



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale in
Storia delle Arti e Conservazione dei Beni Artistici

Ordinamento D.M. 270/04

Tesi di Laurea

Arte indiana e ambiente

Artisti, opere e approcci alla crisi ecologica
contemporanea

Relatore

Dott.ssa Sara Mondini

Correlatori

Prof. Stefano Beggiora

Prof.ssa Silvia Burini

Laureando

Lavinia Guazzini

Matricola 883001

Anno Accademico

2020 / 2021

al meraviglioso miracolo che è la natura,
nella speranza di un mondo migliore.

Sommario

Introduzione.....	5
1. Ecologia in India: il contesto in cui matura la scelta di trattare questa tematica nell'arte.....	7
1.1 Le radici storico-religiose della problematica ambientale	7
1.2 Il rapporto con la natura: la poesia di Rabindranath Tagore e la prospettiva gandhiana	18
1.3 Il rapporto tra arte e ecologia: l'arte per l'ambiente	25
2. L'ambientalismo nell'arte indiana.....	31
2.1 Ravi Agarwal e il <i>Yamuna-Elbe Public Art Outreach</i>	31
2.2 Desire Machine Collective: l'arte pubblica e <i>Periferry</i>	36
2.3 Pankaj Panwar e <i>The Lalbandh Initiative</i>	41
3. La pratica artistica per la sensibilizzazione	43
3.1 Ravi Agarwal: <i>Ecologies of loss</i>	43
3.2 Nalini Malani: <i>Medeamaterial</i> e <i>Mutantis</i>	47
3.3 Desire Machine Collective: <i>Residue</i> e <i>Trespassers will NOT be prosecuted</i>	51
3.4 Il consumismo come nemico della terra: le opere dei collettivi Desire Machine Collective, RAQS e Thukral & Tagra.....	53
3.5 Thukral & Tagra: <i>Farmer is a Wrestler</i> e <i>The beautiful game</i>	56
3.6 Manav Gupta e la sua produzione artistica al servizio dell'ambiente.....	58
3.7 Navjot Altaf: <i>Soul Breath Wind</i> e <i>Landscape of Evidence: Artist as Witness</i>	61
3.8 Ecologia, Architettura e Design: Bijoy Jain, e Mathur da Cunha.....	65
3.9 Subodh Gupta e Bharti Kher	68
3.10 Jayashree Chakravarty: "If you stay close to nature..." e <i>Cocoon</i>	74
3.11 Illustrazione e ambiente: Rohan Chakravarty, Gaurav Patil, Akshaya Zachariah, Deborshee Gogoi, Ashvini Menon, Sudarshan Shaw	77
4. I materiali dell'opera d'arte	82
4.1 Il recupero e la materia organica nell'arte di Subodh Gupta	82
4.2 Vivan Sundaram: <i>Engine Oil</i> , <i>Black Gold</i> e <i>Trash</i>	85

4.3	Mrinalini Mukherjee e Jayashree Chakravarty	90
4.4	Sheela Gowda e la sua esplorazione degli oggetti e dei materiali nell'arte	93
4.5	Manav Gupta: <i>Excavations in Hymns of Clay</i>	98
5	Eventi, festival e conferenze.....	101
5.1	The Kochi-Muziris Biennale.....	101
5.2	<i>DAMnedArt Project - Embrace our Rivers</i>	105
5.3	48°C Public. Art. Ecology.....	113
5.4	State of Nature in India	118
5.5	Lodhi art festival 2019	120
	Conclusioni.....	122
	Appendice Immagini	125
	Indice delle Immagini	160
	Bibliografia.....	169
	Sitografia	172
	Contenuti video.....	186

Introduzione

La presente tesi nasce da una forte partecipazione per la problematica ambientale e dalla volontà di concludere il mio percorso di studi in linea con le motivazioni che mi hanno spinto ad intraprenderlo, prima fra tutte, l'amore per la bellezza. Bellezza intesa come vera e propria commozione davanti a tutto ciò che è bello, spiritualmente prima, ed esteticamente poi, e credo che la natura riesca a far coincidere al meglio queste due bellezze assolute. Vladimir Nabokov, ornitologo e scrittore, diceva “*Nella natura ho scoperto le meraviglie non utilitarie che cercavo nell'arte. Entrambe erano una forma di magia, entrambe erano un intricato gioco di incanto e illusione*”¹. Crescendo ho imparato a soffrire per le ingiustizie con atteggiamento combattivo, con la speranza che, anche un piccolo passo verso qualcosa di buono, potesse cambiare il mondo. La gratitudine per un regalo così grande e gratuito come è la bellezza di questo pianeta, in tutti i suoi miracoli naturali, la sua ricca biodiversità, la biologia che collega gli ecosistemi e che ci rende tutti dipendenti gli uni dagli altri, mi ha fatto scegliere di trattare un argomento così apparentemente lontano dal mio percorso di studi. In realtà, non c'è niente di più vicino alla bellezza della natura della bellezza dell'arte. La fiducia che nutro nell'arte, in quanto mezzo attraverso cui combattere le ingiustizie, sollevare questioni problematiche, sensibilizzare e coinvolgere, mi ha guidata in questo splendido percorso di studi e nella stesura di questa tesi. Il presente scritto nasce dunque da una forte partecipazione per la problematica ambientale e affronta questo tema nel contesto dell'arte indiana contemporanea. L'elaborato si sofferma su una grande varietà di artisti di origini indiane ed eventi artistici che hanno avuto luogo in questo stato, la cui attenzione si è rivolta verso la crisi ecologica. Il primo capitolo definisce il contesto entro cui si sviluppa tale preoccupazione, in considerazione soprattutto delle gravi questioni ambientali che l'India contemporanea si trova ad affrontare. Questa prima parte è volta a mettere in luce i problemi cercando di ricreare una cronologia degli eventi geografici, storici e culturali che hanno portato il subcontinente indiano a diventare uno dei luoghi più inquinati al mondo. La preoccupazione ambientale in India non è di recente scoperta, due dei più grandi uomini della storia indiana infatti, Rabindranath Tagore e Gandhi, hanno celebrato il loro grande amore per la natura nei loro scritti, nei loro discorsi e nella loro politica. Tagore, lascia che molte delle sue poesie si ispirino alla bellezza del creato e fonda una scuola immersa nella natura, Santiniketan, per recuperare un contatto con l'ambiente incitando i suoi allievi a

