suicide

of Müller's wife, Inge. Malani's Cassandra is also an amalgam of diverse female figures, including Ophelia and Electra, endowed with the power of having more than one voice. This polyphony extends the regenerative power of myth, making audiences recognise that violence, specifically towards women, is not cyclical, but there are continuous iterations of it (think, for example, of toxic masculinity).

The following section of the soundscape of *In Search of Vanished Blood* quotes Indian social activist and author Mahasveta Devi's short story *Draupadi*, originally written in Bengali, in the translation into English by Gayatri Chakravorty Spivak.²⁷ The narrative of *Draupadi* imbricates the Naxalite movement (1967-1971) and the Bangladesh Liberation War (1971) with the Indian epic *Mahabharata*. Like Cassandra, the tribal rebel Draupadi defies the shame associated with rape and sexual abuse, speaking truth to power, i.e., Senanayak and the other army officers who took turns to 'make her':

She was apprehended at 6.53 pm.
 It took an hour to get her to camp.
 'Make her,' he said.
 Something sticky under her arse
 and waist.
 Only the gag has been removed.
 Incredible thirst.
 She senses that her vagina is
 bleeding.
 How many came to make her?
 Sees her breast and understands
 that indeed, she has been made
 up right.

26 According to Said, contrapuntal perspectives endow the reading of 'the great canonical texts (...) with an effort to draw out, extend, give emphasis and voice to what is silent or marginally present or ideologically represented' (*Culture and Imperialism* op cit, p 66).

27 Gayatri Chakravorty Spivak, "'Draupadi'" by Mahasveta Devi,' *Critical Inquiry*, vol 8, no 2, 1981, pp 381-402.

Her breasts are bitten raw.
The nipples torn.
How many?

The closing words of Cassandra's speech come from *The Hamletmachine* and *Krapp's Last Tape*:

Between the thighs death still has
hope.
NOW THE DAY IS OVER,
NIGHT IS DRAWING NIGH-IGH,
SHADOWS - OF THE EVENING
STEAL ACROSS THE SKY

The prophet Cassandra speaks previously unspeakable acts of violence, breaking the silence that normalised sexual violence, bringing the violence around her into the public sphere. Cassandra is a survivor of violence at the hands of Apollo. A hermeneutic is developed within Malani's artwork that quotes Cassandra with contemporary resonance, linking it, as one possible layer of meaning that visitors might create, to how sexual-assault survivors have been empowered by the various Cassandras of the #MeToo movement. These Cassandras, joined by a chorus of women, gave survivors the solidarity and courage to speak truth to power. In turn, they also became Cassandras in their unveiling of histories of gendered violence.

In a conversation with Arjun Appadurai about their collaboration for the DOCUMENTA series *100 Notes-100 Thoughts*, published on the occasion of the exhibition of *In Search of Vanished Blood* (Kassel, Museum Fridericianum, 9 June-16 September 2012), Malani talks about how the poem of the same name by Pakistani left-wing intellectual and revolutionary poet Faiz worked as a bridge 'that will connect to other

people who may also know the poem'.²⁸ In response to this poem, Malani's artwork was conceptualised as a bridge. While the 1965 poem - originally written in Urdu with the title *Lahu Ka Suragh* and translated into English by Agha Shahid Ali - operated as a trigger for the artwork, this process went beyond mere inspiration. Each text complicated and qualified the other, making them resonate louder, through what Malani terms a 'Memory Emotion'. It is worth quoting Faiz's poem at length to make clear how Malani's quotation of the poem functions as memory-work:

There is no sign of blood, not
anywhere.
I've searched everywhere.
The executioner's hands are clean,
his nails transparent.
The sleeves of each assassin are
spotless (...).
The blood which has disappeared
without leaving a trace isn't part of
written history: who will guide me to
it? (...).
But, unheard, it still kept crying out
to be heard.
No one had the time to listen, no
one the desire.
It kept crying out, this orphan blood,
but there was no witness.
No case was filed.
From the beginning this blood was
nourished only by dust.
Then it turned to ashes, left no
trace, became food for dust.

