


# Nalini & Nilima

Een onderzoek over de maatschappelijke positie van de vrouw in India in het werk van twee vrouwelijke kunstenaars.



Naam: Julia Geerlings  
Studentnummer: 5984343  
Begeleider: Patrick van Rossem  
Tweede lezer: Linda Boersma  
Datum: 13 februari 2018  
Onderwijsinstelling: Universiteit Utrecht  
Faculteit: Geesteswetenschappen  
Master: Kunstgeschiedenis  
Track: Moderne en hedendaagse kunst



# Inhoudsopgave

<b>Plagiaatverklaring.....</b>	<b>4</b>
<b>Samenvatting.....</b>	<b>6</b>
<b>Voorwoord .....</b>	<b>8</b>
<b>Inleiding.....</b>	<b>9</b>
<b>Hoofdstuk 1: Context van vrouw zijn in India en van de kunstenaars .....</b>	<b>13</b>
1.1    Vrouw zijn in India.....	13
1.2    Het leven en oeuvre van Nalini Malani .....	17
1.3    Het leven en oeuvre van Nilima Sheikh.....	22
<b>Hoofdstuk 2: Beeldend werk van Malani en Sheikh .....</b>	<b>26</b>
2.1    Analyse van het beeldend werk van Nalini Malani.....	26
2.1.1    Medeamaterial (1993) .....	26
2.1.2    Unity in Diversity (2003).....	31
2.1.3    In Search of Vanished Blood (2012).....	35
2.2    Analyse van het beeldend werk van Nilima Sheikh.....	41
2.2.1    When Champa Grew Up (1984).....	41
2.2.2    Each Night Put Kashmir in Your Dreams (2003-2014).....	48
2.2.3    Terrain: Carrying Across, Leaving Behind (2016-17) .....	54
<b>Hoofdstuk 3: Een hoopvolle toekomst voor de ‘Indian woman artist’ .....</b>	<b>59</b>
<b>Conclusie.....</b>	<b>65</b>
<b>Literatuurlijst.....</b>	<b>68</b>
Boeken, tijdschriften en websites. ....	68
Rapporten.....	72
Video’s .....	72
<b>Afbeeldingen .....</b>	<b>73</b>

# Plagiaatverklaring



Universiteit Utrecht

Faculteit Geesteswetenschappen  
Versie september 2014

## VERKLARING KENNISNEMING REGELS M.B.T. PLAGIAAT

### Fraude en plagiaat

Wetenschappelijke integriteit vormt de basis van het academisch bedrijf. De Universiteit Utrecht vat iedere vorm van wetenschappelijke misleiding daarom op als een zeer ernstig vergrijp. De Universiteit Utrecht verwacht dat elke student de normen en waarden inzake wetenschappelijke integriteit kent en in acht neemt.

De belangrijkste vormen van misleiding die deze integriteit aantasten zijn fraude en plagiaat. Plagiaat is het overnemen van andermans werk zonder behoorlijke verwijzing en is een vorm van fraude. Hieronder volgt nadere uitleg wat er onder fraude en plagiaat wordt verstaan en een aantal concrete voorbeelden daarvan. Let wel: dit is geen uitputtende lijst!

Bij constatering van fraude of plagiaat kan de examencommissie van de opleiding sancties opleggen. De sterkste sanctie die de examencommissie kan opleggen is het indienen van een verzoek aan het College van Bestuur om een student van de opleiding te laten verwijderen.

### Plagiaat

Plagiaat is het overnemen van stukken, gedachten, redeneringen van anderen en deze laten doorgaan voor eigen werk. Je moet altijd nauwkeurig aangeven aan wie ideeën en inzichten zijn ontleend, en voortdurend bedacht zijn op het verschil tussen citeren, parafaseren en plagiëren. Niet alleen bij het gebruik van gedrukte bronnen, maar zeker ook bij het gebruik van informatie die van het internet wordt gehaald, dien je zorgvuldig te werk te gaan bij het vermelden van de informatiebronnen.

De volgende zaken worden in elk geval als plagiaat aangemerkt:

- het knippen en plakken van tekst van digitale bronnen zoals encyclopedieën of digitale tijdschriften zonder aanhalingstekens en verwijzing;
- het knippen en plakken van teksten van het internet zonder aanhalingstekens en verwijzing;
- het overnemen van gedrukt materiaal zoals boeken, tijdschriften of encyclopedieën zonder aanhalingstekens en verwijzing;
- het opnemen van een vertaling van bovengenoemde teksten zonder aanhalingstekens en verwijzing;
- het parafaseren van bovengenoemde teksten zonder (deugdelijke) verwijzing: parafrazen moeten als zodanig gemarkeerd zijn (door de tekst uitdrukkelijk te verbinden met de oorspronkelijke auteur in tekst of noot), zodat niet de indruk wordt gewekt dat het gaat om eigen gedachtengoed van de student;
- het overnemen van beeld-, geluids- of testmateriaal van anderen zonder verwijzing en zodoende laten doorgaan voor eigen werk;
- het zonder bronvermelding opnieuw inleveren van eerder door de student gemaakt eigen werk en dit laten doorgaan voor in het kader van de cursus vervaardigd oorspronkelijk werk, tenzij dit in de cursus of door de docent uitdrukkelijk is toegestaan;
- het overnemen van werk van andere studenten en dit laten doorgaan voor eigen werk. Indien dit gebeurt met toestemming van de andere student is de laatste medeplichtig aan plagiaat;
- ook wanneer in een gezamenlijk werkstuk door een van de auteurs plagiaat wordt gepleegd, zijn de andere auteurs medeplichtig aan plagiaat, indien zij hadden kunnen of moeten weten dat de ander plagiaat pleegde;
- het indienen van werkstukken die verworven zijn van een commerciële instelling (zoals een internetsite met uittreksels of papers) of die al dan niet tegen betaling door iemand anders zijn geschreven.

De plagiaatregels gelden ook voor concepten van papers of (hoofdstukken van) scripties die voor feedback aan een docent worden toegezonden, voorzover de mogelijkheid voor het insturen van concepten en het krijgen van feedback in de cursushandleiding of scriptieregeling is vermeld.





In de Onderwijs- en Examenregeling (artikel 5.15) is vastgelegd wat de formele gang van zaken is als er een vermoeden van fraude/plagiaat is, en welke sancties er opgelegd kunnen worden.

Onwetendheid is geen excuus. Je bent verantwoordelijk voor je eigen gedrag. De Universiteit Utrecht gaat ervan uit dat je weet wat fraude en plagiaat zijn. Van haar kant zorgt de Universiteit Utrecht ervoor dat je zo vroeg mogelijk in je opleiding de principes van wetenschapsbeoefening bijgebracht krijgt en op de hoogte wordt gebracht van wat de instelling als fraude en plagiaat beschouwt, zodat je weet aan welke normen je je moeten houden.

Hierbij verklaar ik bovenstaande tekst gelezen en begrepen te hebben.	
Naam:	Julia Geerlings
Studentnummer:	5984343
Datum en handtekening:	

Dit formulier lever je bij je begeleider in als je start met je bacheloreindwerkstuk of je master scriptie.

Het niet indienen of ondertekenen van het formulier betekent overigens niet dat er geen sancties kunnen worden genomen als blijkt dat er sprake is van plagiaat in het werkstuk.

## Samenvatting

In deze scriptie wordt er naar een antwoord gezocht op de hoofdvraag: *In hoeverre stellen de Indiase kunstenaars Nalini Malani en Nilima Sheikh de maatschappelijke positie van de vrouw aan de orde in hun werk en hoe doen zij dat?* Allereerst wordt in hoofdstuk één de maatschappelijke positie van de vrouw in India in kaart gebracht. Dit gebeurt aan de hand van vier conflicthaarden die van invloed zijn op de maatschappelijke positie van mensen in India. Daarnaast worden de wetten en gebeurtenissen in de geschiedenis van India in kaart gebracht aan de hand van het hoofdstuk “Vrouw in India” van A.P de Regt in de Groniek.<sup>1</sup> Hieruit blijkt dat vrouwen in India er vanaf de *Manu* wettelijk op vooruit zijn gegaan, wanneer men kijkt naar kwesties zoals geletterdheid, kindhuwelijken, de *sati*, en het hertrouwen van weduwen.<sup>2</sup> Toch blijven soms traditionele denkwijzen in het gedachtegoed van mensen in India de boventoon voeren, waardoor er na het invoeren van nieuwe wetten nog steeds vrouwonvriendelijke praktijken plaatsvinden. Dit is mede door de grote verschillen binnen het land op gebied van welvaart en religie. In hetzelfde hoofdstuk wordt kort de biografische informatie van Nalini Malani en Nilima Sheikh behandeld. Hieruit blijkt dat Malani is geboren tijdens de deling van Brits-Indië, wat haar thematiek in haar latere werk zal verklaren. In dit hoofdstuk wordt ook duidelijk dat de reden dat Sheikh in haar werk veel neigt naar traditionele en ambachtelijke technieken is ontstaan vanuit haar scholing in Baroda.

In hoofdstuk twee wordt een uitvoerige analyse beschreven van in totaal zes kunstwerken van deze twee kunstenaars. Uit dit onderzoek blijkt dat de werken van Malani voornamelijk verwijzingen uit mythologieën, theaterstukken en de kunstgeschiedenis bevatten. Zij gebruikt de vrouwfiguren uit die verwijzingen om de verhalen van de Indiase vrouwen tijdens de deling van Brits-Indië en andere nationale conflicten te vertellen. Sheikh gebruikt dezelfde conflicten als onderwerp voor haar werk, maar zet ze subtieler in. Het wordt naarmate de analyse vordert duidelijk dat beide vrouwen de maatschappelijke positie van de Indiase vrouw in hun werk naar voren laten komen. Beiden gebruiken eigen kenmerkende technieken om soms expliciet en soms impliciet de maatschappelijke positie van de vrouw in India aan het licht te brengen in hun werk. Expliciete voorbeelden zijn *When Champa Grew Up* van Sheikh over kindhuwelijken en bruidsschatmoorden, en *Unity in Diversity* van Malani over het geweld richting vrouwen tijdens de deling van Brits-Indië. Zij zijn met hun werk en hun oeuvre een voorbeeld voor vele andere vrouwelijke kunstenaars in India.

---

<sup>1</sup> Regt, A.P de. “Vrouw in India.” 54-63.

<sup>2</sup> De *Manu* of *Manusmriti* is een wetboek uit India waarin staat aan welke regels het Indiase volk zich moet houden. De datering van het werk is ca. de 2<sup>e</sup> eeuw n. Chr.; Weduweverbranding of *sati*/*suttee* in het is het verbranden van de weduwe na het overlijden van haar echtgenoot.

In hoofdstuk drie wordt de huidige situatie van Sheikh en Malani toegelicht: waar ze nu tentoonstellen en wat zij recentelijk hebben bereikt. Tot slot worden er een aantal vrouwelijke kunstenaars van oude en nieuwe generaties benoemd, zodat duidelijk wordt dat de twee kunstenaars deel uitmaken van een grotere beweging, waarin vrouwelijke kunstenaars de maatschappelijke positie van de Indiase vrouw tot onderwerp van hun kunst maken. De conclusie biedt een hoopvolle blik op de toekomst wat betreft de afbeelding van de Indiase vrouw in de Indiase beeldende kunst.

## **Voorwoord**

Graag wil ik deze ruimte benutten om een aantal mensen te bedanken.

Allereerst Anja Novak als begeleider van de tutorial voorafgaande aan dit onderzoek. Zij heeft mij geholpen met de beginfase en de oriëntatie. Ik wil graag Patrick van Rossem en Linda Boersma bedanken voor de begeleiding hun accurate nakijkwerk. Daarnaast wil ik nog vrienden en familie bedanken die er voor mij zijn geweest deze maanden, in het bijzonder Burcu, Hester, Jean, Judith, Nigel, Sandra en mijn zussen. Ook bedank ik natuurlijk mijn vader die altijd het geduld heeft en de tijd neemt om al mijn teksten te lezen. Dank aan alle vrouwen die mij telkens weer inspireren om mij in te zetten voor het feminisme en het deconstrueren van patriarchale structuren. Tot slot wil ik deze scriptie opdragen aan mijn moeder, de sterkste en slimste vrouw die ik ken.

Ik wens u veel leesplezier toe.

Julia Geerlings

Amsterdam, 13 februari 2019

## Inleiding

In het voorjaar van 2017 was de tentoonstelling *Transgressions* te zien in het Stedelijk Museum Amsterdam, een overzichtstentoonstelling van de Indiase Nalini Malani (geb. 1946). Deze tentoonstelling wekte mijn interesse voor hedendaagse Indiase kunst. In een gesprek tijdens mijn stage bij Framer Framed met de Indiase vrijwilliger Rucha Kulkarni Chaudhari, wees zij mij op de kunstenaar Nilima Sheikh (geb. 1945). Ze vertelde mij dat Sheikh werk maakt over het onrecht omtrent bruidsschatten en ze toonde mij een video waarin zij spreekt over feminisme in de kunstwereld, omringd door andere feministische kunstenaars zoals de Guerilla Girls.<sup>3</sup> Er is uiteindelijk voor deze twee kunstenaars gekozen omdat zij beiden van dezelfde generatie zijn en daarmee gedeeltelijk dezelfde problematiek over het vrouw zijn in India behandelen. Doordat zij al langer werk maken is er veel over hen geschreven en kon ik uit veel werken kiezen om hun werk te analyseren en te vergelijken. Daarnaast vond ik het interessant dat hun materiaalgebruik zo verschillend is van elkaar. Daardoor leek het mij spannend juist deze twee kunstenaars tegenover elkaar te zetten.

Dit onderzoek is gestart vanuit de fascinatie voor gender thema's in het werk van vrouwelijke kunstenaars in combinatie met een interesse voor Indiase kunst. Vanuit deze interesse ontstond bij mij de vraag of vrouwelijke kunstenaars in India hun maatschappelijke positie zouden aankaarten en hoe zij dit eventueel zouden doen. Er zal aan de hand van de twee casestudies onderzocht worden hoe zij de maatschappelijke problematiek van de vrouw in hun werk inzetten. Om erachter te komen wat de maatschappelijke problematiek van het vrouw zijn in India is, zal in het eerste hoofdstuk een context worden geschetst. Hierbij kijkende naar de wetten en tradities die in India van invloed zijn geweest op de wijze waarop vrouwen in India werden en nog steeds worden behandeld.<sup>4</sup> Deze wetten hebben betrekking gehad op de afschaffing van zaken zoals de bruidsschat, bruidsschatmoorden, weduweverbranding en de *Purdah* de *Zenana*.<sup>5</sup> In 1985 schreef

---

<sup>3</sup> Geüpload door Art Basel. 'Conversations | Artworld Talk'. Youtube.

<sup>4</sup> Wanneer er wordt gesproken over de maatschappelijke problematiek van het vrouw zijn in deze scriptie gaat dit voornamelijk over de problematiek van het vrouw zijn in het Noorden van India in het Punjab gebied. Dit is vanwege de persoonlijke achtergrond van beide kunstenaars die zelf afkomstig zijn uit dit gebied.

<sup>5</sup> Weduweverbranding (of sati/suttee in het Indiaas) is het verbranden van de weduwe na het overlijden van haar echtgenoot. De weduwe onderging dit vrijwillig omdat de andere optie was in afzondering van de familie en in schande te leven; De *Purdah*, dat letterlijk sluier betekent, is de gedragscode tussen mannen en vrouwen wat voor vrouwen betrekking had op het dragen van een sluier of andere bedekkingen, en het scheiden van de seksen in het openbare leven; De *Zenana* is een traditionele vrouwelijke zone in huishoudens in Zuid-Azie en is gescheiden van de mannen.



A.P de Regt het hoofdstuk “Vrouw in India” in de Groniek. De Regt studeerde Hindi aan de Rijksuniversiteit Groningen en schreef haar doctoraal over de positie van de vrouw in India. In het hoofdstuk “Vrouw in India” onderzoekt zij de maatschappelijke ongelijkheid tussen man en vrouw in India door dit terug te traceren naar de 2<sup>e</sup> eeuw n. Chr.<sup>6</sup> Door het gebruik van onder andere deze bron wordt hier de geschiedenis van de maatschappelijke positie van de vrouw in India verduidelijkt. Vervolgens worden recente bronnen aangehaald over gebeurtenissen in het nieuws, de media en cijfers van het National Crime Records Bureau.<sup>7</sup> De gegevens uit de recente bronnen dienen om te zien in hoeverre de maatschappelijke positie van de vrouw in India verbeterd is, maar ook hoe slecht het nog gesteld is met vrouwen in sommige gebieden.

Na de maatschappelijke positie van de vrouw uitgelegd te hebben zal de biografische informatie van de kunstenaars Malani en Sheikh worden behandeld. Hiermee wordt inzichtelijk waarom zij kiezen voor bepaalde thematieken en technieken binnen hun beeldend werk. Hiervoor dient het boek *Expressions and Evocations: Contemporary Women Artists of India* van kunstcriticus Gayatri Sinha als belangrijk naslagwerk. In dit boek beschrijft Sinha de bijdrage van vrouwelijke kunstenaars aan de Indiase kunstscene vanaf 1930 tot aan nu. Sinha is voornamelijk gespecialiseerd in gendervraagstukken binnen de Indiase kunstcontext.

De werken van Malani die in het tweede hoofdstuk zullen worden onderzocht zijn *Medeamaterial* (1993), *Unity in Diversity* (2003) en *In search of Vanished Blood* (2012). *Medeamaterial* toont aan op welke wijze Malani gebruik maakt van vrouwfiguren in mythologieën en hoe dit terug te koppelen is naar de situatie van vrouwen in India. *Unity in Diversity* is een werk dat laat zien hoe Malani historische referenties gebruikt in haar werk. Ze doet dit bijvoorbeeld door kritiek te uiten op het werk *Galaxy of Musicians* (1889) van Raja Ravi Varma, een van de belangrijkste schilders uit de Indiase kunstgeschiedenis. Daarnaast gaat *Unity in Diversity* in op de schijnwerkelijkheid van een harmonieuze samenleving en de realiteit die Indiase vrouwen ondergingen tijdens en na de deling van Brits-Indië. In het werk *In Search of Vanished Blood* komen verschillende referenties uit de kunstgeschiedenis, literatuur en mythologie samen in een installatie. Het gaat in een eerste oogopslag minder duidelijk in op de maatschappelijke positie van vrouwen in India, waardoor de vraag rijst of in dit werk thema's rondom de maatschappelijke positie van de Indiase vrouw te ontdekken zijn.

---

<sup>6</sup> Regt, A.P de. “Vrouw in India.” 54-63.

<sup>7</sup> *Crime in India*, 2016 (National Crime Records Bureau (Ministry of Home Affairs)).

De selectie die gemaakt is om het werk van Nilima Sheikh te analyseren omvat de volgende drie werken: *When Champa Grew Up* (1984), *Each Night Put Kashmir in Your Dreams* (2003-10) en *Terrain: Carrying Across, Leaving Behind* (2016-17). *When Champa Grew Up* gaat in op een persoonlijk verhaal uit Sheikh's eigen leven en de problematiek rondom weduweverbranding en de bruidsschat. *Each Night Put Kashmir in Your Dreams* toont de complexiteit van de regio Kashmir. Deze regio staat vaak bekend om zijn paradijselijke landschappen maar het staat niet algemeen bekend om de turbulente geschiedenis. Sheikh verwerkt beide kanten van dit verhaal in dit werk. Als laatste zal haar meest recente werk *Terrain: Carrying Across, Leaving Behind* worden behandeld. Dit werk, dat afgelopen jaar te zien was op de Documenta 14 in Kassel, is rijk aan literaire referenties en gaat in op de vluchtelingenpolitiek. Vanwege de verwijzing naar een vrouwelijke ervaring in haar werk *When Champa Grew Up* is het interessant om te onderzoeken of in haar andere werken zoals *Each night* of *Terrain* soortgelijke verwijzingen te vinden zijn.

Met de keuze van de kunstwerken die hier behandeld zullen worden is er bewust gelet op het tijdsbestek dat tussen elk individueel werk zit. Hierdoor kan de voortgang in beide oeuvres worden onderzocht. In de analyses van de kunstwerken wordt nagegaan hoe de maatschappelijke positie van de vrouw in India tot uiting komt in hun werk. Om het werk van de kunstenaars te kunnen analyseren wordt er gebruik gemaakt van een aantal teksten van Indiase feministische schrijvers. Twee daarvan zijn Urvashi Butalia met *The Other Side of Silence* en Veena Das met haar essay *Language and body: transactions in construction of pain*. Zij gaan beiden op hun eigen wijze in op de ervaring van vrouwen tijdens de deling van Brits-Indië. Zowel Malani als Sheikh refereren in hun werk naar de twee teksten om, net als de schrijvers, de nadruk te leggen op persoonlijke ervaringen van Indiase vrouwen.

De theorie van feministisch filmcriticus Laura Mulvey over de *male-gaze* vormt een belangrijke basis voor dit onderzoek. Haar theorie is gebaseerd op de psychoanalyse van Sigmund Freud en stelt dat we ons in een patriarchale samenleving bevinden, waar de mannelijke blik de basis vormt van hoe vrouwen worden afgebeeld in films en visuele media. Haar constatering is dat deze mannelijke blik vrouwen reduceert tot een object, enkel bedoeld voor hun visuele vermaak.<sup>8</sup>

Het theoretisch kader omvat zowel westerse als Indiase feministische literatuur. Bepaalde strategieën en thema's binnen hun beeldend werk, die verband houden met vrouwelijke subjectiviteit en gender, kunnen zo onderling worden vergeleken. Of de kunstenaars hun werk

---

<sup>8</sup> Mulvey, Laura. "Vial Pleasure and Narrative Cinema." 837.

expliciet als feministisch betitelen is voor dit onderzoek van ondergeschikt belang. Dit leidt tot de hoofdvraag: *In hoeverre stellen de Indiase kunstenaars Nalini Malani en Nilima Sheikh de maatschappelijke positie van de vrouw aan de orde in hun werk en hoe doen zij dat?*

Vanuit deze hoofdvraag is het relevant om te onderzoeken welke maatschappelijke problemen vrouwen in India ondervinden. Dit zal gebeuren in hoofdstuk één. Hier zal een antwoord op de volgende deelvraag worden gezocht: *Wat is de maatschappelijke problematiek van het vrouw zijn in India, voornamelijk in het Noorden van India?*

Voordat er uitvoerig wordt ingegaan op het werk van de twee kunstenaars, is het belangrijk om eerst de biografische gegevens van beide kunstenaars uiteen te zetten.