¹ Nabokov 2010, p. 136

concedersi quotidiane passeggiate nel verde e a interessarsi alle comunità dell'India rurale. Gandhi, invece, già all'inizio dello scorso secolo, aveva individuato il pericolo intrinseco all'economia capitalista in termini di sfruttamento delle risorse del nostro pianeta e aveva proposto un modello di sviluppo sostenibile che si basava sulla cellula del villaggio indiano. L'arte, come si evince al termine del primo capitolo, ha la forza di plasmare le coscienze, sensibilizzare e sollevare nuove problematiche e gioca un ruolo fondamentale in quella che è probabilmente la sfida più grande che l'intera umanità abbia mai affrontato. Dopo aver creato questa sezione introduttiva, la tesi si sviluppa dividendosi in quattro macro-aree: gli artisti che hanno portato avanti alcune opere di attivismo, gli artisti che fanno arte per la sensibilizzazione ambientale, gli artisti che inglobano nella loro opera materiali organici, riciclati o oggetti di recupero e, infine, gli eventi artistici che hanno affrontato questa tematica. Il secondo capitolo sarà dunque dedicato a due artisti e un collettivo che hanno portato avanti azioni di ambientalismo, ovvero che hanno utilizzato il proprio talento per realizzare opere che hanno avuto un impatto sociale e ambientale. Una vera e propria azione pubblica volta a generare discussioni, riflessioni e cambiamenti. Tra questi emerge Ravi Agarwal, che si definisce "artista e attivista" con il suo *Project Y*. Il collettivo DMC invece, è stato inserito in questa sezione per il progetto di *Periferry* e il suo impegno artistico nell'arte pubblica, mentre Pankaj Panwar, viene menzionato per la sua iniziativa volta a creare una "eco-zone" in un'area degradata del Visva Bharati di Santiniketan. Nel terzo capitolo si dispiega una lunga lista di artisti che hanno preso a cuore questa causa, che hanno sempre avuto, o che hanno sviluppato nel crescere, un amore profondo per la bellezza e la grandiosità della natura e che adesso dedicano parte della loro produzione artistica alla sensibilizzazione verso questo tema. Non si tratta necessariamente di persone che hanno devoluto la loro intera carriera artistica a questa missione, ma, in una contemporaneità che ci rende sempre più consapevoli, anche chi non si è mai interessato prima, adesso vede i segni di un sistema produttivo insostenibile a livello sociale, ambientale ed economico. Qui verranno trattate alcune opere di artisti come Nalini Malani, Ravi Agarwal, il Desire Machine Collective, Thukral & Tagra, il RAQS Collective, Manav Gupta, Navjot Altaf, Subodh Gupta, Jayashree Chakravarty oltre ad alcuni illustratori, designer e architetti. Nella sezione seguente ci rivolgeremo all'opera d'arte, non tanto ai suoi significati, quanto proprio alla sua fisicità, agli oggetti e ai materiali che la compongono. Dal riciclo e recupero di oggetti abbandonati, all'impiego di materiale organico per la realizzazione delle opere d'arte, come ad esempio lo sterco di vacca tanto caro alla memoria di Subodh Gupta. In questa sezione gli artisti trattati sono Subodh Gupta, Sheela Gowda, Mrinalini Mukerjee,

Vivan Sundaram e Manav Gupta. Infine, il quinto capitolo affronterà quegli eventi, mostre e occasioni pubbliche in cui si è discusso di ecologia e sostenibilità e in cui si è formato uno spazio per generare consapevolezza. Alcuni di questi, come la Biennale di Kochi, non sono nati per parlare di ambiente, ma si sono sviluppati in modo tale da tener conto dell'aspetto sostenibile della manifestazione, altri invece, sono stati ideati, progettati e sviluppati con il preciso intento di parlare di ecologia, ambiente e sostenibilità, come nel caso di 48° C Public Art Ecology, Embrace our rivers e il Lodhi Art Festival. Alla fine di questo percorso attraverso il vasto panorama di eventi e artisti che hanno preso a cuore la crisi ecologica in India, ci accorgeremo che questo non è un tema estraneo al mondo dell'arte, ma che anzi, proprio l'arte riesce a comunicare in modo più semplice, efficace e piacevole alcune informazioni che per la loro natura ci restano difficili da comprendere e assimilare. L'arte possiede una grande forza di agire e l'artista ha il dovere di parlare al mondo dei problemi della sua contemporaneità come se fosse un compito che gli è stato specificatamente affidato. Ci auguriamo che sempre più persone raccolgano il messaggio lanciato dagli artisti e che il potere dell'arte possa salvare la bellezza del mondo.

1. Ecologia in India: il contesto in cui matura la scelta di trattare questa tematica nell'arte

1.1 Le radici storico-religiose della problematica ambientale

Per riuscire a collocare la ricerca e l'opera degli artisti da me selezionati che hanno deciso di affrontare una problematica così complessa quale è quella dei cambiamenti climatici e della sostenibilità in India, si è ritenuto necessario creare una cornice introduttiva ai loro lavori al fine di motivarne le scelte, le intenzioni e l'impulso creativo alla base delle loro opere. Nell'attualità in cui stiamo vivendo il discorso ambientale sta prendendo spazi sempre più ampi e le nuove generazioni sono sempre più disposte a sobbarcarsi l'incarico di portare avanti la battaglia per quella che è forse la sfida più grande che la storia dell'umanità abbia mai affrontato. Per parlare di ambiente oggi e interessarsi a questo tema basta accendere una tv o leggere un giornale. Viviamo tutti sullo stesso pianeta e tutto quello che facciamo ogni

giorno, ogni nostra più o meno grande scelta ha impatti su un ecosistema strettamente collegato e complessamente articolato che non lascia spazio all'io, per abituarci invece al pensiero collettivo di un noi in cui quello che fa il singolo incide sulla vita degli altri. Nonostante il pianeta Terra sia uno solo e la responsabilità di prendersene cura dovrebbe interessare tutti noi, ci sono paesi che stanno prendendo posizioni definite nella lotta ai cambiamenti climatici e paesi che invece remano contro. Quello che ritengo necessario rendere noto, prima di chiarire le posizioni che l'arte indiana contemporanea sta assumendo al riguardo, è il contesto nel quale questi artisti sono maturati e cosa li ha portati a sviluppare una sensibilità particolare verso queste tematiche in relazione alle problematiche che la loro madrepatria ha vissuto e sta vivendo ancora oggi. L'India è una nazione che da sempre vive mille contraddizioni e dinamismi culturali. La sua storia è quella di un paese che ha sofferto l'ingiustizia del colonialismo e che si è sentito giustificato nello sfruttare ogni risorsa che gli è stata concessa dalla natura per affrancarsi dal ruolo di paese sottosviluppato e diventare un paese in via di sviluppo. New Delhi è la capitale mondiale che nel 2019 batte i record di inquinamento atmosferico registrando numeri di decessi molto preoccupanti². Secondo una classifica di Greenpeace e AirVisual di marzo 2019, 22 tra le 30 città più inquinate al mondo sono indiane e la sua popolazione sfiora il miliardo³. Come siamo arrivati a tanto? Come può un paese che affonda le sue radici in una cultura di base induista, che celebra la natura e il mondo, consumare ogni sua risorsa a tal punto? Questo primo capitolo ripercorre una breve storia dell'India cercando di chiarire sia alcune dinamiche storico-geografiche, sia le contraddizioni religiose e culturali che hanno portato alla drammatica situazione attuale.