28 Arjun Appadurai and Nalini Malani, 'Arjun Appadurai in Conversation with Nalini Malani,' in Zasha Colah and Johan Pijnappel, eds, *Malini Malani: In Search of Vanished Blood*, Hantje Cantz and Kassel: documenta und Museum Fridericianum Veranstaltungen-GmbH, Ostfildern, 2012, p 36.

As a strategy of resonance and social engagement, quoting the title of Faiz's poem hints directly at issues of the archive, primarily the bloody archive of Hindu nationalism and sexual assault and rape culture in India. Part of the characteristic use of the colour red in Malani's art, the image of 'orphan blood' becomes an animation trope related to the blood of communal massacres, group rapes, and police brutality (the latter of which is more crucial and timelier than ever considering the global dimension of the Black Lives Matter movement). Malani's art explores the religious sectarianism that often leads to violence of an unprecedented nature, denouncing acts of cruelty perpetrated in the name of ideals. (I follow Etienne Balibar's use of the word 'cruelty' 'to indicate those forms of extreme violence, either intentional or systemic, physical or moral (...) that (...) appear to us to be "worse than death"'.²⁹) This bloody archive resonates with many other archives concerning the public violence of populisms and nationalisms. Malani's preoccupation with this archive has been ongoing, as seen in the play *Unity in Diversity*.

Unity in Diversity: Quotation as Placing Under Erasure

Then came Partition. God's carotid burst open on the new border between India and Pakistan and a million people died of hatred. Neighbours turned on each other as though they'd never known each other, never been to each other's weddings, never sung each other's

songs. The walled city broke open. Old families fled (Muslim). New ones arrived (Hindu) and settled around the city walls.³⁰

In line with Malani's longstanding concerns with social injustice and the depredation of democracy in India, *In Search of Vanished Blood* calls on memories of the long history of marking Muslims as targets of violence. These memories include the communal violence of the Hashimpura massacre in 1987, near Meerut in Uttar Pradesh, where forty-two Muslim youths, mostly day-wage labourers and weavers, were shot dead by armed police and dumped into an irrigation canal. They also involve the 1992 Bombay riots, the 2002 Gujarat pogrom, and the communal riots in northeast Delhi in February 2020, where bodies became the surface where violence was exercised - where bodies were, at the very least, the site of symbolic humiliation.

The 2020 Delhi riots, the most recent event of communal violence, were motivated by the Parliament of India passing the 2019 Citizenship (Amendment) Act, where religious affiliation was an explicit criterion for recognising citizenship. This amendment to the 1955 Citizenship Act granted Indian citizenship eligibility to refugees arriving in the country before December 2014 from Afghanistan, Bangladesh, and Pakistan who are Hindus, Sikhs, Buddhists, Jains, Parsis or Christians, thereby excluding Muslims. In those riots, the embodied violence, symbolic and actual - playing out the struggle for national purity on the body, authorising distinctions in Indianness through the body - was

²⁹ Etienne Balibar, 'Outlines of a Topography of Cruelty: Citizenship and Civility in the Era of Global Violence,' *Constellations*, vol 8, no 1, 2001, p 15.

³⁰ Arundhati Roy, *The Ministry of Utmost Happiness*, Hamish Hamilton, London, 2017, p 14.

performed to the extent of having men offer their genitals for visual inspection to ascertain their religion (as Muslim males are commonly circumcised, unlike Hindus).

In the 2003 single-channel video play *Unity in Diversity*, the aspirational dictum of post-independence and post-partition India, visually captured in Raja Ravi Varma's *Galaxy of Musicians*, is pierced. *Galaxy of Musicians* is inhabited by a group of eleven Indian women musicians hailing from different parts of the nation, clad in sumptuous regional costumes and adorned with jewellery, and playing traditional musical instruments, an allegory of national unity in regional, cultural, ethnic and religious diversity, making up 'a perfect anthropological vignette'.³¹ Differences are fused into harmony. *Galaxy of Musicians* was exhibited as the Indian showpiece at the World Congress of Religions in Chicago in 1893, 'where the philosopher Swami Vivekananda addressed the danger of orthodoxy in religion', as explained in a video frame.