In hoofdstuk twee zullen vervolgens de werken zorgvuldig worden geanalyseerd. Hier komen de volgende deelvragen aan bod: *Welke thema's behandelen Malani en Sheikh in hun werk? Agenderen ze de maatschappelijke positie van vrouwen in India? Hoe komt dit tot uiting in hun werk?*

In het laatste hoofdstuk zal worden onderzocht hoe Malani en Sheikh zich verhouden tot een oudere en nieuwere generatie vrouwelijke kunstenaars. Er wordt hier gekeken naar of Sheikh en Malani deel uitmaken van een grotere beweging, waarin vrouwelijke kunstenaars de maatschappelijke positie van de Indiase vrouw tot onderwerp maken van hun kunst.

## Hoofdstuk 1: Context van vrouw zijn in India en van de kunstenaars

### 1.1 Vrouw zijn in India

De positie van de vrouw in India is lastig in één hoofdstuk te vatten. Het feit dat India 1,29 miljard geschatte inwoners bevat toont al aan dat er geen algemene conclusies te trekken zijn over dit land.<sup>9</sup> Verder zorgt het hoge inwonersaantal voor een diversiteit op het gebied van cultuur, religie en welvaart. Om gedeeltelijk grip te krijgen op de maatschappelijke situatie in India, in het bijzonder die van vrouwen, is het goed om vier belangrijke elementen te belichten die van invloed zijn op de positie van Indiërs in de huidige samenleving.

Ten eerste is er de kaste, dit is een hiërarchisch systeem waar veel Indiërs zich mee identificeren en wat ook de positie van een persoon in de Indiase samenleving grotendeels bepaalt. Sinds 1950 is het kastensysteem afgeschaft. Desondanks wordt er door de bevolking nog steeds wel gedacht in sociale klassen en kasten. Daardoor worden er nog steeds ermoorden gepleegd wanneer men buiten zijn of haar eigen kaste wil trouwen.<sup>10</sup> Naast de vier varna's of kasten zijn er ook nog de 'onaanraakbaren', ook wel de dalits genoemd.<sup>11</sup> Dalits vallen buiten het kastensysteem en daarmee ook buiten de maatschappij.<sup>12</sup>

Ten tweede is taal een grote segregerende factor in India. Het land heeft namelijk 22 'officiële' talen, met Hindi als de grootste dat door meer dan 400 miljoen mensen wordt

---

<sup>9</sup> Inwoneraantal is gebaseerd op gegevens uit het CIA World Factbook door het US Bureau of the Census. 'South Asia: India'. Website CIA.

<sup>10</sup> Ziel. "Heel voorzichtig."; Eermoord of eerwraak duidt op een fenomeen waarbij een familielid een moord pleegt op een ander familielid wanneer hij of zij de eer van de familie heeft geschaad. Door de moord op dit familielid blijft de eer aan de familie zelf. Dit geweld kan ook ter preventie worden gepleegd wanneer er wordt verwacht dat hij of zij eerverlies zal gaan veroorzaken. In veel gevallen worden vrouwen verweten van eerverlies wanneer zij in opstand komt tegen haar familie, of wanneer zij verkracht, vermoordt of gekidnap wordt.

<sup>11</sup> Kaste is een samenvoeging van twee Indiase begrippen: jati, wat staat voor de onderling huwende groep waar men wordt geboren en de varna, wat de plaats inhoudt die deze groep binnen de sociale ladder bezit. Er zijn in totaal vier sociaal geaccepteerde varna's of kasten: de brahmanen, de kshatriya's, de vaishya's en de shudra's. Binnen deze varna's worden mensen weer opgedeeld in meer dan drieduizend verschillende jati's. Het trouwen buiten zijn of haar eigen kaste werd eeuwenlang niet mogelijk geacht.

<sup>12</sup> *Caste-based discrimination in South Asia*. 2-5; Dalits ervaren uitsluiting en discriminatie op het gebied van meerdere niveaus in de maatschappij vanwege waar of hoe ze zijn geboren buiten de vier varna's. Deze slachtoffers van kastendiscriminatie hebben daardoor niet dezelfde mogelijkheden als andere Indiërs en lijden daaronder op het gebied van beperkt onderwijs, armoede, weinig baangarantie en schending basisrechten. Het zijn van een dalit vrouw wordt gezien als een 'double burden' aangezien zij sneller het doelwit worden van seksueel geweld, gedwongen prostitutie, ontvoering, seksueel geweld en misbruik zoals verkrachtingen en groepsverkrachtingen.

gesproken.<sup>13</sup> De veelheid aan talen vormt, net als de meerdere religies en kasten, een verdeeldheid in India.

Een derde invloedrijke factor op maatschappelijke positie van Indiërs is dan ook religie. Naast de hindoeïstische meerderheid bevat India nog tientallen andere godsdiensten met vele aanhangers. De op een na grootste godsdienst in India is de Islam.<sup>14</sup>

De laatste conflicthaard is sociaal-economische status. In India is het verschil in persoonlijk kapitaal enorm. De kloof tussen arm en rijk is groot en speelt een grote rol in het alledaags leven vanwege de verminderde kans op onderwijs en daarmee baangarantie.<sup>15</sup>

Deze vier elementen zijn oorzaak van veel problematiek in India en deze verdeeldheid heeft historisch voor een hoop conflicten en oppositiebewegingen gezorgd. Historicus Ramachandra Guha stelt daarentegen dat de discriminatie tussen mannen en vrouwen in India de grootste impact heeft op de maatschappij; nog boven de vier bovengenoemde punten.<sup>16</sup>

A.P. de Regt schrijft over deze maatschappelijke ongelijkheid door terug te gaan naar de 2<sup>e</sup> eeuw n. Chr. De Regt kiest ervoor het beschrijven van een aantal facetten uit het leven van een in hoge kaste levende Hindoe-vrouw uit Noord-India. Hieronder zal zijn tijdlijn aangehouden worden en zal inzicht worden geboden wat de huidige positie van de Noord-hindoestaanse vrouw uit een hogere kaste duidelijker maakt.<sup>17</sup> De kunstenaars die behandeld zullen gaan worden zijn afkomstig uit deze regio en ondanks hun eigen milieu verbeelden zij ook het vrouwbeeld en de problematiek uit lagere kasten.

De Regt begint haar stuk met de komst van het wetboek *Manu*, ook wel de *Manusmṛiti* uit ca. de 2<sup>e</sup> eeuw n. Chr. waarin veel regels worden gegeven voor het dagelijkse leven. Dit wetboek heeft eeuwenlang de positie van de Hindoe-vrouw bepaald in India. Hierin stond namelijk geschreven dat de taak van de moeder de belangrijkste taak was voor de vrouw en dat de geest van een vrouw zwak en onbetrouwbaar is. Mede daarom kon een vrouw nooit onafhankelijk zijn: in haar jeugd was ze het bezit van haar vader, vervolgens wordt ze eigendom van haar man en tenslotte is ze het bezit van haar kind. Trouwen was geen aangelegenheid van de liefde, maar stond in dienst van de (schoon)familie en kindhuwelijken voor meisjes waren toegestaan. De vrouw werd verplicht bij haar schoonouders te wonen en tot zij kinderen baarde had de vrouw geen status in de familie. Scheiden was geen optie en hertrouwen onmogelijk.

---

<sup>13</sup> Guha. *India: de geschiedenis*, 20.

<sup>14</sup> Guha. *India: de geschiedenis*, 20.

<sup>15</sup> Spruijt. "India: de groeiende kloof."

<sup>16</sup> Guha. *India: de geschiedenis*, 22-23.

<sup>17</sup> Regt, A.P de. "Vrouw in India." 54-63.



Vanaf de 7<sup>e</sup> eeuw tot de 13<sup>e</sup> eeuw groeide de moslimgemeenschap onder de bevolking in India enorm. Dit bracht het gebruik van de *Purdah*. Ook onder hindoestaanse vrouwen vonden deze gebruiken ruime ingang in de Indiase maatschappij in de vorm van een sluier, de burka, de chador of de niqab.<sup>18</sup> Rond deze tijd kwam ook de sati (of suttee) op, dit is de weduweverbranding. Onderwijs aan meisjes was ten tijde van de *Manu* al beperkt maar verdween nu bijna geheel. Baby's met het vrouwelijk geslacht werden rond deze tijd ook vermoord vanwege de angst om met een ongehuwde dochter te komen zitten. Pas in de 19<sup>e</sup> eeuw werden er veranderingen aangebracht in deze traditionele regels, mede dankzij de intrede van de Britten. Een van de meest invloedrijke mannen op het gebied van rechten voor vrouwen was Raja Ram Mohan Roy (1774-1833). Hij was de oprichter van de Brahmo Samaj, een socio-religieuze hervormingsbeweging die deel uitmaakte van de Bengali renaissance.<sup>19</sup> Hij wilde het hindoeïsme bevrijden van het onrecht dat vrouwen ondergingen in India.<sup>20</sup> Door zijn beweging werden zaken als weduweverbranding en infanticide aangepakt en werden er wetten aangenomen voor een betere positie van de vrouw. Vervolgens grepen ook de Britten in en werd onder hun bewind in 1829 weduweverbranding verboden, het werd het weer wettelijk toegestaan om als weduwe te hertrouwen en seksueel contact met meisjes onder de twaalf jaar werd verboden. Een belangrijke vervolgstap was dat onderwijs voor vrouwen steeds meer bereikbaar werd.<sup>21</sup> In 1917 werd de eerste vrouwenorganisatie opgericht, op initiatief van de Margreth Cousins en Annie Besant. Deze organisatie hield zich allereerst bezig met sociale misstanden maar ging zich na verloop van tijd ook inzetten voor de verbetering van de legale status van de Indiase vrouw uit diverse klassen, kasten en religies. Ook door het toedoen van Mahatma Gandhi werden vrouwen actief buiten hun bezigheden binnenshuis en gingen participeren in het geweldloze verzet tegen de Britse overheersing.

Na de onafhankelijkheid in 1947 zijn vrouwen er wettelijk gezien alleen maar meer op vooruit gegaan. In 1950 kregen vrouwen stemrecht. Sinds 1955 hebben vrouwen het recht op echtscheiding. De minimumleeftijd voor huwelijk werd voor meisjes zestien jaar. In 1956 kregen meisjes recht op erfenissen en in hetzelfde jaar werd adoptie voor vrouwen gelegaliseerd. Voor de onafhankelijkheid was 2% tot 6% van de Indiase vrouwen geletterd. Na de onafhankelijkheid ging

---

<sup>18</sup> De burka sluiert het gehele lichaam en gezicht, de chador is een gewaad alles bedekt behalve het gezicht van de vrouw en de niqab toont alleen de ogen.

<sup>19</sup> Tijdens deze periode verzette intellectuelen vanuit het Noord-Oostelijke gebied Bengalen zich tegen de bestaande hegemonie in India in de 19<sup>e</sup> eeuw.

<sup>20</sup> Regt, A.P de. "Vrouw in India.", 59.

<sup>21</sup> Regt, A.P de. "Vrouw in India.", 60.

dat percentage omhoog naar 15.3 % en in 1981 was het 28.5%. Pas in 2001 ging de geletterdheid van vrouwen in India over de 50%.<sup>22</sup> Deze verandering stelde sommige vrouwen in India in staat om voor hun eigen rechten op te komen, banen te bemachtigen binnen de politiek, en sociale- en maatschappelijke veranderingen te bewerkstelligen.<sup>23</sup> Ondanks dat het aantal geletterde vrouwen in India stijgt is de realiteit nog steeds dat bijna de helft van de vrouwen in arme gebieden nog niet de kans krijgt om te leren lezen en schrijven.

Ook de bruidsschatmoorden, -incidenten waarbij een bruid wordt vermoord omdat de bruidsschat niet betaald kan worden door haar ouders aan haar schoonouders- zijn ondanks het verbod van de bruidsschat in 1961 nog steeds een feit. Waar in 2016 in de zuidelijke staat Kerala 25 bruidsschatmoorden werden geteld, waren er in het noordelijke Uttar Pradesh 2.473 gevallen in dat jaar bekend.<sup>24</sup> Dit toont een duidelijk verschil tussen beide staten. Kerala is een minder dichtbevolkte staat dan Uttar Pradesh en de geletterdheid in Kerala ligt hoger dan in alle andere staten in India. Mede hieruit blijkt dat in staten zoals Uttar Pradesh, waar maatschappelijke ontwikkeling achterblijft, tradities en geweld tegen vrouwen langer blijven bestaan. Hoewel er wetten zijn aangenomen in 2005 tegen huiselijk geweld, en in 2013 tegen seksuele intimidatie op de werkvloer, zitten de normen en waarden van de Manu nog steeds in het hoofd van veel Indiërs. Dit is terug te zien in het feit dat trouwen met iemand buiten de eigen kaste nog steeds niet wordt gedoogd, kindhuwelijken zijn bij sommige conservatieve groepen nog steeds een feit en de bruidsschat speelt vandaag de dag nog steeds een belangrijke rol bij huwelijks onderhandelingen. Er zijn tegenwoordig in rijkere gezinnen wel vrouwen die tot een elite behoren en hun genoten opleiding ook daadwerkelijk in grotere steden in de praktijk weten te brengen.<sup>25</sup> Toch krijgt een groot deel van de vrouwen niet de kans op onderwijs vanwege de grote verdeeldheid in land tussen arm en rijk. Daardoor vervullen sommige vrouwen nog steeds de traditionele rollen die in de 2<sup>e</sup> eeuw n. Chr. van toepassing waren, van de vrouw als dochter, echtgenote of moeder.<sup>26</sup>

Hoewel de kunstenaars die hier onderzocht zullen worden een opleiding hebben genoten en uit een rijker milieu komen dan de gemiddelde Indiase vrouw, wonen ze in een land waar de sociale en maatschappelijke positie van de vrouw niet gelijk is aan de man. Hun kunst is gevormd onder deze omstandigheden en gaat in op deze sociale en politieke en maatschappelijke tegenslagen die vrouwen in hun omgeving en soms ook zij zelf hebben moeten doorstaan.

---

<sup>22</sup> *State of literacy*. 20-21.

<sup>23</sup> Dharmalingham en Morgan. "Women's work.", 191-92.

<sup>24</sup> *Crime in India*, 2016 (National Crime Records Bureau (Ministry of Home Affairs)).

<sup>25</sup> Ziel. "Heel voorzichtig."

<sup>26</sup> Banerjee. "Here's How"

## 1.2 Het leven en oeuvre van Nalini Malani



Afb. 1. Nalini Malani,  
*portret van de kunstenaar*,  
foto: Rafeeq Ellias.

Nalini Malani (afb. 1) werd geboren op 19 februari 1946 toen India nog een Britse kolonie was. Een jaar later in 1947 werd India onafhankelijk. Gevolg was de deling van toenmalig Brits-Indië in India en Pakistan op grond van verdeeldheid in religie. Dit leidde tot de eerste Indo-Pakistaanse oorlog in 1947 tussen moslims en hindoes waarbij meer dan honderdduizend slachtoffers vielen.<sup>27</sup> Hierop volgde een vluchtelingenstroom van in totaal twaalf miljoen mensen, waarbij hindoes naar India vluchtten en moslims naar Pakistan. Malani en haar

familie werden als hindoes gedwongen hun dierbaren en eigendommen achter te laten in Karachi en te vluchten naar Mumbai, het toenmalige Bombay.<sup>28</sup> In deze tijd leefden zij in armoede en heerste geweld en onrust zowel in Pakistan als in India. Dit kleurt tot op de dag van vandaag de onderwerpen in haar beeldend werk.

Malani's vader werkte vanaf 1948 bij Air India, een Indiase luchtvaartmaatschappij. Dit maakte het mogelijk voor Malani om internationale reizen te maken samen met haar vader en moeder. *Ze kwam toen in aanraking met Griekse mythologie, Japanse kalligrafie en Duitse theaterstukken.* Op haar achttiende begon ze haar kunstenaarsopleiding aan de Sir J. J. School in Mumbai. Hier ze kreeg ze een studio toegewezen bij het Bhulabhai Desai instituut, een uniek cultureel instituut *waar ze in contact kwam met verschillende disciplines zoals dans, muziek, theater en beeldende kunst.* Dit inspireerde haar tot het vormgeven van verhalen welke zich later zouden ontwikkelen tot boeken en leporello's (1989-91) gevuld met tekeningen en schilderijen. In 1970 verhuist Malani naar Parijs om daar voor twee jaar te studeren aan de Ecole des Beaux-Arts. Hier kwam Malani in contact met teksten en colleges van Noam Chomsky, Claude Levi-Strauss, Michel Leiris, Charles Bettelheim, Jean Paul Sartre en Simone de Beauvoir.<sup>29</sup> Het was in deze tijd dat zij de fascinatie ontwikkelde

---

<sup>27</sup> Dit conflict startte vanuit de strijd tussen West- en Oost-Pakistan waaruit Oost-Pakistan onafhankelijkheid verkreeg en Bangladesh werd. Tijdens deze oorlog veroverde India grote gebieden van het Kasjmir gebied.

<sup>28</sup> Kapoor, *Nalini Malani* in Sinha, *Expressions and Evocations*, 137.

<sup>29</sup> Parayre, 'Nalini Malani, The Rebellion', 5.

voor poëzie en literatuur welke terug te zien is in haar beeldende werk. Wat zij zelf het meest inspirerend vond aan deze literatuur was de intimiteit die de filosofen in hun werken konden creëren. Zij formuleert in een interview met Sophie Duplaix, curator van de tentoonstelling *Rebellion of the Dead* in het Centre Pompidou, dat zij beelden inzet op een manier zoals een filosoof woorden gebruikt.<sup>30</sup> Dit doet ze door middel van een oude techniek ‘omgekeerd schilderen’, een techniek afgeleid van *Verre Églomisé*, een oorspronkelijk Franse decoratietechniek van het bewerken van de glas door de achterkant te voorzien van verf of gravures. Doordat de achterkant van het glas bewerkt is ziet men de voorstelling omgekeerd aan de voorkant en moet het geheel laag voor laag geschilderd worden. Malani gebruikt op dezelfde manier transparant materiaal en schildert daar eerst de details op en vervolgens de achtergrond.<sup>31</sup>

In de jaren 70 en 80 ging haar werk in op hindoeïstische mythologie die ze combineerde met westerse verhalen. Een voorbeeld wordt hier later behandeld in het geval van Medea uit de Griekse mythologie en Sita, een soortgelijk verhaal afkomstig uit het hindoeïstisch geloof. Haar mannelijke tijdgenoten Gulammohammed Sheikh en Magbool Fida Husain gebruikten ook mythologieën en goden in hun werk, maar daar hadden vrouwen niet de hoofdrol.<sup>32</sup> Vervolgens in de jaren tachtig werd haar onderwerpkeuze uitgebreid naar problematiek als globalisering, nationalisme en neokolonialisme. Ze gebruikte toen ook steeds vaker onderwerpen als armoede en dakloosheid in haar werk. Gelijktijdig maakte Malani werken waarin psychoanalytische verwijzingen zaten.<sup>33</sup>

In 1973 keert ze voor vijf jaar terug naar India waarna ze in 1978 de kans krijgt om naar New York te gaan. Hier ontmoet ze de vrouwelijke kunstenaars Nancy Spero, May Stevens en Ana Mendieta in de A.I.R. gallery. Dit inspireert haar om de reizende tentoonstelling *Through the Looking Glass* (1987-89) op te zetten met de Indiase vrouwelijke kunstenaars Madhvi Parekh, Nilima Sheikh en Arpita Singh. Zij reisden van 1987 tot 1989 met hun tentoonstelling door heel India. Dit was uitzonderlijk vanwege de mannelijk-gedomineerde kunstwereld en de culturele vooroordelen in India over onafhankelijk werkende vrouwen.<sup>34</sup> Ze creëerden voor elke tentoonstelling nieuw werk, gebruikten alleen waterverf en schilderden op papier in plaats van doek. Door het gebruik van dit medium gingen ze in tegen de standaarden van ‘hoge’ kunst waar olieverf de norm was. De keuze voor papier en waterverf was in eerste instantie gekozen vanwege mobiliteit, maar daarnaast diende

---

<sup>30</sup> Geüpload door Centre Pompidou, ‘Nalini Malani.’ Youtube.

<sup>31</sup> Geüpload door Centre Pompidou, ‘Nalini Malani.’ Youtube.

<sup>32</sup> Dhar, “Nalini Malani in The Heart of Darkness.” 58.

<sup>33</sup> Kapoor, *Nalini Malani* in Sinha, *Expressions and Evocations*, 136.

<sup>34</sup> Sinha. *Expressions and Evocations*, 8.

het als metafoor voor de gemarginaliseerde plek van vrouwen binnen de kunstwereld; wier werk tot dan toe tot de 'lage' kunst behoorde. Ondanks dat de tentoonstelling genderspecifieke problematiek van de kunstwereld in India onder een vergrootglas hield, ontving het toentertijd niet veel aandacht. Daarbovenop ontkent de auteur Ashish Rajadhyaksha in de tentoonstellingscatalogus dat er een feministische intentie zat in de werken of in de beweegredenen van de tentoonstelling. Hij ziet de feministische strategieën van de vrouwelijke kunstenaars als een zwakte waar voorbij gekeken moet worden:

'Women artists painting in the medium of watercolour, may get relegated to a certain slot that can only be overcome by an alignment of critical means with the effort made by these artists to paint and now, to exhibit.'<sup>35</sup>

Ongeveer dertien jaar later wordt door Deeptha Achar geschreven dat deze tentoonstelling juist de categorie 'Indian Woman Artist' heeft laten ontstaan.<sup>36</sup>

Toen Malani de vernietiging van de Babri Masjid Moskee meemaakte en de daaropvolgende opstanden in 1992 stopte Malani met het uitsluitend werken met schilderkunst.<sup>37</sup> Er was voor Malani te veel afstand tussen het geweld dat er speelde en dat wat zij met verf op doek kon vastleggen. Ze keerde naar installaties waarin een sensorische interactie met de beschouwer een grotere rol speelde en de combinatie met performance meer mogelijk was.<sup>38</sup> Een voorbeeld van deze interactie is het werk *City of Desires* (1992) dat werd gemaakt in de Gallery Chemould in Mumbai (afb. 2). Malani tekende op locatie terwijl galeriebezoekers naar binnen en naar buiten liepen. Toen de tekening klaar was gumde Malani alles weer uit.<sup>39</sup> De videoregistratie van het werk start met een geschreven statement dat uitlegt dat *City of Desires* is gemaakt in het teken van de vernieling van een negentiende-eeuwse frescoschildering in Nathdwara (een bedevaartsplek voor

---

<sup>35</sup> Achar. *Invisible Chemistry* in Achar en Panikkar. *Articulating Resistance*, 228.