La storia di questo paese ha origine nella Valle dell'Indo dove, in epoca preistorica (dal 3300 b.c.e. al 1300 b.c.e. e dal 2600 b.c.e. al 1900 b.c.e. nella sua forma matura), i primi insediamenti si svilupparono in una vasta area bagnata dal fiume Indo, dal fiume Sarasvati e percorsa dai loro affluenti, per cui, fin dal principio, gli abitanti di queste aree impararono ad avere un rapporto importante con le proprie risorse idriche. Il territorio indiano è molto vario; presenta foreste tropicali, aree di grande fertilità, importanti catene montuose, come quella dell'Himalaya, vaste zone desertiche e aride, fitte giungle, molti fiumi e paesaggi collinari, oltre che, ovviamente, una forte presenza del mare che circonda gran parte di questo territorio. I suoi ostacoli naturali hanno reso il subcontinente indiano difficile da penetrare per i commerci e per gli eserciti invasori e la sua conformazione morfologica ha determinato l'esposizione di alcuni luoghi a calamità naturali distruttive, come ad esempio

² Rinnovabili.it Novembre 2020 (sito web).

³ Travernini 2019 (sito web).

le zone del Delta del Gange/Brahmaputra. Il suo clima è un altro fattore importante per la caratterizzazione degli eventi ambientali che hanno contraddistinto questo territorio. In India infatti, si ha un clima generalmente molto caldo⁴ e molto vario, con temperature estreme che vanno dalla zona glaciale himalayana a quella caldissima del deserto del Thar, senza scordare gli effetti dei due eventi atmosferici dominanti: i monsoni estivi nell'area peninsulare e i cicloni invernali negli altopiani occidentali⁵. Con l'inizio della produzione agricola e dell'allevamento cresce l'importanza di dotarsi di sistemi di raccolta delle acque piovane e di esondazione, attraverso pozzi, cisterne, canali, e dighe per l'irrigazione. La maggior parte degli insediamenti si dotano di sistemi idraulici e igienici, canali di scarico e di scolo stradali oltre che a contenitori per la raccolta dei rifiuti lungo le strade. In riferimento alla sua prima fase storica possiamo dunque dire che l'acqua gioca un ruolo fondamentale nello sviluppo di questa civiltà che gestiva le sue risorse in modo tale da ridurre al minimo gli sprechi idrici. Successivamente, durante le dinastie Mauria⁶ e Gupta⁷, si procede lentamente all'espansione cittadina tenendo in grande considerazione il rapporto tra architettura, uomo e ambiente circostante. Al periodo medievale islamico (1206-1739) possiamo far risalire la prima fase di urbanizzazione dell'India e la definizione di alcune caratteristiche più o meno sostenibili che hanno delineato la struttura delle città indiane, tra le quali Delhi si affranca subito come polo centrale. Sin dal principio le città islamiche indiane si relazionano con l'ambiente circostante tenendo in considerazione l'ubicazione, lo sviluppo, l'approvvigionamento idrico e l'igiene. Per quanto riguarda l'acqua, al contrario delle città pre-islamiche, si assiste a un cambiamento. Invece di situarsi alla sorgente dei fiumi, i nuovi insediamenti individuano come loro priorità la sicurezza e la sorveglianza e si stabiliscono su alture e punti strategici così da rendere necessaria la costruzione di impianti idraulici, quali ad esempio canali sotterranei, pozzi e acquedotti, per poter rifornire le città d'acqua e avere una fonte d'irrigazione regolare⁸. Con l'introduzione del *chahar-bagh* (Fig. 1), una tipologia di giardino suddivisa in quattro parti da passaggi pedonali o corsi d'acqua,

⁴ La media annuale è superiore ai 20°.

⁵ Torri 2000, pp. 12-20

⁶ L'impero Maurya si sviluppa durante l'età del ferro nella pianura indo-gangetica e si considera il primo e più grande impero dell'Asia Meridionale. Con capitale a Pataliputra (oggi Patna nel Bihar), la sua dominazione andava dall'Afghanistan orientale alla parte nord-orientale del subcontinente (escluso l'Assam) e durò dal 322 b.c.e. al 185 b.c.e. Per ulteriori informazioni: Torri 2000, pp. 77-80.

⁷ La dinastia imperiale dei Gupta governò sul Magadha (oggi lo stato del Bihar) nel nordest dell'India dal IV secolo c.e. fino al tardo VI secolo c.e., periodo che rappresenta il Secolo d'Oro del subcontinente. Fondato dal re Sri Gupta, questo impero donò all'India di un forte slancio culturale producendo opere letterarie, dando un impulso all'architettura, all'arte, alla scultura e facendo scoperte e progressi in molti campi accademici; Per ulteriori informazioni: Torri 2000, pp. 117-136.