31 Geeta Kapur, *When Was Modernism: Essays on Contemporary Cultural Practice in India*, Tulika, New Delhi, 2000, p 168.



Image: Raja Ravi Varma, Galaxy of Musicians, ca 1889, oil on canvas, approximately 115 x 152 cm. Collection: Jayachamarajendra Art Gallery, Mysore



Varma was among the first Indian painters to use European academic art techniques (for example, in terms of composition and perspective) and advance a new aesthetic to depict Indian culture, palatable for consumption in the colonial metropole. As pointed out by Geeta Kapur, the contradictions and dilemmas of Varma's artistic project are linked to 'working with orientalist preconceptions toward a national identity',³² making *Galaxy of Musicians* into a re-Orientalistic allegorical tableau.³³

Varma's tableau is placed under erasure by projecting documentary images on the painting - to draw liberally from Jacques Derrida's concept of *sous rature* (which he borrowed from Heidegger) as a practice of deconstruction in literary theory. The quotation of figures from *Galaxy of Musicians*, putting the iconic painting under erasure, makes the

Nehruvian motto 'unity in diversity' newly visible for what is and was, or may newly be understood to be, a reminder of the violence - that is in many ways ongoing - perpetrated in the name of unity as religious orthodoxy. Furthermore, *Galaxy of Musicians* genders the Indian nation as female, evacuating female agency and silencing female voices, as critiqued by Malani.³⁴ Thus, the quotation pushes hidden forms of real-life, representational, and epistemic violence³⁵ into the spotlight of public discourse.

32 Ibid, p 168.

33 Lau Lau and Ana Cristina Mendes, 'Introducing Re-Orientalism: A New Manifestation of Orientalism,' in Lisa Lau and Ana Cristina Mendes, eds, *Re-Orientalism and South Asian Identity Politics: The Oriental Other Within*, Routledge, London and New York, 2011, pp 3-16; Discussing the icon-tableau-narration axis in Indian art with reference to Varma's artwork, Kapur details: 'Ravi Varma's references come from Tanjore paintings with their more elaborate Mysore antecedents. These are superseded by what he learns of the western manner in the easel format as an adolescent in Trivandrum, first via the apprenticeship of the court painter Ramaswamy Naicker and then by watching a Dutch painter, Theodore Jensen, who is with the Maharaja of Travancore in 1868. Thereon Ravi Varma continues with his assiduous self-training and talent. Further individuation in the manner of staging a person is provided by an introduction to western (Parsi or Company) proscenium theatre. The concept of the mise-en-scene and the mimetic aspiration in the newer art forms comes from that source. The portrait-into-theatre presentation foregrounds certain aspects of realism, exemplified still further in the newer regimes of the visual by the photograph. All these aspects together - easel painting, proscenium theatre, photography, and ultimately the cinema - determine the meaning of the tableau with and after Ravi Varma' (Kapur, *When Was Modernism* op cit, p 170).

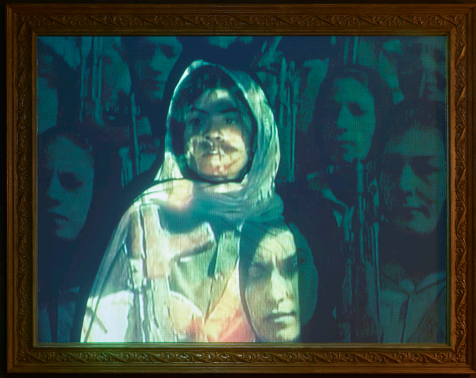
34 Nalini Malani - *Splitting the Other: Retrospective 1992-2009*, Bernard Fibicher, ed, Hatje Cantz, Ostfildern, 2010, p 173; See Malani's 1989 watercolour Re-thinking Raja Ravi Varma for an interpretation of this artwork as 'set[ting] up a quarrel with the nineteenth-century artist' (Kapur *When Was Modernism* op cit, p 27).

35 Gayatri Chakravorty Spivak, 'Can the Subaltern Speak?' In Cary Nelson and Lawrence Grossberg, eds, *Marxism and the Interpretation of Culture*, University of Illinois Press, Chicago, 1988, pp 271-313.