<sup>36</sup> Achar. *Invisible Chemistry* in Achar en Panikkar. *Articulating Resistance*, 227.

<sup>37</sup> De vernietiging van de Babri Masjid moskee was de grootste opstand in India sinds de onafhankelijkheid in 1947. In 1992 hebben extremistische Hindoe groepen de moskee van Babri Masjid in Ayodhya vernietigd. Tweeduizend mensen zijn overleden bij de strijd tussen hindoes en moslims. BJP (Bharatiya Janata Party), de Hindoe nationalistische partij die achter de aanval zat, werd sterker na de aanval. Dit was een symbolisch moment voor de strijd tussen geloven en gemeenschappen binnen één land. De reden voor het vernietigen was deels omdat de hindoes geloofden dat de moskee op de geboorteplek stond van Rama.

<sup>38</sup> Mukherji, *Contemporary Women Artists* in Achar en Panikkar, *Articulating Resistance*, 244.

<sup>39</sup> Dit werk werd ook in het Stedelijk Museum Amsterdam gemaakt tijdens *Transgressions* van 18 maart t/m 17 juni 2017.



hindoes in de westerse staat Rajasthan).<sup>40</sup> Net als de frescoschildering verdwijnt de muurtekening van Malani en is de video van *City of Desires* het enige dat nog overblijft van het werk. Malani maakte dit werk vanuit haar frustratie over nationalistische politici die beweren dat ze hindoeïstische cultuur willen behouden, maar in realiteit weinig doen om het culturele erfgoed te beschermen.<sup>41</sup> Middels dit werk koppelt ze de politieke situatie van Nathdwara met haar beeldend werk. Dit werk was het beginpunt voor het werk *Medeamaterial* dat zal worden behandeld in het volgende hoofdstuk.

Afb. 2. Nalini Malani aan het werk op locatie aan de muurschildering *City of Desires* bij Castello di Rivoli in Turijn.



Vanaf 2000 ging ze haar tekeningen en schilderijen combineren met theater en video. Ze ontwikkelde toen haar typische ‘video-plays’ wat weer een combinatie is van video en een theaterstuk/‘play’, zoals *Hamletmachine* (2000) en *Unity and Diversity* (2003). Na haar video-plays begon Malani met het maken van haar kenmerkende *shadow-plays* waarin de cilinders een schaduw creëren op de omringende muren waar *In Search of Vanished Blood* een voorbeeld van is. Licht en reflectie spelen bij deze werken een rol, door het gebruik van doorzichtige cilinders die dienen als projectieschermen. *The Sacred and the Profane* (1999) in de Japan Foundation in Tokyo was een van de eerste duidelijke *shadow-plays* waarin afbeeldingen van Indiase goden Rama en Sita afgewisseld werden. De keuze van Malani voor deze vrouwelijke voorlopers zoals Medea in *Medeamaterial* (1993) dat later zal worden behandeld is tekenend voor haar oeuvre waar ze vaak vrouwen kiest als onderwerp voor haar werk. In een interview met Sophie Duplaix, curator van haar tentoonstelling in het Centre pompidou, zegt ze dat vanaf begin af aan al haar werk vrouwgeoriënteerd was.<sup>42</sup> Ze ziet in de toekomst graag meer vrouwen in belangrijke posities, zoals ze zelf zegt:

<sup>40</sup> Pijnappel, ‘Interview with Nalini Malani’ Website van Nalini Malani.

<sup>41</sup> Dhar, “Nalini Malani in The Heart of Darkness.”, 59.

<sup>42</sup> Parayre, ‘Nalini Malani, The Rebellion’, 14

“For me understanding the world from a feminist perspective is an essential device for a more hopeful future, if we want to achieve something like human progress. It is clear that we have followed for too long a linear patriarchy that is coming to an end, but stubbornly wants to assert, “it is still the only way.” Or, if I wanted to state it more dramatically, I think that we desperately need to replace the alpha male with matriarchal societies, if humankind wants to survive the twenty-first century”<sup>43</sup>

Dit is de reden dat ze blijvend thema's behandelt als genderongelijkheid, verhalen over vrouwen en deconstructie van het mannelijke en vrouwelijke in haar werk. Naast haar feministische perspectief gaan haar werken vaak over de relatie tussen realiteit en fantasie. Haar werk raakt onderwerpen als exploitatie, kolonisatie en het slachtoffer en de agressor. Ze breekt vaak met de realistische figuratie om voorbij te gaan aan de limitatie van representatie. Ze voegt betekenislagen toe door de werkelijkheid te vervormen naar haar hand. Ze gebruikt hiervoor de soms de rauwheid van haar schildermateriaal en de andere keer de fragiliteit van haar *shadow-plays* om de emotie van de afgebeelde persoon te tonen. In haar shadow-plays gebruikt ze ongerelateerde beelden en mengt deze door ze over elkaar te laten projecteren zodat het lijkt te versmelten.

Haar werk kan als postmodernistisch gezien worden doordat ze in haar werk refereert naar thema's van het modernisme tot aan de oude Grieken. Daarnaast legt ze transnationale kruisverbanden tussen westerse en Indiase bronnen. Dit is terug te zien in het werk *Degas Suite* (1991-2) (afb. 3) waarin ze geïnspireerd door monoprins van Degas vrouwfiguren (afb. 4) over elkaar afdrukt in okerkleuren alsof het een eeuwenoude frescoschildering uit Nathdwara betreft.



Afb. 3. Nalini Malani, *Degas Suite*, 1991-2



Afb. 4. Edgar Degas, *Three Women in a Brothel, Seen From Behind*, 1877-79.

---

<sup>43</sup> Parayre. 'Nalini Malani, The Rebellion', 14

### 1.3 Het leven en oeuvre van Nilima Sheikh

Nilima Sheikh (afb. 5) werd geboren op 18 november 1945 in New Delhi. Ze studeerde geschiedenis aan de Delhi University van 1962 tot 1965 en studeerde vervolgens als autonome kunstenaar af aan de Maharaja Sayajirao University van Baroda in 1971.



Afb. 5. Nilima Sheikh met haar werk *Terrain: Carrying Across Leaving Behind* (2016-17) op de achtergrond in de Chemould Prescott Road gallery in Mumbai.  
foto: Aniruddha Chowdhury/Mint

Haar docent op het Faculty of Fine Arts in Baroda was professor Kalpathi Ganpathi Subramanyan (1924-2016). Subramanyan was een pionier op het gebied van Indiase kunst, naast dat hij zelf werk maakte was hij ook kunsthistoricus, professor en theoreticus. Zijn kunst en lesgeven was sterk beïnvloed door volkskunst uit Kerala, Patachitra uit Bengalen, evenals Indiase hofschilderijen.<sup>44</sup> In zijn schilderijen verbeeldde hij vaak Indiase mythologie en de hedendaagse cultuur, voortkomend uit allerlei verwijzingen - van Afrikaanse maskers tot aan bazaarscènes. Hij leerde Sheikh om kunst en ambacht op elkaar af te stemmen. Daarnaast bestudeerde hij en zijn studenten tijdens zijn lessen zowel de westerse als de oosterse kunst zonder vooroordeel of voorkeur. Sheikh spreekt zelf als volgt over die tijd:

I learnt from my teacher K.G. Subramanyan of the polyvalence and plurality of art practice, of the interdependence of plastic and other arts, of a non-hierarchical interweave of craft and folk practice

---

<sup>44</sup> Patachitra is een traditionele volkschilderkunst. Het is afkomstig uit Orrissa, een Indiase deelstaat in de Bengalen.

with art, and of the linguistic structures of different system of painting, their surface and form mediated by societal and anthropological contexts.’<sup>45</sup>

Subramanyan was op zijn beurt weer opgeleid door Benode Behari Mukherjee (1904-1980) en Abanindranath Tagore (1871-1951) in Santiniketan.<sup>46</sup> Benode Behari Mukherjee groeide op in het Bengaalse platteland en sloot zich vroeg aan bij de Kala Bhavan in Santiniketan. Hij kwam hier in contact met Mughal miniatuurschilderkunst, invloeden van de Japanse prentenkunst en de twee Japanse kunstenaars Yokoyama Takia en Hishida Shunro, die speelden met dieptewerking en een vervreemde horizon in hun werk.<sup>47</sup> Deze inspiratiebronnen werden door Mukherjee overgedragen aan K.G. Subramanyam, die op zijn beurt Nilima Sheikh hiermee beïnvloedde. Dit is een van de redenen dat haar werk een zee aan culturele diversiteit bevat zoals invloeden van Indiase en Perzische miniatuurschilderkunst, Chinese grotschilderingen, Japanse Ukio-ye prenten en renaissance schilderkunst.

Na de deling van Brits-Indië in 1947 is er een tweedeling te ontdekken in de denkwijzen van Indiase kunstenaars. De Bengaalse School en kunstenaars uit Baroda aan de ene kant, die de nadruk legden op oude ambachten en traditionele volkskunst. De Bengaalse school werd geleid door Abanindranath Tagore en ontstond als een nationalistische beweging. De beweging floreerde aan het begin van de 20<sup>e</sup> eeuw tijdens de Britse Raj. Na de onafhankelijkheid gingen kunstenaars zich afzetten tegen Indiase tradities, volkscultuur en de Bengaalse school. Hieruit vormde zich de Progressive Artist Group (PAG) in 1948 uit Mumbai, een kunstenaarscollectief die zich sterk liet beïnvloeden door modernistische stromingen uit Europa en de Verenigde Staten. Zij geloofden in een nieuwe Indiase kunststroming waarbij veel van de invloeden van traditionele Indiase volkskunst zou moeten worden losgelaten.<sup>48</sup> Gedurende deze periode namen kunstenaars vaak een duidelijke positie in: die van de Bengaalse School of die van de PAG. Een voorbeeld hiervan is

---

<sup>45</sup> Sangari. *Trace Retrace*, 346.

<sup>46</sup> Santiniketan is een klein dorp in het Bengaalse platteland. De neef van de schilder Abanindranath Tagore was dichter Rabindranath Tagore. Rabindranath Tagore's vader had in 1862 het land gekocht aangezien hem het de beste plek voor meditatie leek vanwege de wijde natuur. Vervolgens heeft zijn zoon hier een plek van gemaakt waar hij mensen opleidde zonder religieuze en regionale barricades. Zijn onderwijs was diepgeworteld in het geloof in een band met de directe omgeving en een connectie met culturen van over de hele wereld. Hij vond het belangrijk dat kunst, natuur en ambacht verweven zaten in zijn onderwijs. Hij heeft deels ervoor gezorgd dat Bengaalse ambachten zoals bewaard bleven door middel van volksmarkten. Hij won in 1913 een nobelprijs voor de literatuur voor zijn boek *Gitanjali* en in 1921 breidde hij de school uit naar een universiteit. Dit gaf hem de mogelijkheid om ook kunstenaars van over de hele wereld onderdak te bieden in zijn universiteit en vervolgens door gastcolleges van de kunstenaars de studenten les te geven over verschillende culturen en kunsttechnieken.

<sup>47</sup> Mago. *Contemporary Art in India*, 2-8.

<sup>48</sup> Marwah. *Nilima Sheikh: Human encounters*. In Sinha. *Expressions and Evocations*, 120.



Amrita Sher-Gil (1913-1941) de vrouwelijke pionier van de Indiase kunstgeschiedenis. Zij omarmde modernistische invloeden en vond de manier van de Bengaalse School minderwaardig. Nilima Sheikh daarentegen maakt geen onderscheid in de beide vormen van kunst. Zij neemt modernistische invloeden op in haar werk, evenals traditionele technieken en manier van schilderen zoals van Abanindranath Tagore uit de Bengaalse School. De reden hiervoor is onder andere terug te leiden naar hoe zij is opgeleid door Subramanyan, van wie zij de waardering voor de combinatie van kunst en ambacht al vanuit haar opleiding meekreeg. In een artikel dat Sheikh schreef in juli 1990 zei ze dat ze een Indiase miniaturist uit Jaipur of Nathdvara die vandaag de dag schildert, net zo goed een hedendaagse kunstenaar vindt als zichzelf.<sup>49</sup> Uit dit artikel blijkt duidelijk dat zij geen onderscheid maakt tussen kunst en ambacht- of ‘hoge’ of ‘lage’ kunst. Nilima gebruikt zelf eeuwenoude technieken uit de kunstgeschiedenis als een postmodernistische kunstenaar en laat hierbij het progressieve denken van het modernisme los.<sup>50</sup> In de latere analyse van de werken van Sheikh zal hier nog op terug worden gekomen.



Afb. 6. Nilima Sheikh, *Tree Planter* uit *Each Night*, 2008, 58 x 59 cm mixed tempera op wasli papier waarop goed de witte gloed is te zien die ontstaat bij de techniek met het gebruik van Khari.

Sheikh gebruikt voor haar werk zowel olieverf op doek als tempera op papier, stof of karton. Haar werk varieert van schilderijen en kinderboekillustraties tot aan ontwerpen voor decorstukken en banieren. De tempera die ze al langere tijd gebruikt - meer dan een decennium - werkt het beste op *wasli* (een soort houten bord) of voorbewerkt karton, een techniek die ze zich eigen heeft gemaakt.<sup>51</sup> De techniek is een arbeidsintensief proces van het zorgvuldig lamineren van meerdere handgemaakte en gecoat papierlagen. Bij deze techniek wordt een soort van klei (Khari) gebruikt die een witte gloed achterlaat. Nilima Sheikh gebruikt deze gloed die overblijft en zet het expliciet in voor haar composities (afb.6). Haar interesse in de *wasli* en papierlagen zijn nauw verbonden met haar theorieën omtrent vorm en behoud van ambacht. Nilima's werk toont vaak dagelijkse taferelen van mensen in harmonie

met dier en natuur, landschappen, het huishouden, vrouwen, en de veelzijdigheid van menselijke

<sup>49</sup> Sheikh. "On visiting Nathdvara", 27.

<sup>50</sup> Marwah. *Nilima Sheikh: Human encounters*. In Sinha. *Expressions and Evocations*, 120-21.

<sup>51</sup> Marwah. *Nilima Sheikh: Human encounters*. In Sinha. *Expressions and Evocations*, 120-21.



relaties. Ze gebruikt expressieve kleuren om sociale en culturele problematiek in India aan te kaarten zoals de bruidsschatproblematiek en weduweverbranding. Zij heeft zich al meerdere keren uitgesproken als feminist en stelt dan ook dat haar werk als feministisch beschouwd mag worden. Ze vindt dit geen belemmering voor haar werk maar ziet het juist als kenmerk van haar werk.<sup>52</sup>

---

<sup>52</sup> Bijeenkomst waar Sheikh spreekt over haar werk bij Asia Art Archive.  
“Nilima Sheikh | "Each night", Website van Art Asia Archive.

## Hoofdstuk 2: Beeldend werk van Malani en Sheikh

### 2.1 Analyse van het beeldend werk van Nalini Malani

#### 2.1.1 Medeamaterial (1993)

In het oeuvre van Malani worden, zoals al eerder vermeld, vaak mythologische figuren afgebeeld. Een van de veelvuldig gebruikte mythologieën in haar werk is die over de tovenaress Medea. Het verhaal van Medea is een Griekse tragedie geschreven door Euripides. Het is afkomstig uit 431 v. Chr. en gaat over Jason, het gulden vlies en Medea die wraak neemt op Jason als hij overspel pleegt. De tragedie biedt catharsis doordat het de wraak van Medea op haar man Jason behandelt wanneer zij hun eigen kinderen vermoordt.

Malani begon vanaf 1974 met het afbeelden van Medea. Zij kwam met de Griekse mythologie in aanraking toen in Parijs studeerde en in het Louvre schilderijen zag waar het verhaal op werd afgebeeld.<sup>53</sup> Het ontstaan van het werk *Medeamaterial* in 1993 begon zoals eerder vermeldt bij haar eerdere werk *City of Desires* (1992) toen de Indiase actrice Alaknanda Samarth de tentoonstelling in de Gallery Chemould in Mumbai bezocht.<sup>54</sup> Samarth en Malani kwamen hier in contact met elkaar waaruit het idee ontstond om een samenwerking aan te gaan waarin de performance van Samarth en de beeldende kunst van Malani zouden samenkomen. Deze samenwerking nam de vorm aan van een *jugalbandi* (een term die wordt gebruikt in Indiase klassieke muziek waar twee muzikanten improviseren op elkaars werk).<sup>55</sup> Het uitgangspunt voor de samenwerking was het theaterstuk *Despoiled Shore, Medeamaterial and Landscape with Argonauts* uit 1982 van Duitse theatermaker Heiner Müller, een moderne vertaling van Euripides' Medea. Heiner Müller (1929-1995) was een bekende Duitse theatermaker in de laatste helft van de twintigste eeuw. In *Despoiled Shore, Medeamaterial and Landscape with Argonauts* schreef Müller voornamelijk vanuit het perspectief van Medea in plaats dat van Jason. Geïnspireerd door het script van Müller maakte Malani grote figuratieve schilderijen die dienden als decorstukken. Samarth voerde het stuk uit met deze schilderijen als achtergrond. Samen vormde het een interdisciplinaire performance (afb. 7) die plaatsvond in het Max Mueller Bhavan Center in Mumbai.<sup>56</sup>

---

<sup>53</sup> Vial Kayser. "Nalini Malani, a Global Storyteller.", 6; Hier hangt bijvoorbeeld *Médée furieuse of Medea op het punt haar kinderen te vermoorden* (1862) van Eugène Delacroix.

<sup>54</sup> Samarth is een vrouwelijke Indiase actrice die was opgeleid aan de Royal Academy of Dramatic Art (RADA) in Londen; zij was de eerste Indiase actrice die in 1975 een belangrijke klassieke rol op zich nam in het Londense Nationale Theater, waarna zij in 1979 terugkeerde naar Mumbai, India.

<sup>55</sup> Dhar. "Nalini Malani in The Heart of Darkness.", 59.

<sup>56</sup> Ibid.



Afb. 7. Nalini Malani, *Medeamaterial*, 1993. Filmstill van 58- minuut durende documentaire over de multimedia performance in Max Mueller Bhavan, Mumbai.

Müllers interpretatie richt zich voornamelijk op Medea's kant van het verhaal in plaats van dat van Jason. Daarnaast is de vertaling van Müller een aanklacht tegen de massaconsumptie van de kapitalistische Duitse samenleving vanaf de jaren 60.<sup>57</sup> In het geval van *Medeamaterial* van Malani weerspiegelt de haat van Medea voor Jason de situatie in de jaren negentig in India tijdens de haatvolle strijd tussen hindoe- en moslimgemeenschappen. De performance stond namelijk allereerst gepland in 1992, maar moest worden uitgesteld vanwege de vernietiging van de Babri Masjid Moskee in Ayodhya door hindoe-fanatisme in december dat jaar. Na de vernietiging van de moskee volgden al snel rellen in de hoofdstad Bombay van december 1992 tot januari 1993. De rellen werden geregisseerd door de Shiv Sena, een hindoe-nationalistische partij in Maharashtra.<sup>58</sup> Net als bij de conflicten na de deling van Brits-Indië werden vrouwen expliciet het slachtoffer van het geweld tussen hindoes en moslima. Dit was te zien bij de rellen in 1992 en vervolgens tijdens de Gujarat rellen in 2002, een driedaagse periode van geweld tussen beide gemeenschappen in de westerse staat Gujarat. Borsten werden afgesneden, vrouwen werden verkracht en buiken van

<sup>57</sup> Dhar, "Nalini Malani in The Heart of Darkness.", 59.

<sup>58</sup> Punwani, "Why there's no noise."

zwangere vrouwen werden opengesneden en ontdaan van foetussen.<sup>59</sup> *Medeamaterial* van Malani gaat in op dit geweld tegen vrouwen.

De wijze waarop Malani en Samarth hadden vormgegeven koppelt de fictie van de mythe aan de dagelijks realiteit. Het begon buiten het theater met drie acteurs verkleed als motoragenten die het publiek dwongen naar binnen te gaan, een referentie aan de politie en paniek op straat tijdens de opstanden en rellen in Bombay. Medea, de actrice, stond binnen achter een groot raam en wenkte het publiek naar binnen. De set binnen was opgedeeld in drie delen: het eerste deel was een vergrote versie van Malani's geschilderde accordeon-boekwerken (afb. 7). Op dit deel werd Jason afgebeeld in een gekleurde en zwart-witte versie. Het tweede deel bestond uit wat Malani zelf *Theater of Images* noemt waarin de contouren van zes karakters worden afgebeeld en een stopmotion die zowel op de schermen als het publiek projecteerden. Het decor toonde op de achtergrond schilderijen van de rellen in Bombay in 1992-93. Het derde deel was een videoprojectie waar Jason op werd afgebeeld alsof het een videoconference betrof.<sup>60</sup> Het stuk eindigde met zowel een monoloog van het bestaande stuk van Müller als stukken van speeches door nationalistische hindoe campagnes (afb. 8).<sup>61</sup>

Malani's en Samarth's keuze voor de tragedie van Medea is te koppelen aan de situatie van de vrouw in India en Pakistan in de jaren negentig. Sinds de deling van Brits-Indië werden vrouwen slachtoffer van ontvoering naar Pakistan of India. 33000 hindoe en sikh vrouwen werden ontvoerd door moslims en rond de 50.000 moslimvrouwen werden door hindoe en sikh mannen ontvoerd.<sup>62</sup> De Indiase antropologe Veena Das onderzoekt in haar essay *Language and body: transactions in construction of pain* uit 1996 de wijze waarop de vrouw als subject wordt gereduceerd en gematerialiseerd tot haar lichaam gedurende nationale conflicten. Haar lichaam wordt daarmee een makkelijk doelwit voor de tegenstanders. In een interview met Johan Pijnappel haalt Malani Das aan als inspiratiebron voor veel van haar werk.<sup>63</sup> Volgens Das zijn sinds de deling van Brits-Indië hindoeïstische vrouwen het doelwit van moslimfanatisme en Islamitische vrouwen van hindoe fanatisme. In deze strijd wordt het misbruiken van het lichaam van een vrouw, behorend

---

<sup>59</sup> Christov-Bakargiev en Appadurai en Huysen, *Nalini Malani In search of*, 52.

<sup>60</sup> Christov-Bakargiev en Appadurai en Huysen, *Nalini Malani In search of*, 75.

<sup>61</sup> Dhar, "Nalini Malani in The Heart of Darkness.", 59.

<sup>62</sup> Das, "Language and Body", 67; Ontvoerde hindoevrouwen werden gedwongen door de Indiase staat weer van Pakistan naar India gehaald om zo de natie weer te herenigen. Daardoor werden deze vrouwen een tweede keer slachtoffer van ontvoering gezien ze in de tijd met hun ontvoerder een familie en leven hadden opgebouwd en opnieuw alles achter zich moesten laten.