⁸ Sharma 2019, p. 62

le città islamiche trasformano il subcontinente indiano “in un grande giardino imperiale”⁹. Questo elemento nasce in un contesto persiano e indo-persiano e riprende l’immagine del paradiso diviso in giardini così come viene descritto nel Corano. Il giardino è un elemento importantissimo della città islamica e simbolizza la perfezione divina. Dal punto di vista estetico e pratico invece, questi giardini erano un “*retreat from the desert*”¹⁰, delle oasi di pace e bellezza che arrivarono in India quando Babur (r. 1526–1530), il primo imperatore mughal¹¹, decise di portarsi dietro questi pezzi di paradiso per proteggersi dalla polvere e dal calore del subcontinente. Ricchi di alberi da frutto e in fiore, questi giardini erano studiati in modo tale che la disposizione delle piante al loro interno potesse fornire un diversivo contro il caldo soffocante. In questo senso, l’aggiunta di strutture d’irrigazione diventò un ulteriore espediente per respingere il calore, così come i canali e i serbatoi d’acqua che andavano ad alimentare fontane che a loro volta contribuivano a rinfrescare l’aria. Attraverso un ingegnoso meccanismo che si basava su complessi calcoli, l’acqua veniva trasportata, attraverso la sola forza di gravità, per lunghissime distanze. Il successo del *chahar-bagh* lo rese celebre anche tra i successori di Babur e tra il Diciassettesimo e Diciottesimo secolo l’India abbondava di questi elementi. Le sue origini risalgono al simbolismo islamico che identificava il giardino come la meta finale di un percorso di vita retto e giusto, il paradiso. Lo stile del giardino mughal è il risultato dell’esperienza estetica di quello persiano unita al giardino turco come luogo di riposo¹². L’elemento naturale è dunque fin dal principio strettamente collegato alla pianificazione delle città. Lo sviluppo di sistemi igienici ha un forte impulso con la costruzione di *hammam*¹³, fogne, scarichi e gabinetti. Allo stesso tempo viene introdotta la pulizia delle strade e il ritiro della spazzatura che veniva convertita in concime e venduta per l’agricoltura¹⁴. La forte densità di queste città portava con sé anche alcuni vantaggi: la riduzione nell’esposizione al calore solare del terreno, la diminuzione della distanza da coprire negli spostamenti, l’abbondanza di giardini, frutteti e *chahar-bagh* che contribuiva all’ecologia urbana delle città, e infine, il forte impulso tecnologico dovuto alla necessità di sviluppare efficaci sistemi di approvvigionamento dell’acqua. Guardando ad alcune città islamiche, come Firuzabad e Shahjahanabad, possiamo riconoscere il riflesso

⁹ Sharma 2019, p. 61

¹⁰ Heritage Lab Maggio 2020 (sito web).

¹¹ L’impero mughal dura dal 1526, quando viene fondato da Babur, fino al 1857 con la deposizione di Bahadur Shah II, ultimo imperatore mughal.

¹² Ali 2016, p. 837

¹³ Una tipologia di bagno a vapore o una specie di bagno pubblico caratteristico del mondo islamico e simile al modello delle terme romane.

¹⁴ *Ibid.*, p 69

di uno sguardo attento all'ambiente circostante, alla sua geografia e morfologia¹⁵. Questo discorso, in particolare l'importanza dell'elemento del giardino nello sviluppo delle città mughal, può essere un efficace motivo di riflessione nella ricerca di un modello più sostenibile di città. Oggi infatti, le metropoli del futuro sono immaginate sempre più verdi. Questo perché l'energia consumata dagli edifici è pari a un terzo delle risorse terrestri. L'inquinamento all'interno e all'esterno delle strutture, i sistemi di riscaldamento e aria condizionata sono un grande problema e un consistente peso da sostenere per le nostre risorse¹⁶. Data la limitata potenza tecnologica di questi popoli, se paragonata alle nostre disponibilità, ci sorprende nel riconoscere che avevano trovato un modo molto più sostenibile per ovviare a questi problemi. I giardini erano situati sia intorno che dentro gli edifici e questo permetteva, insieme all'attenta disposizione delle stanze, delle verande e dei cortili, di sfruttare al meglio e in modo più "eco-friendly" le risorse della natura per adattarsi al cambiamento delle stagioni accostando al valore simbolico di acqua, terra e piante quello funzionale di mitigatori climatici¹⁷. Nonostante queste considerazioni ecologiche, col tempo, anche le città mughal iniziano ad accusare la rapida urbanizzazione e il suo forte impatto sull'ambiente. La deforestazione inizia a prendere il sopravvento, il legname viene usato in elevate quantità come materiale da costruzione, lo spazio delle foreste si trasforma in spazio per le città e la necessità di rendere i movimenti militari più facili, creare spazi di terra coltivabile, sviluppare strade per spostamenti e collegamenti tra città e villaggi, diventano tutti nuovi nemici della natura. Iniziano a manifestarsi in alcune zone i segnali di questo oltraggio all'ambiente, come fenomeni d'erosione, l'aumento delle temperature e l'aridità del suolo là dove certe zone erano state disboscate. Il divario tra ricchi e poveri, sottolineato dalla divisione in caste presente ancora oggi, contribuisce al dilagare di una forte miseria tra le classi più povere estromesse dalla frequentazione delle grandi moschee, dei forti e dei giardini, e contribuisce a creare un clima di forte disuguaglianza sociale e insostenibilità ambientale. Queste caratteristiche, che riscontriamo già in una fase inoltrata della dominazione islamica in India, possiamo adesso facilmente riconoscerle nella contemporaneità. L'enorme quantità di risorse che sono state sfruttate per secoli potrebbe aver condotto col tempo all'abbandono di alcune zone proprio per cause di degrado ambientale, come le città di Kailughari, Tughluqabad-Adilabad, Daulatabad e Fatehpur Sikri¹⁸. Una delle principali motivazioni che porta all'abbandono, è la scarsità d'acqua, che

¹⁵ Sharma 2019, p. 80

¹⁶ Ali 2016, p. 841

¹⁷ *Ibid.*, p. 841

¹⁸ Sharma 2019, p. 74 (sito web)