Images: Nalini Manali, *Unity in Diversity*, 2003, single-channel video play, living-room setting with projection in golden frame on a wall, two lamps, and 13 framed black-and-white photographs, sound, 7 min, included in Nalini Manali: *Utopial?* (Installation view Serralves Museum - 19 DEC 2020 - 29 AUG 2021)





Varma's allegorical artwork is reconstituted in its ontology through visual erasure, putting forth a new iconicity. This act of putting under erasure through visual quotation also calls to mind the idea of 'preposterous history', advanced by Mieke Bal in her discussion of artistic re-envisionings of the Baroque (specifically, her analysis of quotations of Caravaggio in late-twentieth-century artworks). A 'preposterous history' is a reversal of thinking about the relationship between past and present 'which puts what came chronologically first ("pre-") as an aftereffect behind ("post") its later recycling'.³⁶ Within Bal's 'preposterous history' framework, the politics of quotation is theorised as 'wilfully anachronistic. By sharpening the difference between past and present, they make the conditions and implications of the merging of the two more visible'.³⁷

Malani's art reflects the experience of being a refugee of a subcontinental partition, forcefully exiled from her country. Born in Karachi (Sindh) the year before Indian independence, her art is acutely influenced by that watershed moment, particularly by the hastily arranged partition of the subcontinent in line with the 'divide and rule' policy of the British colonial administration.³⁸ Leaving behind almost everything they had, her family witnessed first-hand the cruelty of communal strife. This unprecedented violence displaced seventeen million and

killed well over a million in the partition aftermath.³⁹ It continues to unfold as a complex emotional and political process for all those who lived in undivided India and be fought over intensely by the military in the cross-border regions of India and Pakistan.

Unity in Diversity was created as a reaction to the massacre of the Muslim population of Gujarat in February and March 2002. Prime Minister Modi, then Chief Minister of Gujarat, was accused of initiating and excusing the violence in a striking parallel to the US Capitol riot, scripted alternatively as a 'revolution' or invasion, instigated by then-President Trump in January 2021. Upholding the Hindutva - a form of Hindu nationalism that defends that all Indian citizens who are not affiliated to the Hindu religion should be considered secondary citizens (to then be ignored by the nation-building narrative and left out of the picture of India as a 'Hindu nation') -, groups such as the Bajrang Dal are gaining more popularity and influence in India each passing day. Mixed with these resurgent nationalisms, systemic religious-based discriminations, based on a history of Indian and Pakistani ideas of nationhood that 'were carved out diametrically, in definition against each other',⁴⁰ pave the way for a necropolitical regime.

The idea of 'necropolitics'⁴¹ is linked to the Foucauldian theory of biopolitics addressing the modern forms of biopower that emerged at

36 Mieke Bal, *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History*, University of Chicago Press, Chicago and London, 1999, p 7.

37 Ibid, p 5.

38 Shashi Tharoor, *Inglorious Empire: What the British Did to India*, Hurst and Company, London, 2017, p 111.

39 Ibid, p 145.

40 Yasmin Khan, *The Great Partition: The Making of India and Pakistan*, Yale University Press, London and New Haven, CN, 2007, p 9.

41 Achille Mbembe, 'Necropolitics', translated by Libby Meintjes, *Public Culture*, vol 15, no 1, 2003, p 11-40.

the end of the eighteenth century in Europe. For Mbembe, necropolitics is the ultimate face of sovereign takeover; its fundamental characteristics residing, 'to a large degree, in the power and the capacity to dictate who may live and who must die'.⁴² Mbembe singles out Palestine as the 'most accomplished form of necropower',⁴³ but necropower dynamics also certainly undergird the continued communal strife in India. In both cases, a two-nation theory was advanced as a solution to communal oppression but could not be fully realised beyond cartographic demarcations; in Palestine and India, the imbrication of nationhood, sovereignty, and religious identities translates into forms of violence in people's everyday lives, in a necropolitical regime supported by, or in connivance with, law-enforcement agencies.