<sup>63</sup> Pijnappel. 'Interview with Nalini Malani' Website van Nalini Malani.

tot de tegenstanders, als overwinning gezien tijdens een religieuze strijd. In de jaren negentig, waarin Das dit boek schreef, merkte ze dat Indiase vrouwen nog steeds zwijgen over het leed dat hun is aangedaan.

Medea in *Medeamaterial* is een verwijzing naar de vrouwen tijdens en na de deling van Brits-Indië. Voornamelijk de manier waarop Jason Medea gebruikt en haar voert uit haar geboorteland kan als parallel worden gezien van de situatie van hindoeïstische vrouwen die werden ontvoerd naar Pakistan, en de Islamitische vrouwen die werden ontvoerd naar India. Door de pijn die Medea voelt na het verraad van Jason kan ze het bestaan van haar zonen die ze met Jason kreeg niet meer verdragen. De enige manier om haar leed te verzachten is door haar zwangerschap terug te draaien en dus haar eigen kinderen te vermoorden.<sup>64</sup> Hoewel de vrouwen in India in Pakistan hun leed in stilte ondergaan, is de pijn die Medea ervaart door haar zonen te overeenkomstig aan de pijn van de vrouwen rondom de ontvoeringen. Vrouwen in India en Pakistan spraken niet over hun ervaringen zolang ze geen metaforen gebruikten voor hun traumatische gebeurtenissen. Een van de metaforen die zij gebruikten die Das omschrijft komt overeen met de zwangerschap van Medea:

‘Women converted this passivity into agency by using metaphors of pregnancy – hiding pain, giving it a home just as a child is given a home in the woman’s body. [...] The only difference is that unlike the child, which the woman will be able to offer the husband, this holding of the pain must never be allowed to be born.’<sup>65</sup>

De Medea in de vertelling van Müller zet haar pijn om tot het vermoorden van haar eigen kinderen. De vrouwen in India en Pakistan houden hun pijn in hun gedachten en herinneringen en laten het daar omdat het te pijnlijk is om over te praten. Door de pijn te verdrukken konden de vrouwen doorgaan met hun leven nadat ze weer terug waren gebracht bij hun familie, zoals Das verwoordt: ‘Women drank the pain so that life could continue’.<sup>66</sup>

---

<sup>64</sup> Kooke. “We hebben allemaal.”

<sup>65</sup> Das, “Language and Body”, 85.

<sup>66</sup> Das, “Language and Body”, 87.



Afb. 8. Nalini Malani, *Medeamaterial*, 1993. Filmstill van 58- minuut durende documentaire over de multimedia performance in Max Mueller Bhavan, Mumbai.

Medea is niet de enige vrouwelijke mythologische figuur die een hoofdrol speelt in Malani's oeuvre. Malani gebruikt ook Sita vanwege de overeenkomsten met Medea, een Indiase godin van de landbouw, vruchtbaarheid en vegetatie uit de hindoeïstische mythologie. Beiden kiezen voor een man (Jason in het geval van Medea en Rama in het geval van Sita) die hen tot ballingschap drijft en hen hun thuisland doet verlaten.<sup>67</sup> Waar Medea wraak neemt besluit Sita terug te keren onder de grond. Een ander veelvoorkomend figuur is Cassandra, de prinses van Troje die de toekomst voorspelde maar wie niemand geloofde. Ze had de ondergang van Troje kunnen voorkomen als men naar haar geluisterd had. Cassandra wordt verder behandeld in verband met *In Search of Vanished Blood* (2012).

De mythes van Sita, Medea en Cassandra bestaan al eeuwenlang en dragen universele waarheden in zich. Malani vertaalt die waarheden naar de situatie van de vrouw in het huidige India. Met de veilige afstand van de Griekse metafoor ten opzichte van haar eigen cultuur vindt ze een manier om met de culturele situatie van haar thuisland om te gaan en het vervolgens om te zetten naar beelden.<sup>68</sup>

---

<sup>67</sup> Roorda. "De multiculturele versmelting"

<sup>68</sup> Mukherji, *Contemporary Women Artists* in Achar en Panikkar. *Articulating Resistance*, 244.



### 2.1.2. Unity in Diversity (2003)

Malani maakte de video-installatie *Unity in diversity* in 2003 (afb. 9) De video speelt zich af in een gouden lijst alsof het een schilderij betreft. De video is geplaatst in een installatie waar een Indiase woonkamer van een middenklasse huishouden is nagebootst. In het midden van de ruimte staat een bank, met daartegenover de video in de schilderijlijst en aan de roodgeverfde muren hangen dertien zwart-wit foto's van Jawaharlal Nehru en Mahatma Gandhi.



Afb. 9. Nalini Malani, *Unity in Diversity*, 2003, projectie 150 x 200 cm, foto: Musee Cantonal des Beaux-Arts de Lausanne.

De foto's suggereren dat de bezoeker van de installatie zich bevindt in een Indiase woonkamer gedurende de ambigue periode in 1947. Ambigu vanwege de vreugde die in het land heerste vanwege de onafhankelijkheidsverklaring van Brits-Indië, maar daartegenover het geweld dat gepaard ging met de deling. Volgens Malani geloofde het Indiase volk nog in de slogan 'Unity in Diversity' toen Jawaharlal Nehru en Mahatma Gandhi zich inzetten voor een samenhangend India<sup>69</sup>.

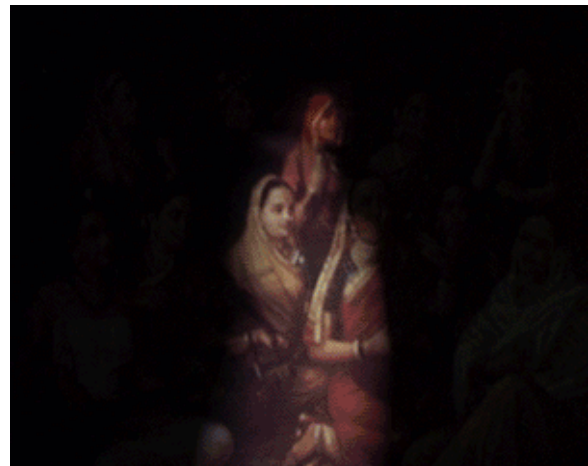
---

<sup>69</sup> Geüpload door Centre Pompidou. 'Nalini Malani.' Youtube.

De video van Malani is gebaseerd op een schilderij (afb. 10) uit de 19<sup>e</sup> eeuw geschilderd door de Indiase academische schilder Raja Ravi Varma (1848-1906) *Galaxy of Musicians* (1889).<sup>70</sup> Raja Ravi Varma staat bekend als een van de bekendste Indiase schilders van zijn tijd. Zijn werk wordt vaak geroemd doordat hij Indiase mythologie als onderwerp voor zijn schilderijen nam en dat combineerde met zijn gebruik van Europese schildertechnieken. Op *Galaxy of Musicians* zien we elf vrouwen in traditionele klederdrachten. Uit de verschillende kledij van de vrouwen kan worden opgemaakt dat het vrouwen uit diverse staten van India afkomstig zijn.<sup>71</sup>



Afb. 10. Links: Raja Ravi Varma, *Galaxy of Musicians*, 1889.



Afb. 11. Rechts: Filmstill uit de video *Unity in Diversity* (2003) van Nalini Malani

De vrouwen in *Galaxy of Musicians* hebben allemaal een andere religie en spelen een ander instrument, maar doen dit in harmonie samen. Deze harmonie afgebeeld op het schilderij verbeeldt de slogan ‘Unity in Diversity’ uit het tijdperk van Jawaharlal Nehru en Mahatma Gandhi. Na de onafhankelijkheid van India begon extremisme in het land te overheersen. De vernietiging van de Babri Masjid Moskee was een voorbeeld van de uitingen van hindoe-extremisme in India. Naast hindoe-extremisme vond ook moslimextremisme plaats en Malani benadrukt de gevolgen die door vrouwen van beide religies werd ondervonden: in de vorm een sluier. Deze sluiers en traditionele klederdrachten hadden juist een segregerende factor doordat het de vrouwen van mannen en van vrouwen met een andere religie scheidde. Waar het schilderij van Varma suggereert dat deze diversiteit mensen verbond, creëerde de diversiteit in werkelijkheid juist afstand. Malani toont de schijnwerkelijkheid van harmonie in dit schilderij door eroverheen te projecteren met minder harmonieuze beelden en projecties van bewegende vrouwen. Zo lijkt het schilderij van Ravi Varma te bewegen (afb. 11). We horen in *Unity in Diversity* hard hoe de kogels van een geweer afgevuurd

<sup>70</sup> Kapur, *Gender Mobility* in Reilly en Nochlin. *Global Feminisms*, 80-81.

<sup>71</sup> Sambranim, “Apocalypse recalled.”



worden, daarnaast zien we beelden van operaties aan ondefinieerbare ingewanden en organen waar met grijptangen in wordt geknepen (afb. 13).



Afb. 12 en 13. Nalini Malani, *Unity in Diversity*, 2003.

Dit werk is eveneens gebaseerd op het geweld dat vrouwen werd aangedaan gedurende de opstanden in 2002 in de westerse staat Gujarat.<sup>72</sup> Dit is te herkennen aan de twee teksten die worden voorgelezen. Ze zijn beide afkomstig uit *Der Auftrag: Erinnerungen an eine Revolution*, opnieuw een theaterstuk van Heiner Müller. Het stuk is afkomstig uit 1980 en gaat over de Franse revolutie. Müller baseerde zijn stuk op het essay ‘Theses on the Philosophy of History’ van Duitse criticus en filosoof Walter Benjamin. In dit essay schrijft Benjamin over Angelus Novus, ook wel de engel van de geschiedenis. De engel ziet conflicten en gebeurtenissen als vernieling, geweld en moord op de aarde van bovenaf. De engel kijkt naar het verleden en wil ingrijpen, maar de storm of progressie zoals Benjamin die beschrijft, aan de hand van een schilderij van Paul Klee (afb. 14), blaast de wind in haar vleugels naar de toekomst en de hemel.<sup>73</sup> De engel kan daardoor niet ingrijpen en kan alleen ons oproepen tot een bevrijdingsstrijd. In het stuk van Müller heet deze engel ‘Angel of Despair’. De monoloog van de ‘Angel of Despair’ wordt in Malani’s werk door een kind voorgelezen:

‘I am the angel of despair. With my hands I spread ecstasy, narcosis, oblivion, the lust and the agony of bodies. My speech is silence, my song is scream. Terror dwells in the shadow of my

---

<sup>72</sup> Er wordt geschat dat minstens 250 vrouwen en meisjes slachtoffer zijn geworden van groepsverkrachting waarna ze werden vermoord. Kinderen en vrouwen werden het doelwit van steekpartijen. Zij of hun huizen werden overgoten met kerosine en werden vervolgens in de brand gestoken. Gunne en Brigley, *Feminism, Literature and Rape*, 146.

<sup>73</sup> Monnet, “My Flight is the Rebellion”.

wings. My hope is the last breath. My hope is the first battle. I am the knife with which the dead break open their coffin. I am who shall be. My flight is revolt, my heaven the abyss of tomorrow.<sup>74</sup>

Deze toespraak die Malani geeft blijk van hoop in een wanhopige situatie. Helaas heeft deze ‘engel’, net als de veelbelovende slagzin ‘Unity in Diversity’, India niet geholpen de gewelddadige conflicten tegen te gaan. De belofte van harmonie in de uitspraak ‘eenheid in diversiteit’ eindigt uiteindelijk in verdeeldheid en het bloedbad van Gujarat.



Afb. 14 Paul Klee, *Angelus Novus*, 1920.

Ondanks alle wanhoop en ellende over de conflicten in Gujarat eindigt de video alsnog in hoop op een goede toekomst. De vrouwen staan op uit hun positie als harmonieuze muzikanten en ruilen hun instrumenten om voor geweren om de strijd aan te gaan met het onrecht tegen vrouwen. De engel van de geschiedenis krijgt in de video-installatie van Malani de rol van een ziener. De kreet van de engel van de geschiedenis, die in de tekst van Müller stil is, schreeuwt in de video-installatie oorverdovend.<sup>75</sup> De achterliggende betekenis dat de stem van de engel nu te horen is geeft aan dat haar boodschap als orakel gehoord kan worden. Men kan terugkijken op het verleden en zien dat dit geweld voor de toekomst niets gaat opleveren, net als de engel dat kan. Hierna wordt het scherm zwart, waarna een vrouw in Hindi een verhaal vertelt, afkomstig van een ooggetuige, over het jongetje van zes jaar oud dat overgoten wordt met benzine en vervolgens wordt aangestoken met een lucifer. ‘He blew up like a bomb’ is de laatste zin die we horen voor de video van 8 minuten opnieuw afspeelt.<sup>76</sup> Met deze zin geeft Malani aan dat we er nog lang niet zijn en benadrukt ze het geweld dat tegenwoordig nog steeds realiteit is in India.

Malani drukt ons met dit werk op het feit dat er geen sprake is van de harmonie die Varma ons laat zien in *Galaxy of Musicians*. Door het tonen van chirurgische beelden en geluiden van kogelschoten benadrukt Malani het geweld dat heerst tussen hindoe- en moslimgemeenschappen in India sinds de deling in 1947. Door deze diversiteit in religie is er geen eenheid, in tegenstelling tot wat de slogan ‘Unity in Diversity’ doet geloven. De religieuze verschillen zijn juist de oorzaak van

<sup>74</sup> Müller, *The Task* in Weber, *Hamletmachine and Other*, 87.

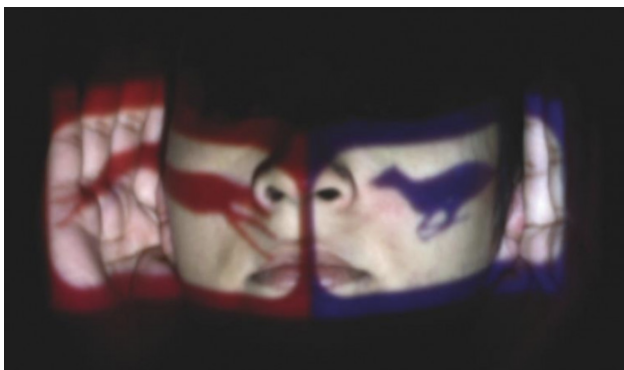
<sup>75</sup> Geüpload door C-Collection. ‘Unity in Diversity.’ Vimeo.

<sup>76</sup> Dhar, “Nalini Malani in The Heart of Darkness.”, 56.

conflicten zoals de vernietiging van de Babri Masjid Moskee en de Gujarat rellen. Door de toevoeging van engel van de geschiedenis in dit werk laat Malani zien dat zij nog hoop heeft in de toekomst. Wanneer mensen zelf die positie innemen van de ‘Angel of Despair’, en op metaniveau de situatie in India bekijken zouden zij het tegen kunnen houden. Maar alleen wanneer hun ‘schreeuw’ daadwerkelijk gehoord wordt en zij in opstand komen tegen het geweld en de verdeeldheid in India.

### 2.1.3 In Search of Vanished Blood (2012)

Bestaande uit een zesdelige video/schaduwspel met vijf transparante cilinders beschilderd met verf is het schouwspel van *In Search of Vanished Blood* (2012) adembenemend.<sup>77</sup> Het werk werd voor het eerst vertoond tijdens de DOCUMENTA(13) in Kassel van juni tot september 2012. Het geheel wekt associaties op van lampen in kinderkamers die schaduwfiguren van sprookjes en andere verhalen op de omringende muren doen verschijnen. In de versie van Malani maken de cilinders gekleurde schaduwen op de muur en overlappen de projecties elkaar als een bewegende collage. Hoe onschuldiger de schimmen op de muur in de kinderkamer zijn, des te gruwelijker en alarmerender zijn de beelden en de geluiden die Malani ons laat zien. De beelden beginnen bij een gele onheilspellende gloed waarna Cassandra het publiek toespreekt met haar profetieën. Wanneer haar monoloog voortduurt en haar gezicht verdwijnt verschijnen er stop-motions met referenties naar onder andere Francisco de Goya’s *Los Desastres de la Guerra* (1810-20) en de afbeelding van Eadweard Muybridge’s rennende hond die flikkert over een vrouwengezicht.<sup>78</sup> Beide verwijzen naar oorlog en geweld: Goya reageert op de verschrikkingen van de Spaanse Onafhankelijkheidsoorlog en de hond van Muybridge werd gebruikt door futuristen Giacomo Balla en Filippo Tomasso Marinetti om het geweld in aanloop naar de Eerste Wereldoorlog te verheerlijken. (afb. 15).



<sup>77</sup> *In search of Vanished Blood* wordt vanaf hier *In Search* genoemd.

<sup>78</sup> Dhar, “Nalini Malani in The Heart of Darkness.”, 60 en Wei, ‘Nalini Malani.’

Afb. 15. Nalini Malani, film still uit *In Search of Vanished Blood*, 2012.

Zowel Goya als Malani zijn geen voorstander van het geweld dat zij afbeelden, maar door deze verschrikkingen te tonen laten ze juist hun afkeer hiervoor zien. Waar Goya het leed van de Spaanse onafhankelijkheidsoorlog toont, gebruikt Malani afbeeldingen van hedendaagse conflicten, van de Talibanstrijders tot aan de Maoïstische rebellen uit Noord-Oost India. In de geluidseffecten kan men een koor op de achtergrond horen dat zingt over het mythologische figuur Cassandra die lijdt onder een groepsverkrachting. Daarnaast is er een afbeelding van een vrouw, geheel bedekt in een gewaad, waarop het gedicht *In Search of Vanished Blood* uit 1965 wordt geprojecteerd dat afkomstig is van de poëet Faiz Ahmad Faiz (1911-1984) over de Indo-Pakistaanse oorlog in 1965 in het Kasjmir-gebied.<sup>79</sup> Het gedicht waar de installatie naar is vernoemd en deels het onderwerp van het werk vormt gaat als volgt:

‘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.  
No sign of blood: no trace of red,  
    not on the edge of the knife, none on the point of the sword.  
The ground is without stains, the ceiling white.  
This blood which has disappeared without leaving a trace  
Isn’t part of written history: who will guide me to it?  
It wasn’t spilled in service of emperors-  
    it earned no honor, had no wish granted.  
It wasn’t offered in rituals of sacrifice-  
    no cup of absolution holds it in a temple.  
It wasn’t shed in any battle-  
    no one calligraphed it on banners of victory.  
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.

---

<sup>79</sup> Dit conflict zal verder worden uitgediept en uitgelegd in de paragraaf [2.2.2](#).

Then it turned to ashes, left no trace, became food for dust.’<sup>80</sup>

Het gedicht geprojecteerd op haar gezicht, dat wordt verstikt door een gewaad, laat de vrouw niet spreken (afb. 16). Door het gewaad om haar mond kan de vrouw in kwestie niets zeggen en wordt ontnomen van haar stem. Malani verbeeldt hier de situatie van vrouwen in India en Pakistan die gedwongen hun leed in stilte ondergaan zoals Das omschrijft in ‘Language and Body’.<sup>81</sup>



Afb. 16. Nalini Malani, film still uit *In Search of Vanished Blood*, 2012

De woorden van het gedicht zijn voornamelijk ontkenkend ‘There is no sign of blood’ over het onrecht en geweld in de geschiedenis wordt niet gepraat. ‘This blood which has disappeared without leaving a trace. Isn’t part of written history: who will guide me to it?’ Het ‘bloed’, dat staat voor het geweld van de onder andere de Indo-Pakistaanse oorlog wordt verborgen en verzwegen. Net als de traumatische gebeurtenissen die de vrouwen ondergingen tijdens de deling waar Das over schrijft. In de context van *In Search* staat het gedicht van Faiz voor de verplichting van iedereen om geweld richting vrouwen in de geschiedenis aan het daglicht te brengen. Andreas Huyssen schrijft over Malani het volgende:

---

<sup>80</sup> Vas, ‘In Search of Vanished Blood—Faiz Ahmed ‘Faiz?’

<sup>81</sup> Das, ‘Language and Body’, 87.

‘The violence of the past, after all, is well and alive in the present – all the way up to a potential nuclear confrontation between India and Pakistan. Her work is energized by the subdued outrage and anger about the way women’s bodies were used and abused in the foundation of the states of India and Pakistan and the ways this outrage was repeated during the renewed state-sanctioned Hindu-violence on Muslims in Gujarat in 1992 and again in 2002 – women raped, breasts cut off, fetuses ripped out of wombs.’<sup>82</sup>

Ze drukt onze neus niet direct op de feiten, maar verleidt ons door haar werk visueel aantrekkelijk te maken. Wanneer we eenmaal zijn getriggerd om te kijken naar haar schaduwtaferelen dwingt ze de bezoeker ook te kijken naar dramatische gebeurtenissen en traumatische beelden.<sup>83</sup>

Dit werk van Malani is niet alleen gebaseerd op dit gedicht, wat op zichzelf een aanklacht is tegen meerdere oorlogen op het subcontinent, maar ook naar de Griekse tragedie Cassandra, de dochter van Koning Priamus van Troje. Zij had de gave de toekomst te voorspellen maar werd vervloekt zodat niemand haar voorspellingen geloofde. Malani baseerde haar vertaling van Cassandra op de versie van Christa Wolfs roman *Cassandra* (1984). De rol van Cassandra komt meerdere keren voor in haar werk en dient als leidmotief in haar oeuvre. In een interview met Art Asia Pacific zegt Malani dat in iedereen een Cassandra schuilt:

“There is a Cassandra in all of us; we have insights, instincts, we know what is right and what is wrong. But how many of us speak out? Scores of people die in Iraq everyday. Considering our technological progress, such loss of life is insane. We hear things, but we don’t listen. We know things are wrong, like depleting the earth’s resources, but we continue to do them. And that is Cassandra; she warned her father about the Trojan horse and they thought she was nuts.”<sup>84</sup>

Volgens Malani is de kracht van vrouwen dat zij meer vanuit intuïtie handelen dan mannen. Ze vindt daarom dat iedereen, man of vrouw, naar eigen intuïtie (zij noemt dit innerlijke vrouwelijke stem) moet luisteren en van daaruit moet handelen. Volgens Malani is de vrouwelijke stem de toekomst, omdat het verleden die van het mannelijke patriarchaat is. Daardoor zijn we volgens haar nu gestrand in een extreem kapitalistische samenleving waar de vrouwelijke stem nog steeds

---

<sup>82</sup> Christov-Bakargiev en Appadurai en Huyssen, *Nalini Malani In search of*, 51-52.

<sup>83</sup> Christov-Bakargiev en Appadurai en Huyssen, *Nalini Malani In search of*, 32.