era stata consumata in grandi quantità e che necessitava di efficaci sistemi di drenaggio e fognature per le acque reflue. Questi servizi purtroppo mancavano e le città iniziarono a soffrire la cattiva igiene, contribuendo a renderle sporche e invivibili, soprattutto considerando il forte aumento della popolazione al loro interno. La mancanza d'acqua si manifesta a causa di una serie di coincidenze climatiche e di natura umana. La scelta di collocarsi su alture per ragioni difensive era chiaramente uno svantaggio rispetto a quelle città che sorgevano vicino a laghi, mari e fiumi, così come la natura rocciosa del territorio rendeva difficile la costruzione di pozzi per la raccolta delle acque e la loro conservazione a causa dell'aridità e il calore del terreno non più protetto dalle foreste. Il complesso sistema di approvvigionamento dell'acqua non garantiva un perenne rifornimento e il mantenimento di tali strutture non era semplice. L'acqua, come abbiamo detto, era un elemento fondamentale nell'architettura delle città islamiche indiane. Il suo utilizzo aveva anche un valore estetico ed era impiegata in larghe quantità nei giardini, nei palazzi, nei frutteti e negli *hammam* per soddisfare i vizi di una classe sociale privilegiata. Infine, iniziarono ad emergere le conseguenze dei cambiamenti climatici dovuti all'intensa deforestazione in un alternarsi di alluvioni e siccità. La drammatica questione del disboscamento iniziava pian piano a diventare argomento di studio e discussione ben oltre il territorio indiano. Dagli anni Novanta del Diciottesimo secolo si inizia a concepire l'ambiente come un ciclo chiuso fatto di cause ed effetti. In particolar modo nelle colonie europee, soprattutto nelle isole, si sviluppa la teoria dell'"essiccazione" secondo la quale il disboscamento porterebbe a un cambiamento nella frequenza delle precipitazioni e favorirebbe aridificazioni regionali¹⁹. È solo nel momento in cui gli interessi economici dei coloni vengono minati che l'allarme scatta e si inizia a studiare, discutere e interessarsi all'ambiente. Nel 1761, a seguito della sempre più evidente carenza di legname, emerge, davanti al Consiglio del Governatore al Fort William di Calcutta, il danno causato da secoli di disboscamenti. Si uniscono alla scarsità di legname e alla poca disponibilità d'acqua anche il calo nella fauna selvatica a causa dell'intensa caccia. L'aria diventa sempre più inquinata a causa del legname bruciato come combustibile ad uso domestico, industriale e per servizi vari quali gli *hammam*²⁰. Tutti questi fattori contribuirono al declino di molte città accentuando i momenti di crisi che lentamente portarono alla fine dell'impero mughal (1857). Quando la prosperità dell'impero mughal finisce alla morte di Aurangzeb nel 1707, la presenza occidentale sul territorio indiano era già consistente. Nel 1600 infatti, era stata istituita La Compagnia delle Indie

¹⁹ Elliott, Cullis, Damodaran 2017, p. 71

²⁰ Sharma 2019, p. 75

Orientali, nata dall'unione di mercanti della City di Londra con lo scopo di facilitare e controllare gli scambi commerciali tra India e Inghilterra. Ben presto però, questa inizia ad esercitare sul territorio indiano un vero e proprio controllo gestito, più che dalla madrepatria, dai singoli componenti della Compagnia, il che diventò presto un forte vantaggio rispetto ai concorrenti europei in India. Col tempo infatti, la potenza britannica nel subcontinente viene a rafforzarsi notevolmente rispetto a quella olandese e francese²¹. Nel 1833 il potere della Compagnia viene ridimensionato, anche se, l'amministrazione resta nelle mani dei suoi funzionari. L'inglese sostituisce il persiano e diventa *conditio sine qua non* per la mobilità sociale²². La fase finale di dominio della Compagnia vede la dura repressione della rivolta iniziata nel 1857 vicino Delhi, conosciuta come ammutinamento dei Sepoy²³, che culminò con la deposizione dell'ultimo imperatore mughal, Bahadur Shah II (1775-1862), e l'incoronazione della Regina Vittoria (1819-1901) come Imperatrice d'India nel 1876²⁴. Inizia dunque per l'India la lunga dominazione del British Raj²⁵ che comporta numerose trasformazioni e definisce questo periodo come una triste stagione per il subcontinente, caratterizzata da un ampio sfruttamento dei territori e delle risorse da parte di una potenza nel vivo del suo sviluppo industriale. L'Inghilterra vittoriana genera una serie di innovazioni che accompagnano l'India verso il suo salto nella modernità²⁶. Tuttavia, l'esercizio del potere nel subcontinente indiano genera una povertà diffusa e uno svilimento della cultura indiana che, subendo il fascino dei contatti con l'occidente, subito manifesta un generale e diffuso complesso d'inferiorità nei confronti dei suoi dominatori. Gli indiani diventano per i colonizzatori britannici dei sudditi da educare, una popolazione arretrata e indigena che non aveva avuto uno sviluppo culturale nemmeno paragonabile a quello dell'occidente²⁷. L'inglese bianco assume il ruolo di benefattore che si incarica di portare la civiltà in un paese primitivo contribuendo a creare confusione nella percezione che l'India aveva di se stessa. Le attività della Compagnia, che durante i primi tempi erano in gran parte finanziate da ditte indiane a conduzione familiare e fondate su un sistema circolare di mutui interessi, con la

²¹ Ludden 2011, pp. 135-137

²² *Ibid.*, p. 142

²³ Si tratta dei primi moti di ribellione al dominio coloniale, noti anche come "ammutinamento indiano", che ebbero inizio proprio con l'ammutinamento delle truppe *sepoy* (truppe indigene sotto il dominio britannico) dell'esercito anglo-indiano del Bengala.

²⁴ *Ibid.*, p. 146

²⁵ Il British Raj è la il periodo di dominazione della Corona britannica sull'India, iniziato nel 1858 e conclusosi nel 1947 quando il subcontinente indiano ottenne finalmente l'indipendenza.

²⁶ Pieruccini 2013, p. 45

²⁷ *Ibid.*, p. 181

fine del Company Raj²⁸ e l'avvento dell'imperialismo, lasciano il posto a una circolarità nuova alla base della quale si inseriscono guerre, tassazioni, commerci e industrializzazione volte al mero accumulo di capitale da parte dei coloni²⁹. La crescita della popolazione nelle grandi città, lo sviluppo di economie regionali sempre più controllate e articolate, lo sviluppo di un'agricoltura intensiva "al limite della sostenibilità ecologica e oltre"³⁰, il disboscamento, le requisizioni e l'innesto forzato di una cultura nuova con la successiva creazione d'identità sociali imposte e snaturate, portò a una seconda fase di sfruttamento delle risorse naturali, e a un sostanziale disinteresse per la dimensione indigena del villaggio che lascia il posto all'avanzamento industriale delle grandi città.

Riflettendo su quanto detto non è un caso che l'inizio dell'interesse verso le problematiche ambientali e l'origine delle prime leggi di conservazione nel mondo, partano proprio da alcune isole coloniali, come ad esempio Colonia del Capo, Sant'Elena, alcune isole indiane occidentali e altre del Nord America, che iniziano a manifestare per prime le conseguenze dell'atteggiamento aggressivo dei colonizzatori nei confronti dell'ambiente³¹. Fu sicuramente il capitalismo imperiale e le sue intense politiche di sfruttamento nei confronti di paesi considerati come mera risorsa da prosciugare, a dare i primi sintomi di una malattia causata dal progresso volto al consumo, all'accumulo e allo sfruttamento. L'agricoltura intensiva delle piantagioni coloniali porta immediate conseguenze: l'erosione del suolo, alluvioni, disboscamento, aridificazione di corsi d'acqua e fiumi³². La Compagnia delle Indie Orientali si disinteressa, o addirittura ostacola, la diffusione delle notizie che portavano l'evidenza del degrado ambientale indotto dal colonialismo, causando così un forte ritardo nello sviluppo sostenibile in India. È solamente nel 1778 che la Compagnia si decide ad incaricare il botanico Johann Koeing (1728-1785) di prendere provvedimenti al riguardo³³. Da questo momento in poi sporadiche azioni di tutela ambientale vengono messe in atto in diverse parti dell'India. Ricordiamo la proposta di Robert Kyd (1746-1793)³⁴ di collocare a Calcutta il Giardino Botanico della Compagnia e l'intenso programma di rimboschimento condotto da William Roxburgh (1751-1815)³⁵ in vaste zone del Bihar e del Bengala³⁶.