Returning to the image of 'orphan blood' from Faiz's poem, deployed in the animation *In Search of Vanished Blood* ('The blood which has disappeared without leaving a trace isn't part of written history'), *Unity in Diversity* is set in what resembles a middle-class living room. As part of the play's soundscape, a male voice cynically remarks: 'It seems that traitors have a good time when people walk in blood. That is the way the world is designed, and it is not good.' As forms of violence linked to nationalisms, both the communal riots in northeast Delhi in February 2020 and the pro-Trump 'March to Save America', which led white supremacists to reclaim 'our streets' at the US Capitol in January 2021, were nurtured by populist storytelling. The Indian writer Suketu Mehta notes: 'A

populist is, above all, a gifted storyteller'; the 'power of populism' lies precisely in its being 'a false narrative, a horror story about the other, well told'.⁴⁴ Coming back to Faiz's poem, 'There's no sign of blood, not anywhere./ I've searched everywhere./ The executioner's hands are clean, his nails transparent./ The sleeves of each assassin are spotless.'

Modi's pro-Hindutva government has re-animated the Hindu-Muslim disunity heightened by the rushed act of independence and partition led by the British in 1947. (In fact, religious sectarianism played a central role in the partition.) In the case of the events in January 2021 at the US Capitol, the rage of white supremacists had been brewing for a long time, since the Civil War, exacerbated by the Civil Rights movement in the 1960s, and then goaded into a frothing rage by Obama's election, primed by disinformation from Fox News and right-wing groups like OANN and Q-Anon. Both Modi and Trump became the icons of these fundamentalist groups, enabling and encouraging them to 'save' the nation.

42 Ibid, p 11.

43 Ibid, p 27.

44 Suketu Mehta, 'Immigration Panic: How the West Fell for Manufactured Rage,' *The Guardian*, 27 August 2019, <https://www.theguardian.com/uk-news/2019/aug/27/immigration-panic-how-the-west-fell-for-manufactured-rage>.

CONCLUSION

Spanning fifty years, Malani's video art work - from film diptych, video sculpture, video play, and video sketch to the 'animation chamber' - adapts and explores each medium's affordances to act as a vehicle of resonance. In a way, this echoes what Benjamin wrote about the experience of modernity as shock and how cinema is suitable to express that experience. Benjamin⁴⁵ posits that the technical characteristics of photography and cinema required new forms of perception and reception of the work of art (which he theorised through the concept of shock); in his arguments, he emphasises the reciprocity between modernity and the mechanical reproduction of photography and cinema. In Malani's video art, it is likewise possible to talk about reciprocity and co-constitution when considering the choice of the medium of animation or drawing in motion.

Quotation as a signifying practice in Malani's video art has multiple properties linked to the ideas of dialogic juxtaposition, memory, and erasure. As memory-work and putting under erasure, quotation in this corpus makes the present moment an object of genealogical inquiry. When verbal and visual quotations flash up in the animations, it is not just a case of intellectuals', poets', and artists' ideas shaping the artworks, establishing an affiliation with progressive thinkers and creators, and highlighting a cultural genealogy that is unmistakably there. Homi Bhabha

reminds us that textual hybridity opens a discursive 'third space' where transformations are made possible.⁴⁶ In Malani's video art, the verbal and visual (and acoustic) enter the other's frame of reference in a dialogical way, pushing the boundaries of artistic languages and creating a 'third' text, producing something entirely new through *poiesis*.

As argued in this essay, Malani's artistic practice of quotation connects *poiesis* with *imitatio* and *praxis* towards social justice. In her textured representations, the artist's visual and aural way of thinking through ideas from Arendt, Baldwin, Said, Brecht, Faiz, Orwell, Devi and many others, calls out the targeting of alterity as a threat to the collective. Speaking truth to power as the writers-activists-intellectuals she quotes, addressing issues of sexual violence and gendered resistance, communal violence, and religious 'tensions', her art resonates acutely with the writings of other Indian writers-activists-intellectuals such as Arundhati Roy. For example, consider Roy's unapologetic and uncompromising depiction in the 2017 novel *The Ministry of Utmost Happiness* of the marginalisation of Muslims in India, particularly in Kashmir, touching upon incidents of communal violence against Muslims and the collusion of law-enforcement agents, notably in the 2002 Gujarat pogrom:

The killing went on for weeks and was not confined to cities alone. The mobs were armed with swords and tridents and wore saffron

45 Walter Benjamin, 'The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility,' [1939], translated by Howard Eiland, in Howard Eiland and Michael W. Jennings, eds, *Walter Benjamin: Selected Writings, Vol. 4: 1938-1940*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, MA and London, 2003, pp 251-83.