<sup>84</sup> Vali, ‘Her Cassandra Complex.’

wordt onderdrukt. Cassandra, die door haar dorpelingen niet wordt gehoord, krijgt in dit werk wel een stem:

‘This is Cassandra speaking. In the heart of darkness. Under the sun of torture. To the cities of the world. In the name of the victims. I reject all of the semen that I received. I turn the milk of my breasts into deadly poison. I take back the world that I bore. I suffocate the world that I bore between my thighs. I bury it in my shame. Down with the joy of submission. Long live hate, contempt, rebellion, death. When she walks through your bedrooms carrying butcher knives you’ll know the truth.’<sup>85</sup>

Dit citaat is afkomstig van *Hamletmachine* (1977) wederom van Heiner Müller. In dit stuk wordt de tekst door Ophelia verteld, opnieuw een vrouw die door een man wordt afgewezen, ditmaal dus door Hamlet. Malani eigent zich deze monoloog toe door het Cassandra te laten zeggen. In deze context krijgen de woorden over verkrachting een hele andere lading en wordt de koppeling snel gelegd naar de een harde realiteit van de hoge verkrachtingscijfers tijdens de deling van Brits-Indië, de conflicten in Gujarat en het huidige percentage in India.

De voice-overs van vrouwelijke stemmen spreken onrechtvaardigheden uit die vrouwen worden aangedaan. Een reeks onsamenhangende uitingen zoals ‘This is Cassandra speaking’, ‘I reject all of the semen that I’ve received’, ‘Between the thighs, death still has hope’ en ‘I take back the world I gave birth to’ brengt onze aandacht naar de voortdurende strijd voor de gelijkheid van vrouwen en de tegenslagen die vrouwen over de hele wereld moeten doorstaan. Net als de analyse van Mieke Bal, cultuurcriticus, literatuurwetenschapper en expert op het gebied van Malani’s werk, doeltreffend omschrijft: ‘The specific violence recalled in the shadow play *In Search of Vanished Blood* was the one targeting women in the wake of religious and nationalistic strife following the Partition between India and Pakistan.’<sup>86</sup> De vrouwelijke personages in Malani’s werk worden allemaal op hun eigen manier niet gehoord: Medea wordt niet gerespecteerd door Jason en bedrogen, Cassandra wordt niet gehoord of geloofd en Dulle Griet wordt voor gek verklaard.<sup>87</sup> Aan het eind van het schaduwspel verschijnt er een projectie van een gigantisch oor. Volgens Bal

---

<sup>85</sup> Müller, “The Hamletmachine”, 146.

<sup>86</sup> Bal, Mieke, *In Media Res*, 345.

<sup>87</sup> Dulle Griet komt voor in Malani’s werk *Remembering Mad Meg* (2007-2011) en is een verwijzing naar het schilderij *Dulle Griet* (1563) van Pieter Bruegel de Oude. Ze kwam in aanraking met zijn werk toen haar werk was opgenomen in de tentoonstelling *Unpacking Europe* in 2001 in Museum Boijmans van Beuningen in Rotterdam. Tijdens deze tentoonstelling organiseerde het museum ook een tentoonstelling van Bruegel en Jheronimus Bosch.

geeft als volgt betekenis aan deze afbeelding: ‘That ear stands for the necessity of listening in order to enable narrative memories, even of horror, to emerge. The ear does not belong to the victim. It is an enlarged, material symbol of the willingness to listen. It is a witness to the horror.’<sup>88</sup> Het werk van Malani zet traumatische gebeurtenissen van vrouwen gedurende de deling van Brits-Indië in om de herinnering aan deze geschiedenis levende te houden. De afbeelding van het oor is daarmee een verwijzing naar de rol van de beschouwer om te luisteren naar verhalen van en over deze vrouwen. Volgens Malani moet de nieuwe generatie zich bewust zijn van hun voorgeschiedenis en daarvan leren om zich vervolgens in te zetten voor een betere toekomst.<sup>89</sup>

---

<sup>88</sup> Bal, Mieke, *In Media Res*, 112-113.

<sup>89</sup> Bal, Mieke, *In Media Res*, 345.



## 2.2 Analyse van het beeldend werk van Nilima Sheikh

### 2.2.1 When Champa Grew Up (1984)

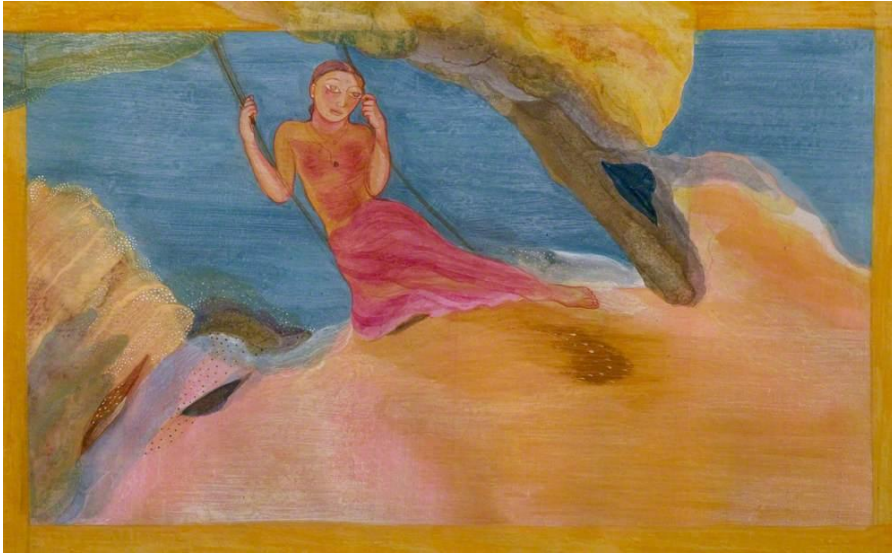
*When Champa Grew Up* uit 1984 is een van de vroegste en bekendste werken van Nilima Sheikh. De twaalfdelige serie prenten gemaakt met tempera vormen samen een boek. Het werk is opgedeeld als een stripverhaal dat het verhaal van het meisje Champa vertelt. Sheikh kende het meisje persoonlijk en noemt de gebeurtenis die wordt afgebeeld op *When Champa Grew Up* het startpunt van haar feminisme.<sup>90</sup> Champa was een meisje dat met Sheikh's kinderen had gespeeld toen deze jong waren. Champa werd vermoord door de familie van de man waarmee ze op jonge leeftijd trouwde. Daarnaast was ze minderjarig toen ze trouwde onder dwang. Omdat Champa's eigen ouders niet genoeg geld of eigendommen konden afstaan aan de ouders van haar toegewezen man werden zij en haar ouders onder druk gezet door haar schoonouders. Tot op het punt dat het meisje levend werd verbrand vanwege de bruidsschat die niet kon worden gewaarborgd. Op deze manier kon de man waar Champa mee getrouwd was hertrouwen en konden zijn ouders opnieuw een bruidsschat eisen van het meisje die de volgende bruid zou zijn.



Afb. 17.1. Nilima Sheikh, *When Champa Grew Up: Champa, before her marriage and with her mother*, 1984.

---

<sup>90</sup> Geüpload door Art Basel. 'Conversations | Artworld Talk'. Youtube.



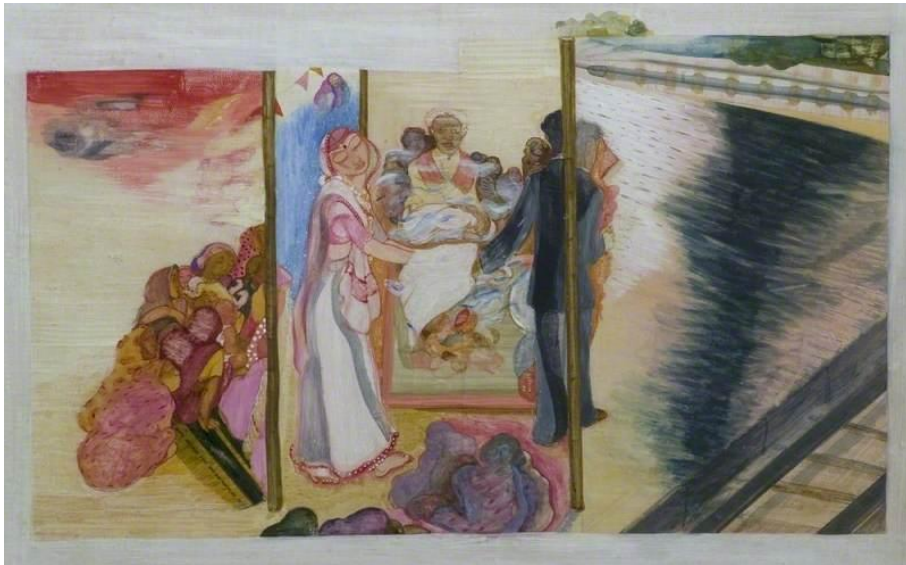
Afb. 17.2. Nilima Sheikh, *When Champa Grew Up: Champa, on the Swing* a traditional motif of love and girlhood on the eve of her marriage, 1984.

De eerste afbeelding van de prentenreeks toont Champa op haar fiets bij haar moeder thuis, die op de grond zit tussen de potten en pannen. De jonge leeftijd van Champa wordt benadrukt door haar te plaatsen op een fiets. Ze draagt een rode bindi op haar voorhoofd. De kleur rood refereert vanuit hindoeïstische traditie naar een vrouw die getrouwd is of gaat trouwen.<sup>91</sup> Haar jeugdigheid en onschuld wordt benadrukt op de tweede prent waarop Champa schommelend te zien is, nietsvermoedend voor dat wat komen gaat.

De derde prent toont Champa's bruiloft en vertrek naar het dorp van haar schoonouders. Het is geschilderd in dunne lagen verf en zachte kleuren en toont huwelijksrituelen. Rechts onderin wordt de treinrails getoond als aanduiding van haar vertrek naar haar schoonfamilie. De vierde afbeelding laat Champa's aankomst bij haar schoonfamilie zien. Ze wordt verwelkomd door vrouwen in de keuken van haar nieuwe huis, ook wel de 'aati', de plek waar zij haar schoonfamilie zal dienen door huishoudelijke taken uit te voeren.

---

<sup>91</sup> Editors of Hinduism Today, *What is Hinduism*, 129



Afb. 17.3. Nilima Sheikh, *When Champa Grew Up: Marriage and departure to the in-laws village*, 1984.



Afb. 17.4. Nilima Sheikh, *When Champa Grew Up: Arrival and welcome, 'aati' at the in-laws and the kitchen, the bride's place*, 1984.

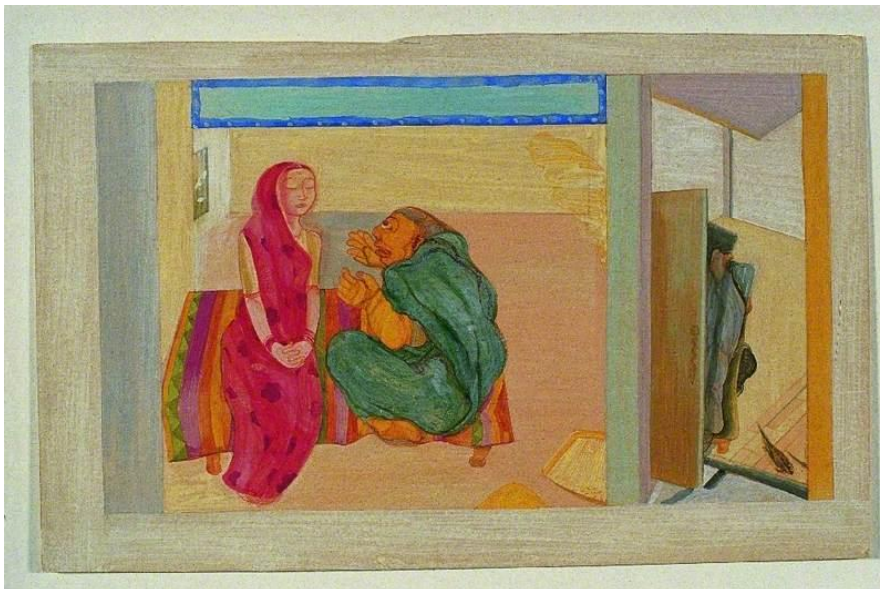
Op de vijfde prent is Champa het middelpunt van de aandacht in haar gele sari. Het toont het ritueel waar de vrouwelijke familieleden van de bruidegom het gezicht bekijken van de bruid. Terwijl Champa's man in de kamer op de zesde prent ligt uit te rusten op bed, zien we in de kamer ernaast een geschil tussen Champa en haar schoonmoeder. Haar schoonmoeder draagt hier het masker van *Buri Nazar*, het symbool van het kwade oog en onheil.<sup>92</sup> Op de zevende afbeelding zien we Champa in het midden waar ze huiselijk geweld ondergaat en wordt geslagen door een mannelijke figuur met een voorwerp dat lijkt op een riem.

<sup>92</sup> Marwah. *Nilima Sheikh: Human encounters*. In Sinha. *Expressions and Evocations*, 120.

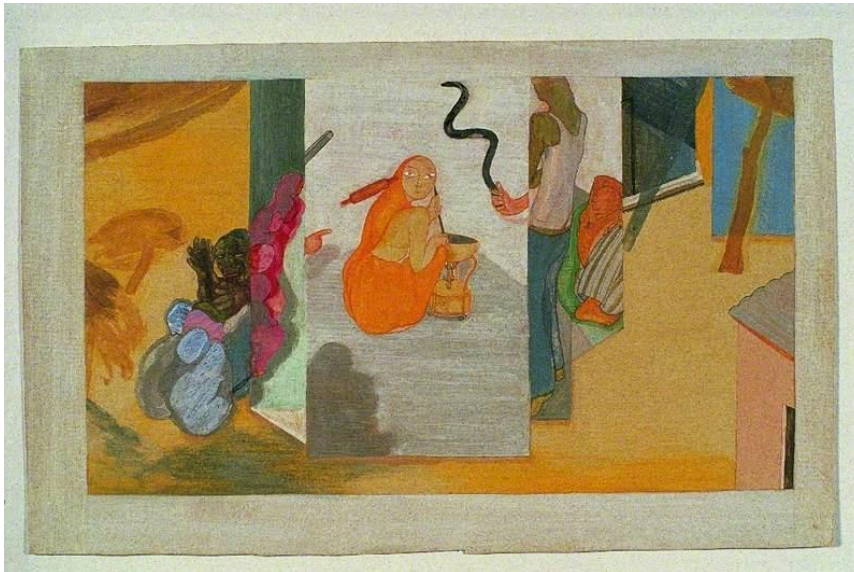




Afb. 17.5. Nilima Sheikh, *When Champa Grew Up: The womenfolk of the house inspect Champa, the new bride*, 1984.

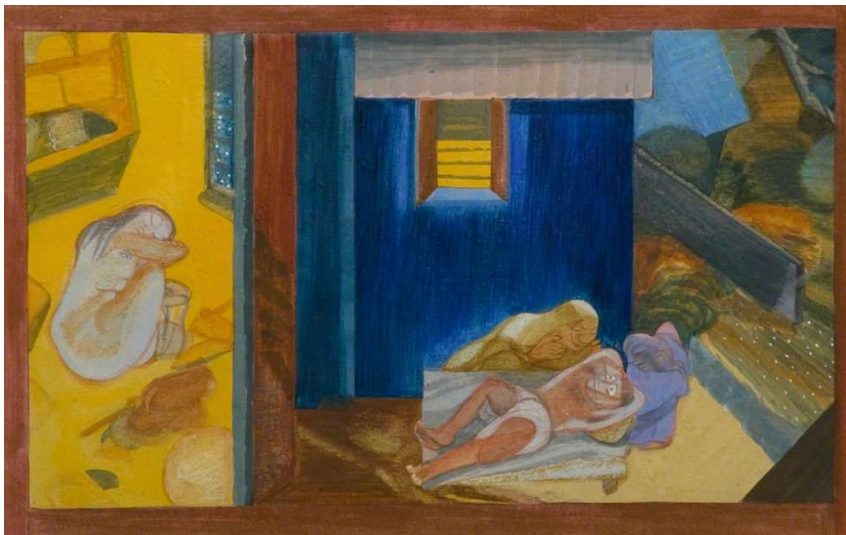


Afb. 17.6. Nilima Sheikh, *When Champa Grew Up: Conflict between the daughter-in-law and mother-in-law, while the husband enjoys a rest*, 1984.



Afb. 17.7. Nilima Sheikh, *When Champa Grew Up: Tensions in the household and persecution of the new bride*, 1984.

De achtste afbeelding toont de samenzwering van Champa's man, zijn moeder en zijn zus om Champa te vermoorden. Op dit moment zit Champa onwetend in de keuken voorovergebogen, uitgeput van haar huishoudelijke taken. We zien Champa nietsvermoedend op de volgende prent doorgaan met koken terwijl een lugubere figuur in de duisternis om de hoek staat te kijken. Doordat de ogen overeenkomen met het figuur op de voorgaande prent is te zien dat het hier om haar echtgenoot gaat. Hij staat nu op het punt haar te vermoorden.



Afb. 17.8. Nilima Sheikh, *When Champa Grew Up: The husband, sister-in-law and mother-in-law plot to kill Champa, while she dozes battered and exhausted from the chores given to her in the kitchen*, 1984.





Afb. 17.9. Nilima Sheikh, *When Champa Grew Up: Conspiracy to murder while Champa works in the kitchen*, 1984.



Afb. 17.10. Nilima Sheikh, *When Champa Grew Up: Fire and smoke from the kitchen*, 1984.

Op de tiende prent zien we vlammen en rook oplaaierend uit de keuken, een bruidsschatmoord is gepleegd. We zien de geest van Champa oprijzen uit de brandstapel op de een-na-laatste prent. De prentenreeks sluit af met een cirkel van vrouwen in zwarte sari's die rouwritueel opvoeren met hun armen tot de hemel reikend.



Afb. 17.11. Nilima Sheikh, *When Champa Grew Up: Champa's funeral pyre*, 1984.



Afb. 17.12. Nilima Sheikh, *When Champa Grew Up: Ritualised mourning*, 1984.

De Champa serie is verbonden met de gelijktijdige vrouwenbeweging in India in de jaren tachtig rondom de problematiek verbonden aan de bruidsschat. Sheikh stelt deze vergelijking ook letterlijk in een toespraak die ze hield bij Art Basel:

‘On account of growing feminist activism, the widespread prevalence of bride burning was getting media attention in the 70s. But I never really knew how close to home it was till one day, walking past a servants’ quarters of the university campus where we lived, I came upon a group of women kneeling in ritualised moaning.’<sup>93</sup>

---

<sup>93</sup> Geüpload door Art Basel, ‘Conversations | Artworld Talk’, Youtube.

De Champa series verbeeldt de problematiek van de bruidsschat als een persoonlijke ervaring en verbindt deze met de nationale discussie rondom de rechten van de vrouw en de bruidsschatmoorden.

Sheikh wist al van dit soort incidenten af door nieuwsberichten in Noord-India. Toch shockeerde het haar vooral dat het iemand kon treffen uit Baroda waar zij zelf zo dichtbij stond. In die tijd was er nog geen feministische organisatie in Baroda die de ouders van meisjes zoals Champa steun kon bieden. De organisatie die wél bestond was te gericht op de wet en gaf het feit dat Champa zo jong was getrouwd als reden dat ze niet konden helpen. Sheikh ging op zoek naar collectieven en groeperingen binnen de kunsten waar dit soort verhalen wel werden verteld of aangekaart. Ze beseftte dat ze het verhaal van Champa wilde vertellen op een manier dat het niet banaal zou worden. Doordat Sheikh ervoor kiest om te schilderen met tempera en zachte kleuren behoudt het verhaal zijn fragiliteit.<sup>94</sup>

Door het verhaal van Champa stap voor stap te verbeelden toont Sheikh ons hoe zoiets ernstigs als de moord op een onschuldige bruid zich langzaam kan ontwikkelen. Ze maakt de bruidsschatmoorden persoonlijker en geeft het letterlijk een gezicht naast de vele nationale nieuwsberichten. De beschouwer leeft met Champa mee en kan bladerend het sprookje afdraan, alleen dan dit keer niet met een 'happy ending'.

### 2.2.2 Each Night Put Kashmir in Your Dreams (2003-2014)

Nilima Sheikh maakte het werk *Each Night Put Kashmir in Your Dreams* (2003-2014) vanuit haar fascinatie voor het Kasjmir-gebied (in het Engels Kashmir).<sup>95</sup> Het werk bevatte in 2003 vier papierrollen van drie meter hoog en twee meter breed (afb. 18). Naarmate ze het werk vaker tentoonstelde werd het een voortgaande serie en ging het meer rollen bevatten. De rollen geveerd in zachte kleuren hangen van het plafond naar beneden en raken net niet de grond. Beide zijden van de rollen zijn beschilderd en bedrukt door Sheikh waarin ze tekst, illustratie en stencil afdrukken afwisselt.

---

<sup>94</sup> "Nilima Sheikh | "Each night", Website van Art Asia Archive.

<sup>95</sup> *Each Night Put Kashmir in Your Dreams* zal vanaf nu verkort worden tot *Each Night*.





Afb. 18. Nilima Sheikh, *Each Night Put Kashmir in Your Dreams*, 2003-2014.

Net als bij de deling van Brits-Indië werden bij het conflict van Kasjmir vrouwen het slachtoffer van het oorlogsgeweld.<sup>96</sup> Tussen 1990 tot 1999 zijn er meer dan 4.000 meldingen van verkrachtingen van Kasjmiri vrouwen geteld die gepleegd werden door Indiase militairen.<sup>97</sup> Een rapport van de Human Rights Watch stelt dat de verkrachting van Kasjmiri vrouwen door de Indiase mankrachten dient ter ondrukkung en uiting van dominantie. Hiermee straffen en vernederen zij de gehele inheemse bevolking.<sup>98</sup>

Paradoxaal is dat naast al dit geweld en onrust wat in dit gebied speelt, het gebied ook bekend staat als ‘paradijs op aarde’.<sup>99</sup> Kasjmir’s uitgestrekte gebergten, rustieke wateren en koelere vallei maakt het de perfecte locatie voor Indiërs om naartoe op vakantie te gaan.<sup>100</sup> De papierrollen die we zien bij Sheikh tonen niet de duistere kant van Kasjmir. Opvallend is dat de rollen in lichte vrolijke kleuren zijn geschilderd en we een harmonieus geheel te zien krijgen. Ze zegt in een toespraak bij Art Asia Archive dat ze vooral het mooie verleden wil tonen van Kasjmir.<sup>101</sup> Ze doelt hier op de tijd voor de deling toen veel boeddhisten hier nog woonden en traditionele ambacht en kunsten van het Mogolrijk hier floreerden. Ze kiest er expliciet voor om niet de gewelddadige conflicten van Kasjmir te tonen maar juist de diverse geschiedenis, in een zekere hoop op de terugkeer naar vrede in het gebied.