²⁸ Si tratta del dominio esercitato sull'India dalla Compagnia delle Indie Orientali conclusosi nel 1958 quando, a seguito di un atto parlamentare, il governo inglese si è assunto l'incarico di amministrare direttamente i territori indiani.

²⁹ Ludden 2011, pp. 160-161

³⁰ *Ibid.*, Ludden, p. 149

³¹ Elliott, Cullis, Damodaran 2017, p. 73

³² *Ibid.*, p. 73

³³ *Ibid.*, p. 79

³⁴ Ufficiale britannico di stanza in India.

³⁵ Un chirurgo e botanico scozzese che ha a lungo vissuto in India ed è riconosciuto come il padre fondatore della botanica indiana.

³⁶ Elliott, Cullis, Damodaran 2017, p. 79

Purtroppo, le politiche di sfruttamento coloniale non mutarono abbastanza drasticamente e rigorosamente da assicurare un vero e proprio cambio di direzione per l'India.

Questi sono quelli che io ho individuato come i motori storici dello sviluppo insostenibile indiano. Tuttavia, accanto alla successione degli eventi del passato, emergono riflessioni anche sull'aspetto religioso che porta con sé una serie di contraddizioni problematiche per quanto riguarda il sentimento generalmente diffuso nei confronti dell'ambiente e della sostenibilità. Nella religione indù gli elementi naturali sono parte integrante dei rituali e della vita degli adepti. Tutti gli elementi, e in particolar modo l'acqua e il legno, accompagnano l'esistenza indiana dal battesimo alla morte. Parliamo di un paese in cui la religione è indissolubilmente connaturata nella quotidianità e ha la capacità di condizionare e guidare il comportamento delle persone. Perché dunque, se la religione induista veicola un messaggio di rispetto e alleanza con il nostro pianeta, questo non è riflesso nell'agire quotidiano dei suoi discepoli? La risposta non è semplice perché l'induismo porta con sé diverse antinomie. In molte tradizioni indù Madre Natura è una divinità ed è venerata in quanto tale. Quando i movimenti nazionalisti prendono il sopravvento per ribellarsi all'oppressione britannica il personaggio di Madre India³⁷ dipinto da Abanindranath Tagore (1871-1951), viene a coincidere con la Nazione stessa e la sua immagine circondata da foreste e fluttuante sull'acqua dovrebbe esortare al rispetto dell'intero ecosistema. Gli elementi naturali, in particolare gli alberi, i fiumi e le montagne, appaiono nei testi indù come immagini sacre e per questo vengono apprezzati e venerati. I testi *Veda* sottolineano la santità degli elementi della natura, altri celebrano la nonviolenza verso qualsiasi forma di vita e quindi, di conseguenza, esortano alla tutela e al rispetto della biodiversità³⁸. Allo stesso tempo però, si accetta l'idea di una distruzione finale come parte del ciclo della vita e nei testi del *Ramayana* e del *Mahabharata*³⁹ la periodica distruzione del mondo viene narrata come necessaria ed inevitabile, e per questo, non percepita con particolare sdegno dalle masse. Se la religione induista ha veramente celebrato il rispetto per la natura e ogni essere vivente, se addirittura è stata usata come spunto per alcuni filosofi occidentali col fine di ricostruire un legame con la Terra, perché proprio in India si raggiungono i più alti record di inquinamento? I problemi principali nell'interpretazione del giusto comportamento da tenere nei confronti dell'ambiente secondo gli scritti sacri indù sono due: la molteplicità dei testi e delle tradizioni esistenti e la popolarità di alcuni a discapito di altri. Questi due punti sono

³⁷ *Madre India*, detta anche *Bharata Mata*, è un dipinto realizzato da Abanindranath Tagore nel 1905 che dovrebbe personificare la Nazione rappresentata come una divinità femminile che reca con sé i simboli della cultura indiana (un libro, del grano, un rosario e un pezzo di stoffa bianco).

³⁸ Narayanan 2001, p. 183

³⁹ *Ibid.*, p. 180

fondamentali per capire le antinomie religiose di cui ho parlato precedentemente e come le masse abbiano modellato il proprio comportamento sulla base della loro conoscenza di alcuni testi piuttosto che di altri, favorendo delle tradizioni a scapito di altre⁴⁰. L'induismo infatti, è uno stile di vita "che determina tutte le sovrastrutture e le interazioni sociali"⁴¹. I *Veda*, i *Purana*, il *Ramayana*, il *Bhagavatgita* e l'*Upanishad* possono contribuire a creare un set culturale di riferimento per l'induista che usa le loro storie, ammonimenti, e a volte anche obblighi, durante il quotidiano svolgersi della propria vita. I rimandi alla natura e al rispetto dell'ambiente ricorrono frequentemente. In alcuni di questi, ad esempio, è messo in luce il legame tra il decadere del *dharma* (la giustizia, il dovere) e la devastazione ambientale che ne deriva⁴². In questo senso le risorse a cui la religione può attingere sono molteplici. I testi sacri, i templi, e soprattutto l'influenza che i diversi personaggi religiosi hanno sulle masse, potrebbero contribuire a sollevare la questione ambientale e a plasmare le abitudini e le coscienze in maniera più sostenibile. Attraverso personalità carismatiche e popolari come i guru e l'enorme potere che hanno sulla collettività, si potrebbe più facilmente raggiungere gli obiettivi desiderati, come è già successo nel caso della riforestazione dell'area intorno al tempio di Tirumala-Tirupati⁴³. Tuttavia, le contraddizioni religiose sono molte. Nonostante l'India abbondi di luoghi sacri, fiumi e alberi venerati, allo stesso tempo non esiste uno sguardo d'insieme verso il rispetto della natura. L'atteggiamento è quello di un interesse limitato a ciò che è considerato divino e un totale disinteresse e abbandono verso tutto il resto. In alcuni contesti, addirittura, la sacralità è un'ulteriore causa d'inquinamento. È questo il caso dei fiumi che, secondo gli insegnamenti dei *Purana*, lavano via le colpe di chi vi si immerge⁴⁴. Il fiume Gange ad esempio, attraverso i suoi poteri purificatori, espia dai peccati e, nelle credenze comuni, con essi dovrebbero dileguarsi anche l'immondizia, le feci, e i corpi cremati e abbandonati nelle sue acque che contribuiscono al degrado ambientale di cui è vittima. Un altro elemento ambiguo e interessante per il nostro discorso è il parallelismo tra la posizione della donna nella società indiana e il suo corrispondere all'immagine divina del fiume. Generalmente, infatti, i fiumi sono considerati divinità femminili mentre le montagne, maschili. Il fiume Yamuna è venerato come una divinità femminile, eppure tanto viene riverito quanto viene degradato allo stesso modo di come viene denigrato quotidianamente il corpo delle donne indiane. Non possiamo sbilanciarci in questo giudizio perché non esiste un'idea generale a supporto di questa tesi, ma il recente