46 Jonathan Rutherford, 'The Third Space: Interview With Homi Bhabha,' in Jonathan Rutherford, ed, *Identity: Community, Culture, Difference*, Lawrence and Wishart, London, 1990, pp 207-21.

headbands. They had cadastral lists of Muslim homes, businesses and shops. They had stockpiles of gas cylinders (which seemed to explain the gas shortage of the previous few weeks). When people who had been injured were taken to hospital, mobs attacked the hospitals. The police would not register murder cases.⁴⁷

⁴⁷ Roy, *The Ministry of Utmost Happiness* op cit, 28.

VISITAS PARA ESCOLAS TOURS FOR SCHOOLS

Sujeitas a marcação prévia, com uma antecedência mínima de 15 dias.

Para mais informações e marcações, contactar (2ª a 6ª feira, 10h-13h/14h30-17h)

Minimum two-week advance booking is required. For further information and booking, please contact (Monday to Friday, 10 a.m.–1 p.m. and 2.30–5.00 p.m.)

Cristina Lapa: ser.educativo@serralves.pt
Tel. (linha direta/direct line): 22 615 65 00
Tel: 22 615 65 46
Fax: 22 615 65 33

Marcações online em Online booking at www.serralves.pt

LOJA SHOP

Uma referência nas áreas do design, onde pode adquirir também uma recordação da sua visita.

A leading retail outlet for the areas of design, where you can purchase a souvenir to remind you of your visit.

Todos os dias Everyday: 10h00-19h00

loja.online@serralves.pt
www.loja.serralves.pt

LIVRARIA BOOKSHOP

Um espaço por excelência para todos os amantes da leitura.

The perfect place for all book lovers.

Ter Tue-Dom Sun-Fer Holidays: 10h00-19h00
Seg Mon - Encerrado Closed

BAR

Onde pode fazer uma pausa acompanhada de um almoço rápido ou um lanche, logo após à visita às exposições.

In the Bar of Serralves Auditorium you can take a break, with a quick lunch or snack, after visiting the exhibitions.

Todos os dias Everyday: 10h00-19h00

RESTAURANTE RESTAURANT

Desfrute de um vasto número de iguarias e deixe-se contagiar pelo ambiente que se faz viver com uma das mais belas vistas para o Parque.

Enjoy a wide range of delicacies and allow yourself to be captivated by the environment associated to one of the most beautiful views over the Park.

Seg Mon - Sex Fri: 12h00-19h00

Sáb Sat-Dom Sun-Fer Holidays: 10h00-19h00

restaurante.serralves@ibersol.pt

CASA DE CHÁ TEAHOUSE

O local ideal para a sua pausa do ritmo citadino ou para o descanso de uma visita pelo Parque.

The ideal place to take a break from the bustling city or rest during a visit to the Park.

Seg Mon - Sex Fri: 12h00-18h00

Sáb Sat-Dom Sun-Fer Holiday: 11h00-19h00

Fundação de Serralves

Rua D. João de Castro, 210
4150-417 Porto – Portugal

serralves@serralves.pt

Geral General line:
(+ 351) 808 200 543
(+ 351) 226 156 500

www.serralves.pt

[f](https://www.facebook.com/fundacaoserralves) /fundacaoserralves

[t](https://twitter.com/serralves_twit) /serralves_twit

[i](https://www.instagram.com/fundacao_serralves) /fundacao_serralves

[y](https://www.youtube.com/channel/UCserralves) /serralves

Apoio institucional
Institutional support

Mecenas da Exposição
Exhibition supported by