<sup>96</sup> Het gebied van Kasjmir en Jammu in het noorden van het Indische subcontinent gelegen in het zuidwestelijke gedeelte van het Himalayagebergte is al lange tijd een conflictgebied. Dit conflict tussen Pakistan, India en China onder de naam het Kasjmirconflict startte in 1947 tijdens de deling van Brits-Indië. De spanningen tussen de moslim, de hindoe en sikh gemeenschap blijven tot vandaag de dag standhouden. Doordat het gebied nog steeds niet duidelijk tot één land behoort blijven er ieder jaar vele doden vallen van zowel de kant van de moslimbevolking als de hindoe-gemeenschap.

<sup>97</sup> Suliman, ‘Cry and Anguish.’

<sup>98</sup> Asia Watch ‘Rape in Kashmir: A Crime of War’, 1.

<sup>99</sup> Vitali, ‘Dreaming of an Earthly Paradise.’

<sup>100</sup> Hunt. ‘India and Pakistan.’

<sup>101</sup> “Nilima Sheikh | "Each night", Website van Art Asia Archive.

De titel van het werk is afkomstig van een gedicht *I See Kashmir from New Delhi at Midnight* uit de bundel *The Country without a Post Office* door Agha Shahid Ali (1949-2001). Hij werd geboren in New Delhi en groeide op in Kasjmir. Na zijn opleiding vertrok hij in 1975 naar de Verenigde Staten. Hij wordt dan ook gezien als een Kasjmiri en Amerikaanse dichter. In zijn gedichten toont hij het verdriet over, en empathie met, zijn thuisland met nadruk op het gebied Kasjmir. In het gedicht *I See Kashmir from New Delhi at Midnight* schrijft Ali over het gebied en de oorlogen en het geweld dat daarmee gepaard ging. Hij heeft het over de dood van een Kasjmiri jongetje en zijn laatste wens om zijn vader te besparen van dit slechte nieuws. Het jongetje is degene die de zin van de titel van het werk van Sheikh uitspreekt:

“Each night put Kashmir in your dreams,” he says, then touches me, his hands crusted with snow, whispers, “I have been cold a long, long time.” “Don’t tell my father I have died,” he says, and I follow him through blood on the road and hundreds of pairs of shoes the mourners left behind, as they ran from the funeral, victims of the firing. [...] Kashmir is burning: By that dazzling light we see men removing statues from temples. We beg them, “Who will protect us if you leave?” They don’t answer, they just disappear on the road to the plains, clutching the gods.<sup>102</sup>

De rouw en pijn van de Kasjmiri bevolking wordt verwoord in dit deel van het gedicht. Deze traumatische gebeurtenissen van de Kasjmir zijn niet goed zichtbaar in de werken van Sheikh. Behalve in de teksten van de dichters die ze heeft afgedrukt op één van de zijdes van de rollend komt wel deze duistere kant van het conflict naar voren. Zoals bij Ali’s poëzie en een lied dat is afgebeeld op een van de rollen *Humarmand* (2014) dat als volgt luidt:

---

<sup>102</sup> Shahid. *The Country without a post office*, 10-12.

‘They asked for an airplane loaded with salt  
It was kept at the airport  
Leaders and officials made away with the salt and chased us away  
How many good people were wasted for salt?’<sup>103</sup>

Dit lied door een Ladishah (een rondreizende zanger) getiteld Noon Draag gaat over de schaarste van zout doordat Pakistan de aanvoer van levensmiddelen blokkeerde in Kasjmir.<sup>104</sup> Het symboliseert een van de vele restricties die inwoners van Kasjmir rond die tijd werden opgelegd.



Afb. 19. Nilima Sheikh, *Going Away*, from the series *Each night put Kashmir in your dreams*, 2009–10, 187 x 59 cm.

Naast dat veel van het conflict niet zichtbaar is afgebeeld op de rollen, is ook de nadruk op de levens van vrouwen, zoals die bij *When Champa Grew Up* te zien is, niet te ontdekken in dit werk van Sheikh. Er zijn wel enkele verwijzingen naar vrouwen te ontdekken. Op een van de rollen getiteld *Going Away* (2009-2010) is een vrouw te zien in een groot vuur, dit verwijst naar de weduweverbranding (afb. 19). De vrouw houdt twee figuren onder haar hoede, een daarvan waarschijnlijk haar kind en een ander een gevleugeld figuur lijkend op een engel. Het tafereel lijkt echter vredig afgebeeld te zijn, hoewel er twee gesluierde vrouwen onder staan waarvan één niet durft te kijken naar de gruwelijke gebeurtenis. Veel andere

referenties naar vrouwen zijn niet of nauwelijks te ontdekken. Ambachtslieden zitten vredig op de grond terwijl zij hun ambacht uitvoeren zoals op de rol *Hunarmand* (2014), wat in het Urdu ambacht betekent (afb. 21). Veel van de rollen benadrukken de rust en harmonie die in het gebied heerste

<sup>103</sup> “Nilima Sheikh | “Each night”, Website van Art Asia Archive.

<sup>104</sup> Ibid.



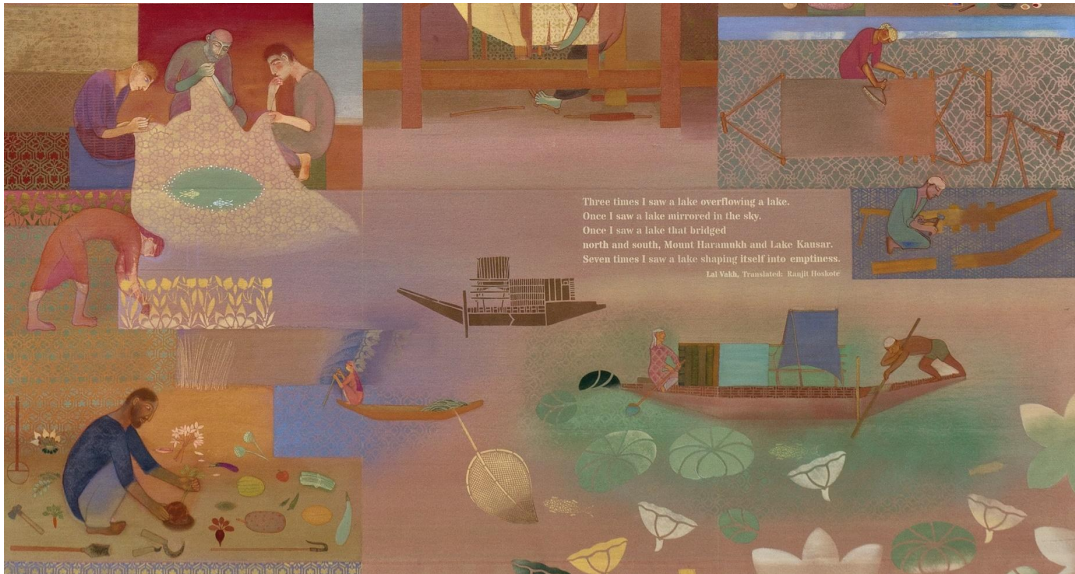
en tonen aan waarom het gebied in de Mogol periode het paradijs op aarde is genoemd. De kunstenaar gebruikt verschillende stijlen uit de schilderkunst. Ze kreeg voor deze serie hulp van Sanjhi kunstenaars uit Mathura die haar hielpen met ontwerpen van papieren stencils.<sup>105</sup> Deze oude techniek is voornamelijk terug te zien in de afbeeldingen van de bomen. Naast deze techniek gebruikt ze de werkwijze van miniatuurschilderkunst, een eeuwenoude schildertechniek afkomstig uit het Perzische en Mogolrijk. Deze techniek staat bekend om zijn zachte kleuren en het afbeelden van figuren *en profil* zonder dieptewerking (afb. 20).

Afb. 20. Voorbeeld van Indiase miniatuurschilderkunst afkomstig uit een boek van de Ragamala series, *Bilawal Ragini of Raga Hindol*, vroege 17<sup>e</sup> eeuw. 13 x 9.8 cm.



Afb. 21. Nilima Sheikh, *Hunarmand*, 2014. 'Each night put Kashmir in your dreams' series. Scroll painted on both sides, 305 x 183cm.

<sup>105</sup> Goethe-Institut. 'Co-Lab Goethe Lecture Series'. Website van Pad.ma.



Afb. 22. Nilima Sheikh, *Humarmand*, detail, 2014. 'Each night I put Kashmir in your dreams' series.

Een andere verwijzing naar de volkscultuur van India in Sheikh's werk is de wijze waarop de rollen zijn vormgegeven alsof het een quilt betreft (afb. 23 en 24). Het quilten reikt in Indiase geschiedenis tot aan de Indusbeschaving (ca. 3200-1900 v. Chr.) uit de bronstijd in het Noordwesten van India. Vaak uitgevoerd door vrouwen en bedoeld als deken, bevat deze techniek associaties met het huiselijke leven en technieken als borduren, naaien en patchwork die traditioneel ook als vrouwelijk wordt gezien. Sheikh geeft hierdoor subtiel een persoonlijke toevoeging aan de miniatuur en stencil technieken die in die tijd alleen door mannen werden uitgevoerd.<sup>106</sup>



Afb. 23. Links: Voorbeeld van een Indiase quilt uit Gujarat, c.1975.  
Afb. 24. Rechts: Nilima Sheikh, *Each night I put Kashmir in your Dreams*, 2003.

<sup>106</sup> Kumar, 'Anonymity of Loss.', Website van Live Mint.



### 2.2.3 Terrain: Carrying Across, Leaving Behind (2016-17)

In het meest recente werk dat hier wordt geanalyseerd *Terrain: Carrying Across, Leaving Behind* uit 2016 componeerde Sheikh zestien aaneengeschakelde panelen (afb. 25).<sup>107</sup> De wand vormt een grens waar binnenin een ruimte ontstaat die een restruimte creëert. In de tekst uit de documenta 14 daybook wordt de binnenste ruimte vergeleken met een shamiana, een traditionele Indiase ceremoniële tentconstructie die meestal gebruikt wordt voor feesten en bruiloften in de openlucht.<sup>108</sup> In 1996 toonde Sheikh al eerder in Brisbane, Australië, een soortgelijke constructie, dat werk heette ook *Shamiana* (1996). De shamiana staat symbool voor mobiliteit, samenkomst en huiselijkheid.<sup>109</sup> Sheikh legt door het gebruik van deze vorm de nadruk op migratie en vluchtelingenproblematiek waarbij mensen een nieuw bestaan opbouwen in een ander land. Zij verplaatsen figuurlijk hun huis en haard. Door de shamiana te gebruiken voor dit werk roept Sheikh associaties van vluchten, reizen en migratie op.

Het werk lijkt qua vormgeving op *Each Night* doordat het ook geschilderd is in zachte kleuren met veel oranje en roze tinten. Het toont net als *Each Night* landschappen met figuren in de stijl van het miniatuurschilderijen uit de Mogol periode.



Afb. 25. Nilima Sheikh, *Terrain: Carrying Across, Leaving Behind*, 2016-17. Foto: Mathias Völzke.

---

<sup>107</sup> Ik zal in de lopende tekst vanaf hier kort *Terrain* gebruiken voor het werk *Terrain: Carrying Across, Leaving Behind*.

<sup>108</sup> 'Meaning of "shamiana" in the English dictionary' De website van Educalingo.

<sup>109</sup> *Tradition, Trauma, Transformation*, 5.

Evenals *Each Night* staan er op de achterkant van deze panelen wederom gedichten en liederen. Dit keer niet van één dichter, maar van werken van de middeleeuwse Kashmiri dichter Lal-ded, opnieuw gedichten van Agha Shahid, Palestijnse Mahmoud Darwish en volksliederen uit Punjab en Gujarat.<sup>110</sup>

In het werk *Terrain* worden meerdere verhalen over vrouwen afgebeeld tijdens de deling van Brits-Indië. Een van deze verhalen is het romantische volksverhaal uit Punjab, in het noorden van Pakistan en India, over Sohni en Mahiwal (afb. 26). Sohni was ongelukkig getrouwd met een man die ze haatte. Daarom stak ze iedere nacht de rivier Chenab over naar haar geliefde Mahiwal, een bijnaam voor een man die waterbuffels houdt. Omdat ze niet kon zwemmen hield ze een gebakken aardewerk pot vast om zo naar Mahiwal te drijven. Hij zwom ook en ze troffen elkaar elke nacht in elkaars armen in de rivier. Deze liefde was helaas verboden, waardoor toen Sohni's schoonzus erachter kwam zij het gebakken aardewerk inruilde voor een ongebakken pot. Toen Sohni de volgende dag met de pot het water overstak smolt de pot langzaam in het water. Mahiwal zwom naar Sohni toe maar kon haar lichaam zonder de pot niet boven water houden in de stroming van de rivier. Ze sterven uiteindelijk in elkaars armen. Het volksverhaal staat in de traditie van onmogelijke liefdes zoals Romeo en Julia van William Shakespeare afkomstig uit circa 1595. De nadruk ligt bij Sohni en Mahiwal op de rivier die als grens tussen Pakistan en India ligt. Zoals al eerder vermeld werden veel vrouwen na de deling van Brits-Indië gedwongen om bij hun ontvoerder te blijven terwijl hun familie of geliefde in het andere land woonde. Deze opgelegde scheiding kan parallel worden gezien aan het verhaal van Sohni. Het volkslied over dit verhaal uit Punjab wordt nog steeds gezongen in het gebied.<sup>111</sup> In dit lied wordt op er op gegeven moment gezongen *Kacchi meri mitti kaccha mera naam ni, Ho main naakaam ni* wat vertaald kan worden als 'I am a pot made of unbaked clay, bound to melt away in the river, I cannot but fail in carrying you across.'<sup>112</sup> De titel van het werk *Terrain* bevat ook de woorden 'carrying across' en gaat naar eigen zeggen van Sheikh over het verlaten van plekken, herinneringen en dierbaren. In een interview naar aanleiding van haar solotentoonstelling in Chemould Prescott Road in Mumbai gelijk getiteld aan het werk *Terrain* zei Sheikh het volgende over het werk:

'My concerns are primarily about losing home. When you move on, you take some material belongings and leave behind others. You take some memories along too. In that sense then, who is not a refugee?'<sup>113</sup>

---

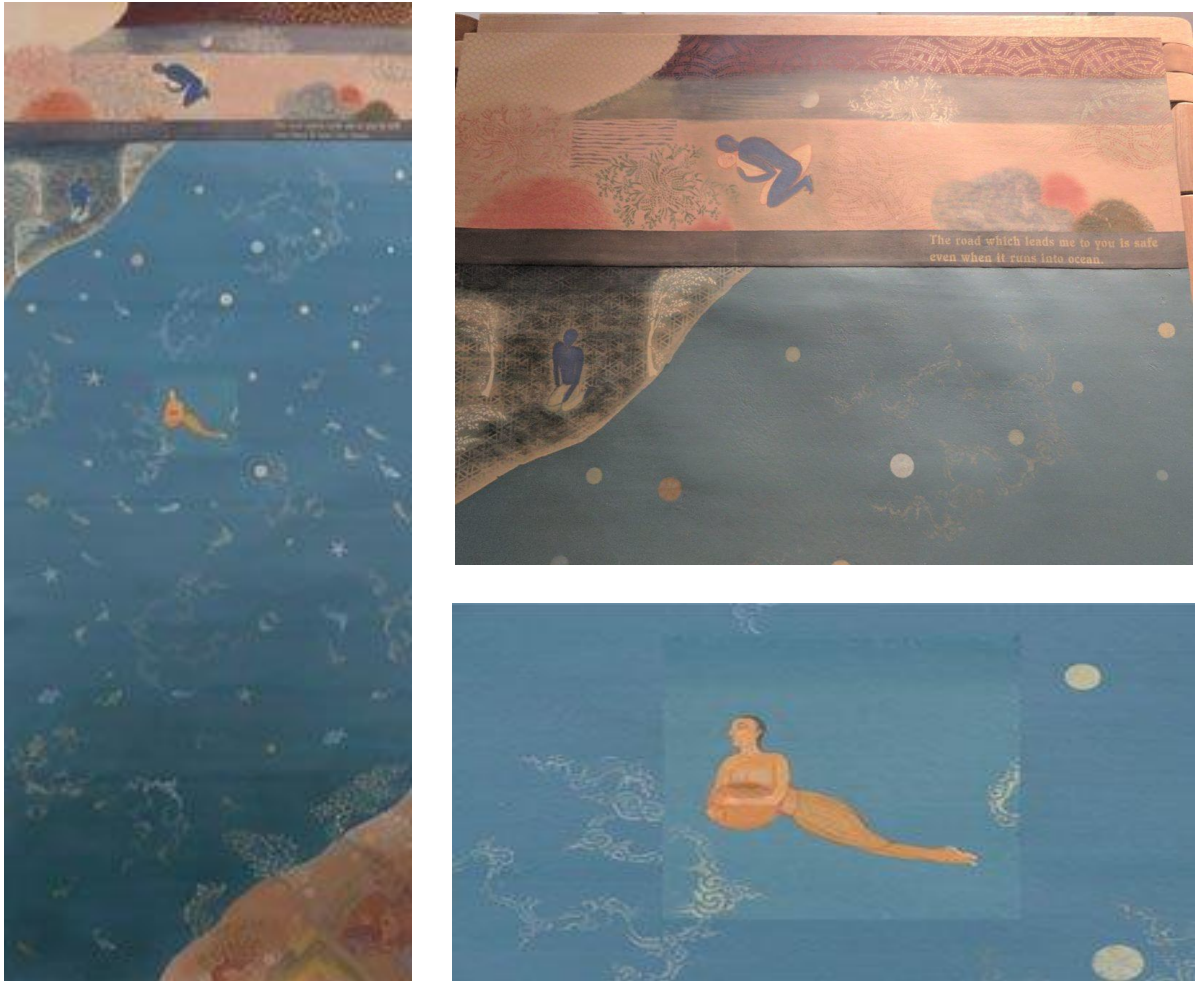
<sup>110</sup> Datta, 'Kashmir, Partition and displacement.'

<sup>111</sup> Tahir, 'This is the tragic' Website van Mangobaaz.

<sup>112</sup> Tahir, 'This is the tragic' Website van Mangobaaz.

<sup>113</sup> Kumar, 'Anonymity of Loss.', Website van Live Mint.

Het werk gaat in op de wereldwijde vluchtelingenproblematiek en het verlaten van dierbaren, maar gaat ook expliciet in op de historische gebeurtenis van de deling zelf, waarbij veel mensen hun geboorteland, huis en dierbaren moesten verlaten vanwege de religieuze verdeeldheid tussen India en Pakistan.



Afb. 26. Nilima Sheikh, *Terrain: Carrying Across and Leaving Behind*, 2016-17 en twee details waarop het verhaal van Sohni is afgebeeld.

Naast het verhaal van Sohni en Mahiwal is er op een van de rollen van *Terrain* ook een verhaal afgebeeld van een man die op het punt staat zijn dochter te onthoofden. Dit verhaal is afkomstig uit het boek van Butalia *The Other Side of Silence*, over de impact van de deling op vrouwen. In een interview met Art Asia Archive zegt Sheikh dat het boek van Butalia haar anders heeft doen kijken naar de deling door de verhalen die worden beschreven in het boek. Sheikh organiseerde in 2001 de tentoonstelling *Conversations with Traditions: Nilima Sheikh and Shabzia Sikander* met een



Pakistaanse kunstenaar Shazia Sikander in de Asia Society in New York.<sup>114</sup> Het eigen werk van Sheikh dat hier werd getoond ging vooral in op haar bevindingen uit het boek van Butalia. Butalia schreef *The Other Side of Silence* over de deling van Brits-Indië en de sociaal-maatschappelijke kant van het dit conflict. Ze schrijft in haar boek over de stilte die vrouwen werd opgelegd; over het geweld dat hen werd aangedaan, zoals de groepsverkrachtingen en ontvoeringen. Butalia sprak de vrouwen die hier niet openlijk over konden spreken over wat hen was overkomen vanwege de eer van hun familie. Dit verklaart de titel *The Other Side of Silence* en de drang van Butalia om deze stilte te doorbreken. In Butalia's onderzoek naar de deling stuitte zij op ermoorden die sikh- en hindoe mannen begingen jegens vrouwen uit eigen familie wanneer zij bang waren dat hun dochter of echtgenote zou worden verkracht, vermoord of gekidnapt door mannen met een andere religieuze achtergrond.<sup>115</sup> Een van de ermoorden die wordt beschreven in *The Other Side of Silence* gaat over een vader die zijn eigen dochter onthoofd om hetzelfde oneervolle lot te vermijden.<sup>116</sup> Dit tafereel staat ook afgebeeld op een van de rollen van *Terrain* (afb. 27).



Afb. 27. Nilima Sheikh, *Terrain: Carrying Across and Leaving Behind*, 2016-17.

<sup>114</sup> De tentoonstelling toonde werk van 30 individuele kunstenaars en ging in op tradities in de beeldende kunst uit verschillende Aziatische en Amerikaanse culturen.

<sup>115</sup> Geüpload door Indian Summer Festival Canada. 'The Other Side of Silence.' Youtube

<sup>116</sup> Butalia, *The Other Side of Silence*, 27.

Boven de afbeelding is een tekst uit het hoofdstuk *Violent Acts: Cultures, Structures and Retradition* te lezen door Kumkum Sangari, een professor in Engelse literatuur en geesteswetenschappen:

“Women’s consent to patriarchies is often an effect of the anticipation of violence or the guarantee of violence in the last instance – to ensure obedience, inculcate submission, punish transgression. Patriarchies rest equally on consent by women, violence against women and on legitimating ideologies. The fact that there is no full male monopoly of institutional and interpersonal violence, that women can be active agents in inciting and inflicting violence, suggest the obvious: that patriarchies are not the rule of men over women but systemic structures. Indeed, patriarchies work to undermine solidarities by dividing women within the same family neighbourhood, caste or class as well as across classes, castes and religions”<sup>117</sup>

Door eremoorden af te beelden zoals dat Sheikh dit doet vraagt ze aandacht voor het feit dat India nog steeds lijdt onder een patriarchaal systeem met bijbehorende traditionele denkwijzen. Ze stelt dit werk tentoon tijdens de Documenta 14 in 2017 waar een internationaal publiek haar werk ziet. Dit werk kaart eeuwenoude problematiek aan zoals ermoorden en migratie. Door het werk te tonen in een context met moderne en hedendaagse kunst haalt ze deze problematiek naar het heden en kan de bezoeker het verband leggen met hedendaagse problematiek. Eremoorden gebeuren nog steeds in India en Pakistan en het algehele systeem dat gebaseerd is op kasten, religie, klasse en het patriarchaat onderdrukt nog steeds vrouwen.<sup>118</sup> Net zoals het citaat hierboven van Kumkum Sangari omschrijft. Daarnaast koppelt ze de nationale vluchtelingenstroom van 1947 na de deling aan de huidige internationale vluchtelingenproblematiek door de afgebeelde verhalen en de vorm van de installatie te baseren op migratie.