⁴⁰ Narayanan 2001, p. 181

⁴¹ Agoramoorthy, Hsu 2011, p. 212

⁴² Narayanan 2001, p. 181

⁴³ *Ibid.*, p. 189

⁴⁴ Agoramoorthy, Hsu 2011, p. 213

svilupparsi di numerosi movimenti eco-femministi per la protezione dell'ambiente apre un capitolo nuovo nel dibattito sull'ecologia in cui le donne hanno un ruolo fondamentale⁴⁵. Nell'installazione di Sheba Chhachhi (1958), *Black waters will burn*⁴⁶ (Fig. 2), la riflessione vuole essere sia ecologica, condannando l'ecicidio commesso contro le acque, sia sociale e di genere, suggerendo questo parallelismo tra la figura del fiume e quella della donna⁴⁷. Oltre alla novità dei movimenti eco-femministi anche i templi giocano un ruolo fondamentale nella sensibilizzazione ambientale. Molti di essi hanno infatti lanciato dei veri e propri programmi di riforestazione. È il caso del tempio Venkateswara a Tirupati che reca la frase “*Gli alberi, quando sono protetti, ci proteggono*”⁴⁸. L'opera realizzata a Tirupati coinvolge i pellegrini che si recano al tempio e, come è abitudine, portano a casa un'offerta benedetta, il *prasada*, che nel caso del tempio di Venkateswara è il *laddu*, un dolce a forma di palla composto di zucchero, burro chiarificato e, a seconda delle ricette, anche frutta secca. Il piano di riforestazione consisteva nel legarsi a questa tradizione e dare a ogni pellegrino un alberello di una specie autoctona indiana da piantare al posto del frutto sacro. Considerando che parliamo del luogo di culto più visitato al mondo ci rendiamo conto della potenza di cui disporremmo se la religione sposasse la causa ecologica⁴⁹. Il danno ambientale che sta drammaticamente soffocando l'India oggi non è altro che l'emanazione di fattori storici, culturali e religiosi. Facendo un salto fino alla contemporaneità potremmo definire la situazione indiana in riferimento ai cambiamenti climatici come caratterizzata da una forte dualità che vede, da una parte un'assoluta povertà e quindi un impatto minimo a livello di emissioni di CO₂, dall'altra un'economia in continua espansione⁵⁰. La Costituzione indiana offre uno spunto di riflessione sul modo in cui in India si è sviluppato il discorso sui cambiamenti climatici. Ci sono articoli che invocano il dovere di stabilire la pace e la cooperazione nel mondo, come di usare la scienza per la società, dalla società e della società. Allo stesso tempo però questi principi costituzionali sono aperti a varie interpretazioni mentre la diffusa crisi morale auspica per la Nazione un salto in avanti nello sviluppo per il raggiungimento del quale ogni mezzo è giustificato: “*we need to sort of remove the trees and all for development*”⁵¹.

⁴⁵ Narayanan 2001, p. 195

⁴⁶ Un'opera realizzata nel 2011 in occasione del Yamuna-Elbe Public Art and Outreach Project per attirare l'attenzione sullo stato di degrado delle acque della Yamuna.

⁴⁷ Kòvskaya 2020, p. 81

⁴⁸ Questa frase molto accattivante e d'impatto è la parafrasi un'altra molto famosa presa dal “Le leggi di Manu” che dice “il *dharma* o la giustizia, quando sono protette ci proteggono”;

Per ulteriori informazioni: Agoramorthy, Hsu 2011, p. 214

⁴⁹ Agoramorthy, Hsu 2011, p. 214

⁵⁰ Tella 2019, p. 66

⁵¹ *Ibid.*, p. 69

L'India sta affrontando una crisi climatica gravissima, molte specie animali sono in via d'estinzione o estinte e le perdite a livello ambientale stanno affliggendo regioni con riserve di biodiversità molto significative⁵². In tutto ciò l'importanza che gioca la religione nel sollevare queste problematiche è notevole. L'induismo, che è la religione più popolare in India, conta circa 900 milioni di praticanti in tutto il mondo e la potenza di un'alleanza con l'insegnamento degli antichi testi sacri sanscriti potrebbe fare una considerevole differenza in questa battaglia⁵³.

1.2 Il rapporto con la natura: la poesia di Rabindranath Tagore e la prospettiva gandhiana

Quest'interesse per l'ambiente nell'ambito dell'arte indiana contemporanea non è così recente e improvviso. Grandi personaggi del passato, infatti, avevano già capito il rischio di ciò che il progresso portava con sé e durante la loro vita hanno cercato di stabilire con la natura e il mondo un legame equilibrato di rispetto e amore. Le vicende legate alle trasformazioni ambientali in India raggiungono, come abbiamo già visto, un punto di svolta durante il dominio britannico e mantengono un legame stretto con i movimenti di indipendenza nati nei primi anni del Ventesimo secolo. Tra tutte le personalità fondamentali per lo sviluppo di un sentimento indipendentista in India, ne esiste una in particolare molto interessante per il nostro discorso, rappresentante di una famiglia molto influente di Calcutta che, per origini e qualità, si trova a giocare un ruolo fondamentale nei rapporti tra India e Occidente e nella rinascita della cultura del subcontinente, Rabindranath Tagore (1861-1941). Il poeta, pittore, compositore e filosofo indiano, si pone al centro del dibattito culturale per la difesa della sua patria, ma allo stesso tempo, creando un rapporto con l'occidente di vicendevole rispetto e stima. Portavoce del cosmopolitismo, del pacifismo e dell'umanitarismo, Tagore si pone al centro del dibattito in un momento fondamentale e delicato della storia indiana, quello che va dalla fine del Diciannovesimo secolo alle prime decadi del Ventesimo e che è caratterizzato da sostanziali cambiamenti politici e sociali⁵⁴. Tagore nasce a Calcutta nel 1861 da una famiglia di brahmani che, fin dai tempi dell'imprenditore e proprietario terriero Dwarkanath, dimostra di essere una fucina di