---

<sup>117</sup> Sangari. *Violent Acts* in Ray, *Women of India*, 161.

<sup>118</sup> ‘Men still killing women’, website van Daily Notion; Krishnan, ‘Honour’ crimes in Indi.’, website van Aljazeera.

### Hoofdstuk 3: Een hoopvolle toekomst voor de ‘Indian Woman Artist’

In hoofdstuk 2 zijn veel thema’s en onderwerpen in het werk van Malani en Sheikh behandeld. In dit hoofdstuk zal duidelijk worden op welke wijze het werk van Malani en Sheikh deel uitmaakt van een grotere beweging waarin vrouwelijke kunstenaars de maatschappelijke positie van de Indiase vrouw tot onderwerp van hun kunst maken.

Amrita Sher-Gil (1913-1941), die al eerder werd vermeld in paragraaf 1.3 over Nilima Sheikh, was de eerste vrouwelijke kunstenaar in India die veel bekendheid met haar werk verkreeg. Opmerkelijk aan haar werk was dat zij vrouwen afbeeldde op een niet geïdealiseerde manier in gedachten, verdrietig of afwezig, vrij van de disciplinerende mannelijke blik.<sup>119</sup> Dit week af van haar mannelijke voorgangers zoals Raja Ravi Varma (afb. 28 en 29).



Afb. 28. Links: Raja Ravi Varma, *Fresh from the Bath* (datum onbekend).

Afb. 29. Rechts: Amrita Sher-Gil, *Selfportrait as a Tabitian*, 1934.

Na haar dood bleven veel vrouwelijke kunstenaars in de voetsporen van grote mannelijke kunstenaars treden als Ravi Varma. Varma en andere mannelijke tijdgenoten beeldden vrouwen af door de ogen van Bharata Muni, een bekende Indiase theaterwetenschapper die vrouwen classificeerde in stereotyperingen als devi, nayika of gankia (godin, heldin of prostituee).<sup>120</sup> De directe impact die Sher-Gil heeft gehad op andere vrouwelijke kunstenaars is niet zichtbaar. Het is pas weer na de onafhankelijkheid van India dat een nieuwe generatie vrouwelijke kunstenaars met een eigen beeldtaal begon te verschijnen, waaronder Meera Mukherjee (1923-89), Nasreen Mohamedi (1937-90), Gogi Saroj Pal (geb. 1945), Anupam Sud (geb. 1944), Arpita Singh (geb.

<sup>119</sup> Sharma; Gupta en Jha. “Amrita Sher-Gill’s Paintings.”, 261.

<sup>120</sup> Sinha, *Expressions and Evocations*, 9.

1937), Anjolie Ela Menon (geb. 1940) en Veena Bhargava (geb. 1938). Deze vrouwelijke kunstenaars zijn hier geselecteerd vanwege hun deelname aan de tentoonstelling *Women Artists of India* in 1997 geïmplementeerd door Dr. Mary-Ann Milford-Lutzker, professor in Aziatische kunst met een focus op genderproblematiek, in Mills College Art Gallery in Californië. Ook werk van Nilima Sheikh en Nalini Malani werd getoond op deze tentoonstelling.<sup>121</sup> Deze tentoonstelling toonde als een van de weinige het werk van vrouwelijke Indiase kunstenaars in groepsverband waarbij de nadruk lag op genderproblematiek in hun werk. Sommige van hen namen hier als eerste een feministisch standpunt in met het oog op het verbeteren van de maatschappelijke positie van de vrouw. Deze vrouwelijke kunstenaars experimenteerden met verschillende mediums, bijvoorbeeld: Mukherjee begon met grote stukken stof en draad te werken voor haar sculpturen; Sud verwerkte printtechnieken in haar schetsen en schilderijen.

Door de opkomst van vrouwelijke studenten en docenten aan kunstacademies in de jaren zeventig in steden als Delhi en Vadodara (voormalig Badora), ontstond een beweging waarbij vrouwelijke kunstenaars en theoretici zich gingen inzetten voor een inclusievere kunstpraktijk, waaronder Malani en Sheikh.<sup>122</sup> Gedurende deze beweging werden op inventieve wijze persoonlijke en collectieve verhalen omgezet in beelden. Malani toonde bijvoorbeeld haar vrouwelijke model vaak in verwinging met angst, onderdrukking, boosheid of verzonken in gedachte. Hierbij komt de *male-gaze*, waar een vrouw als lustobject wordt gepositioneerd, niet kijken. Daarnaast worden 'typisch vrouwelijke' materialen en technieken herdacht, vernieuwd en soms afgewezen, zoals borduren en naaien. Sheikh is een van de vrouwen die deze technieken specifiek en doordacht inzet. Arpita Singh, een voorganger van Sheikh en Malani, kwam in aanraking met Malani toen zij de tentoonstelling *Through the Looking Glass* organiseerde en was uiteindelijk een van de vier kunstenaars in deze tentoonstelling. Singh beïnvloedde zowel Malani als Sheikh met haar schilderijen waarin zij vrouwelijke personages afbeeldde als iconische figuren en deze prominent, naakt en soms oncharmant afbeeldde.

Malani en Sheikh zijn op hun beurt weer opgevolgd door een nieuwe generatie vrouwelijke kunstenaars zoals Rummana Hussain (geb. 1952), Arpana Caur (geb. 1954), Kanchan Chander (geb. 1957), Rekha Rodwittiya (geb. 1958).<sup>123</sup> Ook deze vrouwelijke kunstenaars worden door Milford-Lutzker geïntroduceerd. Elke kunstenaar maakt verschillend werk: Rummana Hussain creëert theoretische constructies in haar werk gebaseerd op hun post-koloniale bestaansgeschiedenis overeenkomstig met Malani. Arpana Caur observeert haar directe omgeving

---

<sup>121</sup> *Woman Artists of India: A Celebration of Independence*.

<sup>122</sup> Sinha, *Expressions and Evocations*, 16-17.

<sup>123</sup> *Woman Artists of India: A Celebration of Independence*, 9.

en maakt daar werk over zoals Sheikh dit ook doet. Rekha Rodwittiya toont de politieke hypocrisie richting vrouwen en minder bedeelden. Kanchan Chander creëert haar een eigen iconografie waarin zij afbeeldingen van het vrouwelijk lichaam inzet om de *male-gaze* te bevragen. Er konden hier nog vele andere kunstenaars worden aangehaald maar er is gekozen om de selectie van Milford-Lutzker aan te houden om structuur te behouden.

In de catalogus van *Women Artists of India* beschrijft Milford-Lutzker dat Indiase vrouwen zichzelf niet snel feministisch noemen.<sup>124</sup> Malani noemt zichzelf liever geen feminist.<sup>125</sup> Sheikh stelt in een *artist talk* op Art Basel over feminisme dat het feminisme in India anders moet worden gezien dan feminisme in het westen.<sup>126</sup> Vrouwen in India kijken anders naar de man-vrouw verdeeldheid in hun eigen cultuur en konden zich niet met de bh-verbrandingen en protesten als de blijf-van-mijn-lijf campagne identificeren. Zoals in hoofdstuk één werd vermeld is persoonlijk kapitaal een grote drijfveer voor de positie van een persoon in de Indiase maatschappij. Dit veroorzaakte dat het voor vrouwen uit een armer, meer conservatief gezin lastig was om het pad van kunstenaar te kiezen. Voor veel vrouwen is hun kunstenaarspraktijk nauwelijks geaccepteerd, waardoor de omstandigheden van het maken van hun kunst ook vaak niet ideaal is. Wanneer Sheikh tijdens dezelfde *artist talk* gevraagd wordt naar het verschil tussen feministische kunst in de V.S. en India, stelt zij dat vrouwelijke kunstenaars in India moesten voldoen aan een iconisch figuur als Sher-Gil. Daarnaast legt Sheikh uit dat als je als vrouw eenmaal professioneel kunstenaar bent er geen probleem wordt ondervonden, maar dat het probleem is om als vrouw binnen dat werkveld te komen.<sup>127</sup>

Naast deze sociaal-maatschappelijke tegenslagen is het idee van de ‘vrouw’ is in India al eeuwen aanbeden door Indiase vrouwelijke godinnen en alle aspecten van *sakti*.<sup>128</sup> In dit idee van de vrouw als godin, moeder, schepper en opvoeder houdt zij het gezin bij elkaar. Om dit te doen moet zij haar andere talenten onderdrukken. Dit idee van vrouwelijkheid dat vruchtbaarheid representeert wordt veelvuldig getoond in de mythen en afbeeldingen van vrouwelijke godinnen in India. Met deze eeuwenoude categorieën van vrouw als godin, heldin of minnares is het niet vreemd dat vrouwen zich keren tegen het idee om opnieuw gecategoriseerd te worden, dit keer als feminist, wat zij soms associëren met radicalisering door de vrouwenbeweging in 1970 in de V.S.. Dit maakt

---

<sup>124</sup> *Woman Artists of India: A Celebration of Independence*, 10.

<sup>125</sup> McDermott, “Nalini Malani in Conversation.” *Ocula Magazine*.

<sup>126</sup> Geüpload door Art Basel, ‘Conversations | Artworld Talk’, Youtube.

<sup>127</sup> Geüpload door Art Basel, ‘Conversations | Artworld Talk’, Youtube.

<sup>128</sup> Sakti of shakti is de term voor een dynamische energie die verantwoordelijk is voor de schepping, het onderhoud en de vernietiging van het universum. Het wordt geïdentificeerd als vrouwelijke energie omdat Shakti verantwoordelijk is voor de schepping, omdat moeders verantwoordelijk zijn voor de geboorte.

dat feminisme in India een gecompliceerde betekenis heeft. Vandaar dat in veel publicaties over vrouwelijke kunstenaars in India het gebruik van de term 'Indian Woman Artist' de voorkeur heeft.<sup>129</sup> Vanwege de samenwerking in *Through the Looking Glass* (1987-89), de reizende tentoonstelling ook wel bekend als *Four Indian Women Artists* georganiseerd door Malani, verkregen zij als een van de eerste vrouwelijke kunstenaars in India het label 'Indian Woman Artist'.<sup>130</sup> Deze tentoonstelling was onder andere het startpunt van hun carrière als professionele kunstenaar. Daarnaast droeg het bij aan hun huidige feministische standpunt van waaruit zij hun beeldend werk maken.

Tegenwoordig hebben beide kunstenaars een plaats in de Indiase kunstgeschiedenis verworven. In 2001 werd Malani's werk voor het eerst vertoond in Nederland tijdens de tentoonstelling *Unpacking Europe* in Museum Boijmans van Beuningen in Rotterdam. Vervolgens werd haar werk *In Search of Vanished Blood* geëxposeerd tijdens de dOCUMENTA 13 in 2012. In maart 2017 was haar werk te zien in het Stedelijk Museum Amsterdam met de solotentoonstelling *Nalini Malani: Transgressions*. En recentelijk had ze een tweedelig retrospectief *Rebellion of the Dead* in het Centre Pompidou in Parijs en in Castello di Rivoli in Turijn. Tijdens Documenta 14 werd Sheikh's werk *Terrain: Carrying Across, Leaving Behind* getoond in Kassel en vervolgens in de Gallery Chemould in Mumbai. Daarna werd in Athene tijdens het tweede gedeelte van de Documenta de banieren van *Each Night Put Kashmir in Your Dreams* getoond. In 2018 had Sheikh van maart tot juni een solotentoonstelling *Lines of Flight* in Art Asia Archive in Hong Kong waar archiefmateriaal van de werkwijze van Sheikh werd geëxposeerd. Ze werd uitgeroepen tot kunstenaar van het jaar in 2018 door India Today Awards, een nationaal nieuws tijdschrift in India.<sup>131</sup> Deze hoogtepunten in hun oeuvre geven aan dat hun werk internationale bekendheid heeft vergaard.

Op 12 december 2018 startte de Kochi-Muziris Biënnale in Kerala, de grootste internationale tentoonstelling van India.<sup>132</sup> Anita Dube werd deze editie als eerste vrouwelijke curator aangesteld en zette zich er bewust voor in om meer werk van vrouwelijke dan mannelijke kunstenaars te exposeren. Nilima Sheikh toont hier haar meest recente werk *Salam Chechi* (2018) (afb. 30), dat in

---

<sup>129</sup> Achar. *Invisible Chemistry* in Achar en Panikkar, *Articulating Resistance*, 231.

<sup>130</sup> Achar. *Invisible Chemistry* in Achar en Panikkar, *Articulating Resistance*, 227.

<sup>131</sup> Sinha en Banerjee, 'The bold and', website van India Today.

<sup>132</sup> De Kochi-Muziris Biënnale loopt nog tot 29 maart 2019.

Malayalam “Gegroet zuster” betekent.<sup>133</sup> Het werk geeft een stem aan de Malayali verpleegsters die ondanks uitbuiting en bedreigende werkomstandigheden hun belangrijke werk blijven doen.<sup>134</sup>



Afb. 30. Nilima Sheikh, *Salam Chechi*, 2018.

Op 22 december werd er naar aanleiding van de Kochi-Muziris Biënnale een statement gepubliceerd waarin 270 kunstenaars en kunstexperts zich uitspraken tegen seksueel misbruik binnen de Zuid-Aziatische kunstwereld.<sup>135</sup> In het statement riepen de ondertekenaars vrouwen, transgenders en queers op om hun ervaringen te delen door middel van hun beeldend werk. Malani was een van de vele ondertekenaars.

Deze recente gebeurtenissen geven blijk dat Malani en Sheikh zich nog steeds inzetten voor een betere maatschappelijke positie van de Indiase vrouw en dit verwerken in hun recente kunstwerken. Hiernaast is het feit dat de grootste Biënnale van India expliciet gericht is op vrouwelijke kunstenaars een aantoonbare ontwikkeling naar een verbeterde positie van de

<sup>133</sup> ‘Nilima Sheikh’s “Salam Chechi”’, website van Blouin Artinfo, 15 januari 2019.

<sup>134</sup> Uit de staat Kerala komen de meest geschoolde verpleegsters binnen India. Zij staan bekend om hun bekwaamheid en professionaliteit in hun vak. Deze vrouwen moeten onder een laag loon en slechte omstandigheden mensen op straat en in lokale ziekenhuizen verplegen. Daarnaast ervaren zij vaak vormen van lichamelijk geweld van omstanders of patiënten; Reid, Josephine, ‘Why Do Most’, website van Dress a Med.

<sup>135</sup> Greenberger, ‘We Respect the Truth’, website van Art News.



vrouwelijke kunstenaar in India. De Indiase vrouwelijke kunstenaars die hier exposeren zijn naast Sheikh, Anju Dodiya (geb. 1964), Chitra Ganesh (geb. 1975), Madhvi Parekh (geb. 1942), Mrinalini Mukherjee (geb. 1949), Priya Ravish Mehra (1959-2018), Rina Banerjee (geb. 1963), Shilpa Gupta (geb. 1976), Sonia Khurana (geb. 1968), Tejal Shah (geb. 1979).<sup>136</sup> De meeste vrouwen die hier zijn genoemd verwerken persoonlijke of collectieve verhalen van vrouwen in hun kunst en zijn ook hierom geselecteerd. Naast Dube's nadruk op verhalen van vrouwen heeft ze kunstenaars uitgekozen afkomstig uit andere gemarginaliseerde groepen zoals queers en dalits. Deze verschuiving op internationaal niveau in India richting gemarginaliseerde groepen belooft een verandering teweeg te brengen waarbij hopelijk meer kunst van vrouwen wordt getoond en daarmee ook, in het geval van sommige kunstenaars die hierboven zijn genoemd, de soms problematische maatschappelijke positie van de vrouw in India.<sup>137</sup>

---

<sup>136</sup> 'Artists & Infra-projects'. Website van Kochi-Muziris Biennale.

<sup>137</sup> Harikrishnan, 'Kochi Biennale'. Website van The Economic Times.

## Conclusie

In dit onderzoek is gezocht naar een antwoord op de vraag: *In hoeverre stellen de Indiase kunstenaars Nalini Malani en Nilima Sheikh de maatschappelijke positie van de vrouw aan de orde in hun werk en hoe doen zij dat?*

Opvallend voor mij tijdens het schrijven van deze scriptie was de mate van geweld waarvan vrouwen in India slachtoffer worden. Naast de wetten rondom kindhuwelijken, bruidsschatmoorden en de *sati*, hadden nationale conflicten grote invloed op de wijze waarop vrouwen in de India en Pakistan werden behandeld. De kunstwerken die hier zijn onderzocht benadrukken dat. Voornamelijk de problematiek van de deling van Brits-Indië komt bij het werk van beide kunstenaars veelvuldig voor. Malani's nadruk op de gebeurtenissen gedurende de deling van Brits-Indië en de impact die dit had op Indiase vrouwen, die terug te zien is in alle werken die hier zijn behandeld, is te verklaren aan de hand van haar eigen persoonlijke ervaringen tijdens deze periode in haar jeugd. Malani moest namelijk als kind vluchten van Karachi naar Mumbai en groeide op in een milieu waar geweld en onrust heerste. In *Medeamaterial* en *Unity in Diversity* komt ze terug op het geweld tijdens de deling en in *In search* verwerkt ze het geweld van de Gujarat rellen. Sheikh groeide op in New Delhi dichtbij het Punjab gebied en had van kleins af aan al een band met Kasjmir omdat ze er vaak met haar ouders heen ging.<sup>138</sup> Ze reageert op de deling van Brits-Indië met haar werk *Each Night* door het Kasjmirconflict als onderwerp te nemen, dat gevolg was van de deling. Vervolgens illustreert ze een aantal ervaringen van vrouwen tijdens de deling op de rollen van *Terrain*. Waar Malani in de werken constant verwijst naar de ervaringen van de vrouwen tijdens deze gewelddadige conflicten, gebeurt dit bij Sheikh voornamelijk in haar *Champa* serie. Sheikh richt zich in het geval van *Each Night* en *Terrain* meer op de Mogolse miniatuurkunst, de Sanjhi stenciltechniek en het verwerken van de gedichten van diverse dichters en theoretici, in plaats van het vertalen van de ervaring van Indiase vrouwen. In haar materiaalgebruik verwijst ze wel naar vrouwelijke technieken zoals quilten en het gebruik van waterverf.

Er kan geconcludeerd worden dat in beide oeuvres van zowel Malani als Sheikh de maatschappelijke positie van de vrouw in India wordt getoond. Zij doen dit beiden door het gebruik van persoonlijke en collectieve verhalen. Dit persoonlijke aspect komt bij Sheikh duidelijk naar voren in het werk *When Champa Grew Up*.<sup>139</sup> Malani zet de verhalen van mythologische

---

<sup>138</sup> Kalra, 'My concerns are primarily.' Website van The Indian Express.

<sup>139</sup> Zoals haar werken in de tentoonstellingen *Through the Looking Glass* in 1987-89 en *Conversations with Traditions: Nilima Sheikh and Shahzja Sikander* in 2001. Vanwege uitvoerig onderzoek naar de andere werken

vrouwfiguren in om de persoonlijke verhalen van vrouwen in India te vertalen naar beelden. Hiermee verbeeldt ze de werkwijze van Butalia in het schrijven van haar boek *The Other Side of Silence*, waarin Butalia de stemmen van de vrouwen laat horen door hun verhalen te bundelen. Alle vrouwenfiguren in Malani's werk komen in opstand: Medea vermoordt haar eigen zonen uit wraak, de vrouwen in *Unity in Diversity* pakken een geweer en komen in opstand tegen het onrecht dat hen wordt aangedaan en Cassandra waarschuwt voor de ondergang van Troje (ook al wordt ze niet gehoord). Met de veilige afstand die de mythologieën hebben van haar eigen cultuur refereert Malani naar de wijze waarop vrouwen slachtoffer werden tijdens nationale conflicten in India. Hoewel Indiase vrouwen zelf niet in opstand komen tegen het onrecht dat hen wordt aangedaan, doen de vrouwen in het werk van Malani dit wel. Toch worden zij niet gehoord. Malani roept de beschouwer op om te luisteren naar de verhalen, en daarmee de herinnering van wat vrouwen in India is aangedaan gedurende conflicten zoals de Gujarat rellen en de volksverhuizing van 'de deling' in leven te houden.

Wat gaandeweg dit onderzoek duidelijk werd was dat de twee kunstenaars qua werkwijze verschillen. Malani zet voornamelijk nieuwe media in zoals video, installatie en haar zogenoemde schaduwspel. Sheikh's werkwijze richt zich op schilderkunst afgeleid van traditionele schildertechnieken door de eeuwen heen. Naast het verschil in materiaalgebruik is de wijze waarop zij verhalen omzetten in beelden ook verschillend. Malani confronteert de beschouwer met het geweld dat vrouwen in India is aangedaan. De beelden en voice-overs die Malani gebruikt voor haar werk zijn minder harmonieus dan de landschappen en schilderijen waarmee Sheikh haar werk vormgeeft. Sheikh's 'zachtere' manier van werken is te verklaren door haar culturele achtergrond en de nadruk op ambacht in haar opleiding.

Het werk en oeuvre van Malani en Sheikh is vanwege hun huidige status als internationaal gerenommeerde kunstenaars een inspiratie en voorbeeld voor een nieuwe generatie vrouwelijke kunstenaars in India. De groepstentoonstelling *Through the Looking Glass* (1987-89) liet zien dat de kunstenaars zich in de jaren tachtig al bewust waren van genderongelijkheid binnen de Indiase kunstwereld. Deze tentoonstelling van vier vrouwelijke kunstenaars werd toentertijd niet opgepikt. Verder onderzoek naar de werken in deze tentoonstelling en naar het waarom van de overwegend negatieve kritiek kan een verdere verdieping brengen aan dit onderzoek. Daarnaast zou een analyse van andere werken uit hun oeuvre meer informatie en kennis kunnen opleveren over zowel hun kunstenaarschap en de wijze waarop zijn de Indiase vrouw tot onderwerp van hun werk nemen.

---

en de gelimiteerde bronnen over deze twee tentoonstellingen is er niet voor gekozen om deze twee tentoonstelling te implementeren in deze scriptie.

Het was tijdens het schrijven van deze scriptie lastig om grip te krijgen op de maatschappelijke positie van de vrouw in India vanwege grote cultuurverschillen. Door in het eerste hoofdstuk de wettelijke en sociale situatie in India in kaart te hebben gebracht, ontstond er voor mij als onderzoeker een gevoel van structuur. Veel van de literatuur die ik heb geraadpleegd tijdens mijn onderzoek over het vrouw zijn in India bood mij geen concreet beeld over wat het betekent om vrouw te zijn in India. Vandaar dat er uiteindelijk is gekozen voor een laatste hoofdstuk waarin op de beweging van de 'Indian Woman Artist' wordt gefocust, waar Malani en Sheikh deel van uitmaken, in plaats van Indiase feministische theorieën te koppelen aan het werk van Malani en Sheikh. In dit laatste hoofdstuk werd duidelijk dat naast de twee kunstenaars een nieuwe generatie vrouwelijke kunstenaars in India in opkomst is. Zij tonen ook met hun beeldend werk de maatschappelijke positie van de vrouw in India. Het werk van de vrouwelijke kunstenaars in het laatste hoofdstuk, de Kochi-Muziris Biënnale en het oeuvre van Malani en Sheikh tot nu toe biedt een hoopvolle blik op de toekomst wat betreft de afbeelding van de Indiase vrouw in de Indiase beeldende kunst.

## Literatuurlijst

### Boeken, tijdschriften en websites.

Achar, Deeptha. *Invisible Chemistry, The women's Movement and the Indian Woman Artist* in Achar, Deeptha en Panikkar, Shivaji K. *Articulating Resistance Art and activism, India: Tulika Books, 2012. 219-233.*

'Artists & Infra-projects'. Kochi-Muziris Biennale, [http://kochimuzirisbiennale.org/2018\\_artists/](http://kochimuzirisbiennale.org/2018_artists/) (Geraadpleegd 7 februari 2019)

Bal, Mieke. *In Media Res: Inside Nalini Malani's Shadow Plays*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2016

Banerjee, Tanima. "Here's How The Status Of Women Has Changed In India [Since 1950 Till Date]." *Youth Ki Awaaz*, 2012. <https://www.youthkiawaaz.com/2012/03/heres-how-the-status-of-women-has-changed-in-india-since-1950-till-date/>

Butalia, Urvashi. *The Other Side of Silence*. Durham: Duke University Press, 2000.

Christov-Bakargiev, Carolyn en Appadurai, Arjun en Huyssen Andreas. *Nalini Malani In search of vanished blood*. Kassel: Hatje Cantz, 2012.

Das, Veena. "Language and Body: Transactions in the Construction of Pain" *Daedalus* 125(1996)1: 67-91 <https://www.jstor.org/stable/20027354>

Datta, Ella. 'Kashmir, Partition and displacement: Multiple strands come together in Nilima Sheikh's new work.' *Scroll*, 29 mei 2017. <https://scroll.in/magazine/838225/kashmir-partition-and-displacement-multiple-strands-come-together-in-nilima-sheikhs-new-work> (geraadpleegd op 3 januari 2019.)

Dharmalingham, A en Morgan, Phillip S. "Women's work, autonomy and birth control: evidence from two south India Villages." *Population Studies*, (1996), 187-201

Dhar, Jyoti. "Nalini Malani in The Heart of Darkness." *Art Asia Pacific* (2013)84:54-64.

Editors of Hinduism Today. *What is Hinduism: Modern adventures into a profound faith*. Hawaii : Himalayan Academy, 2007.

Greenberger, Alex. 'We Respect the Truth': Artists, Art Professionals Issue Statement About Sexual Harassment in South Asian Art World. *Art News*, 22 december 2018. <http://www.artnews.com/2018/12/22/respect-truth-artists-art-professionals-issue-statement-sexual-harassment-south-asian-art-world/> (geraadpleegd op 17 januari 2019)

Guha, Ramachandra. *India: de geschiedenis van de grootste democratie ter wereld*. Amsterdam: Nieuw Amsterdam, 2010.

Gunne, Sorcha en Brigley, Zoë Thomson. *Feminism, Literature and Rape Narratives: Violence and Violation*. Londen: Routledge, 2010.

Harikrishnan, Charmy. 'Kochi Biennale: Fest hosts art works by women, Dalit and tribal artists.' The Economic Times, 16 december 2018. [https://economictimes.indiatimes.com/articleshow/67109686.cms?utm\\_source=contentofinterest&utm\\_medium=text&utm\\_campaign=cppst](https://economictimes.indiatimes.com/articleshow/67109686.cms?utm_source=contentofinterest&utm_medium=text&utm_campaign=cppst) (geraadpleegd op 8 februari 2019)

Hunt, Katie. 'India and Pakistan's Kashmir dispute: What you need to know.' CNN, 27 september 2017. <https://edition.cnn.com/2016/09/30/asia/kashmir-explainer/index.html> (geraadpleegd op 10 november 2018.)

Kalra, Vandana. 'My concerns are primarily about losing home: Nilima Sheikh.' The Indian Express, 29 juli 2018. <https://indianexpress.com/article/express-sunday-eye/my-concerns-are-primarily-about-losing-home-nilima-sheikh-5279542/> (geraadpleegd op 13 januari 2019)

Kapoor, Kamala. *Nalini Malani "Memory Stress and Recall"* in Sinha, Gayatri. *Expressions and Evocations: Contemporary Women Artists of India*. Mumbai: Marg Publications, 1996. 134-142.

Kapur, Geeta. *Gender Mobility: Through the Lens of Five Women Artists in India* in Reilly, Maura en Nochlin, Linda. *Global Feminisms*, Londen: Merrel Publishers Limited. 79-96.

Kooke, Sandra. "We hebben allemaal de gevoelens van Medea." *Trouw*, 20 september, 2006. <https://www.trouw.nl/home/we-hebben-allemaal-de-gevoelens-van-medea~aefeb727/> (geraadpleegd op 21 oktober 2018)

Krishnan, Kavita. 'Honour' crimes in India: An assault on women's autonomy.' Aljazeera, 14 maart 2018. <https://www.aljazeera.com/indepth/opinion/honour-killings-india-assault-women-autonomy-180314090856246.html> (Geraadpleegd op 4 januari 2019).

Kumar, Rahul. 'Anonymity of Loss.' Live Mint. 25 november 2017. <https://www.livemint.com/Leisure/z7EBg7yuDo7UIMUSwxvNWN/Anonymity-of-loss.html> (geraadpleegd op 30 december 2018).

Mago, Pran Nath. *Contemporary Art in India: A Perspective*. New Delhi: National Book Trust, 2012

Marwah, Mala. *Nilima Sheikh: Human Encounters with the Natural World* in Sinha, Gayatri. *Expressions and Evocations: Contemporary Women Artists of India*. Mumbai: Marg Publications, 1996, 116-123.

McDermott, Emily. "Nalini Malani in Conversation." *Ocula Magazine* 27 maart 2014. <https://ocula.com/magazine/conversations/nalini-malani/> (geraadpleegd 1 november 2018).

'Meaning of "shamiana" in the English dictionary' Educalingo. <https://educalingo.com/en/dic-en/shamiana> (geraadpleegd op 17 december 2018).

'Men still killing women for 'honour' in Pakistan, despite new law' Daily Notion, 31 oktober 2017. <https://www.nation.co.ke/news/world/Honour-killings-still-rife-in-Pakistan-despite-new-law/1068-4162928-13kep9/index.html> (Geraadpleegd op 4 januari 2019).

Monnet, Livia. "'My Flight is the Rebellion': History, Ghosting and Representing in Nalini Malani's Video Installations." *Screening the past* (2016)43: online. <http://www.screeningthepast.com/2018/02/my->

[flight-is-the-rebellion-history-ghosting-and-representing-in-nalini-malanis-video-installations/#\\_edn12](#)  
(geraadpleegd op 11 november 2018)

Mukherji, Parul D. *Contemporary Women Artists in India, Riots, Violence and the Multiple Politics of Praxis* in Achar, Deeptha en Panikkar, Shivaji K. *Articulating Resistance Art and activism, India: Tulika Books, 2012*, 235-256.

Müller, Heiner. "The Hamletmachine." *Performing Arts Journal* 4(1980)3:141-146.

Müller, Heiner (vert. Carl Weber). *The Task* in Weber, Carl. *Hamletmachine and Other Texts for the Stage*. New York: Performing Arts Journal Publications, 1984.

Mulvey, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema." In: Braudy, Leo en Cohen Marshall. Red. *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. red. New York: Oxford UP, 1999, 833-44.

'Nilima Sheikh's "Salam Chechi" at the Ongoing Kochi-Muziris Biennale' Blouin Artinfo, 15 januari 2019.  
<https://www.blouinartinfo.com/news/story/3488771/nilima-sheikhs-salam-chechi-at-the-ongoing-kochi-muziris> (geraadpleegd op 17 januari 2019)

Parayre, Benoît. 'Nalini Malani, The rebellion of the dead retrospective 1969-2018' 24 juli 2017.  
Perspublicatie.

Pijnappel, Johan. 'Interview with Nalini Malani from the iCon India Catalogue produced for the Indian show at the 51 Venice Biennale.' Nalini Malani's website. [www.nalinimalani.com/texts/venice.htm](http://www.nalinimalani.com/texts/venice.htm)

Punwani, Jyoti. "Why there's no noise about the Mumbai riots." Rediff News, 4 februari 2014.  
<https://www.rediff.com/news/column/jyoti-punwani-why-theres-no-noise-about-the-mumbai-riots/20140204.htm> (geraadpleegd 7 oktober 2018)

Regt, A.P de. "Vrouw in India." *Groniek* 92 (1985): 54-63. "Het Indisch Subcontinent."  
<https://rjh.ub.rug.nl/groniek/article/view/17393/14883>

Reid, Josephine. "Why Do Most Of The Girls From Kerala Opt For Nursing As Their Career?" *Dress a Med* <https://dressamed.com/blogs/news/kerala-girls-nursing-career#vsvWAj1d7R67gMb0.99>  
(geraadpleegd op 18 januari 2019)

Roorda, Sietske. "De multiculturele versmelting van Malani" *Financieel Dagblad*, 12 mei 2017.  
<https://fd.nl/fd-persoonlijk/1201676/multicultureel> (Geraadpleegd 3 december 2018)

Sambranim, Chaitanya. "Apocalypse recalled: the recent work of Nalini Malani"  
<http://www.nalinimalani.com/texts/chaitanya.htm> (geraadpleegd op 6 december 2018)

Sangari, Kumkum. *Trace Retrace: Paintings, Nilima Sheikh*. New Delhi: Tulika Books, 2013.

Sangari, Kumkum. *Violent Acts: Cultures, Structures and Retradition* in Ray, Bharati. *Women of India: Colonial and Post-colonial periods*, New Delhi ; Thousand Oaks: Sage Publications, 2005.

Shahid, Agha Ali. *The Country without a post Office: Poems 1991-1995*, New Delhi: Ravi Dayal, 1997.



Sharma, Mandakini; Gupta, Ila en Jha, P. "Amrita Sher-Gill's Paintings: A Cultural Evaluation." *THAAP Journal: People's History of Pakistan* (2016):1 254- 265.  
[https://www.researchgate.net/publication/323336318\\_Amrita\\_Sher-Gill%27s\\_Paintings\\_A\\_Cultural\\_Evaluation](https://www.researchgate.net/publication/323336318_Amrita_Sher-Gill%27s_Paintings_A_Cultural_Evaluation) (Geraadpleegd op 5 februari 2019).

Sheikh, Nilima. "On visiting Nathdvara" *The India Magazine* 10(1990)8: vol.10 1990, 18-28.

Sinha, Chinki en Banerjee, Malini. "The bold and the beautiful: India Today Art Awards 2018 honours artists who create, question and comment.'India Today, 30 december 2017.  
<https://www.indiatoday.in/magazine/the-arts/story/20180108-india-today-art-awards-2017-kolkata-1117521-2017-12-30> (geraadpleegd 15 januari 2019)

Sinha, Gayatri. *Expressions and Evocations: Contemporary Women Artists of India*. Mumbai: Marg Publications, 1996.

Spruijt, Hans. "India: de groeiende kloof tussen rijk en heel erg arm." *Internationale Samenwerking*, (mei 1991) <http://www.indianet.nl/a9105.html> (Geraadpleegd op 14 oktober 2018)

Suliman, Anver. 'Cry and Anguish for Freedom in Kashmir.' Media Monitors Network, 24 maart 2000.  
<https://www.mediamonitors.net/cry-and-anguish-for-freedom-in-kashmir/> (Geraadpleegd op 14 december 2018).

Tahir, Malaika. "This is the tragic love story behind the iconic song 'Paar Chanaa De'"Mangobaaz, 26 oktober 2016. <https://www.mangobaaz.com/tragic-love-story-of-sohni-mahiwal-behind-paar-chanaa-de> (geraadpleegd op 5 januari 2018).

*Tradition, Trauma, Transformation: Representations of Women Chitra Ganesh, Nalini Malani en Nilima Sheikh*, Landrus, Mallica Kumbera, red. Rhode Island: David Winton Bell Gallery, Brown University, 2011. Tontoonstellingscatalogus. <https://www.brown.edu/campus-life/arts/bell-gallery/sites/brown.edu.campus-life.arts.bell-gallery/files/publications/6418-312%20Indian%20Women%20Brochure-InteractivePDF.pdf>

Vali, Murtaza. 'Her Cassandra Complex: Nalini Malani.' Art Asia Pacific, mei 2009.  
<http://artasiapacific.com/Magazine/63/HerCassandraComplexNaliniMalani>

Vas, Peter. 'In Search of Vanished Blood—Faiz Ahmed 'Faiz'.' Medium, 2 mei 2015.  
[https://medium.com/@peter\\_vas/in-search-of-vanished-blood-faiz-ahmed-faiz-e165b9987c4e](https://medium.com/@peter_vas/in-search-of-vanished-blood-faiz-ahmed-faiz-e165b9987c4e)

Vial Kayser, Christine. 'Nalini Malani, a Global Storyteller.' *Studies in Visual Arts and Communication* 2(2015)1: online. [http://journalonarts.org/wp-content/uploads/2015/07/SVACij-Vol2\\_No1\\_2015-Vial-Kayser-Nalini-Malani-a-global-storyteller.pdf](http://journalonarts.org/wp-content/uploads/2015/07/SVACij-Vol2_No1_2015-Vial-Kayser-Nalini-Malani-a-global-storyteller.pdf)

Vitali, Marc. 'Dreaming of an Earthly Paradise: Kashmir and More at the Art Institute' 11 maart 2014.  
<https://news.wttw.com/2014/03/11/dreaming-earthly-paradise> (geraadpleegd op 28 december 2018)

Wei, Lilly. 'Nalini Malani.' Art in America, 21 oktober 2013  
<https://www.artinamericamagazine.com/reviews/nalini-malani/> (geraadpleegd op 2 januari 2018)

*Woman Artists of India: A Celebration of Independence*. Milford-Lutzker, Mary-Ann, red. Oakland: Mills College Art Gallery, 1997. Tentoonstellingscatalogus.

Ziel, Arjen van der. "Heel voorzichtig beginnen jonge Indiërs buiten hun kaste te trouwen." *Trouw*. 18 februari 2017. <https://www.trouw.nl/home/heel-voorzichtig-beginnen-jonge-indiers-buiten-hun-kaste-te-trouwen~ab1d9b5e/>

## Rapporten

Asia Watch: A Division of Human Rights Watch. 'Rape in Kashmir: A Crime of War.' 5(1993)9. [A Crime of War by Asia Watch, Human Rights Watch and Physicians for Human Rights](#)

*Crime in India*, 2016 (National Crime Records Bureau (Ministry of Home Affairs)). <http://ncrb.gov.in/StatPublications/CII/CII2016/pdfs/Crime%20Statistics%20-%202016.pdf>

*State of literacy*. Census India. (Rapport geletterheid in India). [http://censusindia.gov.in/2011-prov-results/data\\_files/india/Final\\_PPT\\_2011\\_chapter6.pdf](http://censusindia.gov.in/2011-prov-results/data_files/india/Final_PPT_2011_chapter6.pdf)

South Asia: India'. CIA, <https://www.cia.gov/library/publications/the-world-factbook/geos/in.html> (geraadpleegd op 10 januari 2019)

## Video's

"Nilima Sheikh | "Each night put Kashmir in your dreams" Art Asia Archive. 29 maart 2018. <https://aaa.org.hk/en/programmes/programmes/nilima-sheikh-each-night-put-kashmir-in-your-dreams/period/past> (geraadpleegd op 23 november 2018)

Geüpload door Art Basel. 'Conversations | Artworld Talk | Feminist Aesthetics? Movements and Manifestations'. Youtube. 30 maart 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=hYDAIK7mTaw> (geraadpleegd op 6 september 2018).

Geüpload door Centre Pompidou. 'Nalini Malani | Parcours d'exposition | Centre Pompidou.' Youtube. 14 december 2017 <https://www.youtube.com/watch?v=FfJSzyG8UVI&list=PL7Sge11sWOPjVXc9jFab3Tak5FJIGXXVD&index=8> (geraadpleegd op 25 december 2018)

Geüpload door C-Collection. 'Unity in Diversity.' 2013. <https://vimeo.com/53325532> (geraadpleegd op 4 januari 2018)

Geüpload door Indian Summer Festival Canada. 'The Other Side of Silence.' Youtube, 14 februari 2013. [https://www.youtube.com/watch?v=rZ\\_v1oxGwFQ](https://www.youtube.com/watch?v=rZ_v1oxGwFQ) (geraadpleegd op 3 januari 2018).

Goethe-Institut Max Mueller Bhavan Bangalore. 'Co-Lab Goethe Lecture Series' 26 november 2010. <https://pad.ma/BWR/player> (geraadpleegd op 21 december 2018)

## Afbeeldingen

Voorpagina:

<https://vimeo.com/59549475> (screenshot geraadpleegd op 7 februari 2019)

Afb. 1.

<https://awarewomenartists.com/en/artiste/nalini-malani/> (geraadpleegd op 18 november 2018)

Afb. 2.

<https://www.livemint.com/Leisure/0t2qPHbXK8BLKPsB0GbHZM/Nalini-Malani-A-memoirist-for-the-Subaltern.html> (geraadpleegd op 15 november 2018)

Afb. 3.

<https://pinkpagodastudio.blogspot.com/2013/11/nalini-malani.html> (geraadpleegd op 1 november 2018)

Afb. 4.

<https://www.nytimes.com/2016/03/25/arts/design/the-moderndegas-you-havent-seen.html> (geraadpleegd op 2 november 2018)

Afb. 5.

<https://www.livemint.com/Leisure/z7EBg7yuDo7UIMUSwxvnWN/Anonymity-of-loss.html> (geraadpleegd op 15 november 2018)

Afb. 6.

<http://www.persimmontree.org/v2/summer-2016/nilima-sheikh-delectable-art-for-every-day/> (geraadpleegd op 21 november 2018)

Afb. 7.

<http://artasiapacific.com/Magazine/109/ALookBackThroughOurArchivesFrom1993To2017> (geraadpleegd op 2 december 2018)

Afb. 8.

<http://www.nalinimalani.com/theatre/medea.htm> (geraadpleegd op 9 december 2018)

Afb. 9.

<http://artsatva.com/09-nalini-malani-unity-in-diversity-2003/> (geraadpleegd op 13 december 2018)

Afb. 10.

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Raja\\_Ravi\\_Varma,\\_Galaxy\\_of\\_Musicians.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Raja_Ravi_Varma,_Galaxy_of_Musicians.jpg) (geraadpleegd op 11 december 2018)

Afb. 11.

<http://www.nalinimalani.com/video/unity.htm> (geraadpleegd op 3 februari 2018)

Afb. 12-13.

<https://vimeo.com/53325532> (geraadpleegd op 18 december 2018)

Afb. 14.

<http://www.paul-kllee.org/angelus-novus/> (geraadpleegd op 17 december 2018)

Afb. 15.

<https://www.stedelijk.nl/nl/evenementen/nalini-malani-in-search-of-vanished-blood-transgressions> (geraadpleegd op 22 december 2018)

Afb. 16.

<http://myartguides.com/exhibitions/nalini-malani-in-search-of-vanished-blood/> (geraadpleegd op 22 december 2018)

Afb. 17.1-12.

[https://artuk.org/discover/artworks/search/actor:sheikh-nilima-b-1945-70502/page/1/view\\_as/grid](https://artuk.org/discover/artworks/search/actor:sheikh-nilima-b-1945-70502/page/1/view_as/grid) (geraadpleegd op 26 december 2018)

Afb. 18.

<http://indianquarterly.com/size-does-matter/> (geraadpleegd op 29 december 2018)

Afb. 19.

<https://ocula.com/museums-spaces/asia-art-archive/artworks/nilima-sheikh/going-away-from-the-series-each-night-put-kas/> (geraadpleegd op 29 december 2018)

Afb. 20.

<http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2014/art-imperial-india-114502/lot.208.html> (geraadpleegd op 3 januari 2019)

Afb. 21-22.

<https://aaa.org.hk/en/programmes/programmes/nilima-sheikh-each-night-put-kashmir-in-your-dreams> (geraadpleegd op 5 januari 2019)

Afb. 23.

<https://bedgi.blogspot.com/2012/03/timeless-textiles-of-india.html> (geraadpleegd op 7 januari 2019)

Afb. 24.

[http://www.gallerychemould.com/exhibitions/nilima-exhibition-2010/exhibition\\_works/EachnightIputKAshmirinyourDreams181/](http://www.gallerychemould.com/exhibitions/nilima-exhibition-2010/exhibition_works/EachnightIputKAshmirinyourDreams181/) (geraadpleegd op 7 januari 2019)

Afb. 25.

<https://www.documenta14.de/en/artists/13561/nilima-sheikh> (geraadpleegd op 3 januari 2019)

Afb. 26.

<http://www.gallerychemould.com/exhibitions/nilima-sheikh-documenta-kassel-terrain-scrolls-2017/> (geraadpleegd op 5 januari 2019)

Afb. 27.

<http://wemedia.ifeng.com/35024915/wemedia.shtml> (geraadpleegd op 30 december 2018)

Afb. 28.

<http://www.museumsyndicate.com/item.php?item=25468> (geraadpleegd op 6 februari 2019)

Afb. 29.

<https://arthistoryproject.com/artists/amrita-sher-gil/self-portrait-as-a-tahitian/> (geraadpleegd 6 februari 2019)

Afb. 30.

<https://www.indulgexpress.com/culture/art/2019/jan/12/nilima-sheikhs-biennale-artwork-is-a-tribute-the-omnipresent-malayali-nurse-12125.html> (geraadpleegd op 17 januari 2019)