⁵² Agoramoorthy and Hsu 2011, p. 212

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ Beggiora 2017, p. 299

pensatori, scrittori e artisti di grande talento: il nonno di Rabindranath, Debendranath, fu il fondatore di un movimento riformatore dell'induismo, il padre, Devendranath, stabilisce a nord di Calcutta, a Santiniketan, un eremo immerso nella natura e circondato di pace dove poter praticare la meditazione⁵⁵. Devendranath gioca un ruolo importante anche nel portare avanti il Brahma Samaj⁵⁶ dopo la morte di Ram Mohan Roy. Roy infatti, nel 1828 forma questo movimento indù riformista, il Brahma Sabha, precursore del Brahma Samaj, cui spetterà un ruolo importante nel contesto dello sviluppo delle correnti di spirito nazionalista. I frutti di questa corrente verranno ereditati da Rabindranath Tagore che diverrà inviato indiano dell'internazionalismo bengalese nel mondo. Tra tutti questi eminenti personaggi, a Rabindranath spetta il ruolo più grande⁵⁷. Nel 1877 si reca in Inghilterra dove studia diritto, impara l'inglese e pone le basi per tessere una rete di relazioni internazionali che lo renderà popolare all'estero e gli garantirà il prestigio che culminerà con il Premio Nobel per la letteratura nel 1913. Rabindranath è importante per il nostro discorso in quanto fa della comunione con la natura "il centro della sua ideologia"⁵⁸ e che concretizza con la fondazione di un'università a Santiniketan nel 1921 con il nome di *Vishva Bharati* (Mondo con l'India)⁵⁹. Lo scopo era quello di creare un luogo di studio e di pace che portasse con sé parte della lezione assimilata da Tagore a seguito del suo incontro con Walter Gropius (1883-1969) nel 1919. Il confronto tra i due aveva aperto gli occhi al primo su nuove possibilità di insegnamento e interazione tra insegnanti e allievi che stimolassero la crescita artistica degli studenti in modo del tutto personale e creativo⁶⁰. Lo stesso Tagore, nel suo percorso artistico, si avvicina a un tipo di primitivismo personalissimo che verrà molto apprezzato in Germania e lo avvicinerà a diversi artisti del Bauhaus, consolidando la sua posizione di mediatore tra le due Nazioni⁶¹. Esiste un punto d'incontro tra l'India dei movimenti nazionalisti di ribellione all'arte colonialista e le correnti avanguardiste europee. In entrambi i casi, infatti, uno spirito di opposizione al progresso e di rifiuto per l'arte accademica sfocia in una tensione verso il primitivismo⁶². Gauguin (1848-1903), Modigliani (1884-1920), Picasso (1881-1973), Matisse (1869-1954) e molti altri rifuggono la società industriale e ricercano la purezza e l'incorruttibilità di un passato primitivo e incontaminato in luoghi lontani e poco

⁵⁵ Beggiora 2017, p. 197

⁵⁶ Una setta monoteistica dell'induismo nata nel 1828 a Calcutta di cui Roy viene considerato da molti storici il padre.

⁵⁷ Bhattacharya 2010, p. 143

⁵⁸ Pieruccini, 2013, p. 206

⁵⁹ *Ibid.*, p. 197

⁶⁰ Pieruccini 2013, p. 198

⁶¹ Mitter 2007, p. 68

⁶² *Ibid.*, p. 35

conosciuti⁶³. A differenza dell'Europa però, l'India di quegli anni ancora conservava questa dimensione primitiva e rurale e la sua autenticità era ritenuta risiedere nella dimensione del villaggio. I tribali Santal⁶⁴, in tutta la loro innocenza, incarnavano ancora i sogni e i desideri di coloro che rifuggivano la società contemporanea⁶⁵, mentre il primitivismo si presentava come l'unica alternativa alla materialità occidentale. In un saggio del 1909, Tagore identifica il villaggio indiano come “*la perfetta antitesi della città coloniale*” e la fondazione di un'università immersa nella natura non è altro che la messa in atto del suo primitivismo ambientalista, in cui un approccio scolastico moderno viene innestato sul territorio indiano e in armonia con esso⁶⁶. Situando la sua scuola in un luogo lontano dalla frenesia del mondo, immersa nel verde in una dimensione di isolamento e pace, Tagore stabilisce un forte legame con la natura che risuona in molti passaggi delle sue poesie nelle quali rivela una forte sensibilità ecologista e lascia emergere una consapevolezza ambientale già matura. Nelle canzoni 20 e 103 di *Gitanjali* il poeta parla del rivolgersi alla natura come modo per sentirsi più vicini a Dio. In quanto Creatore, infatti, la natura non è altro che una sua manifestazione divina e per questo deve essere ammirata e rispettata⁶⁷. Nella canzone 6 della raccolta *The Gardener*, Tagore ricorda come la libertà sia un aspetto intrinseco alle creature viventi. Gli uccelli, come tutti, non sono fatti per stare imprigionati, la gabbia non è altro che l'approccio antropocentrico dell'uomo al mondo, ma, nonostante tutti i tentativi umani per sottomettere tutto al proprio desiderio, i fiumi, i mari, gli animali, le montagne, sono stati creati fine a se stessi da Dio⁶⁸. L'ottica con cui Tagore guarda al mondo mette in luce una forte ecologia inconsapevole e uno spirito di forte impegno verso l'ambiente⁶⁹. “*I plucked you flower, O world!*”. Così il poeta scrive, senza ombra di dubbio riferendosi alla distruzione indifferente dell'uomo nei confronti del nostro pianeta⁷⁰. La manifestazione del male inflitto alla terra, al fiore colto, si ripercuote sull'uomo e il dolore che ne deriva va oltre il momento della distruzione, continua nel tempo, incessantemente, condizionando la vita degli esseri viventi sulla Terra. Il più profondo ecologismo di Tagore si manifesta soprattutto nella collezione *Fruit Gathering*, e in particolar modo la canzone 4. In queste righe il poeta difende la natura anche davanti all'intelletto, il libro della natura è superiore a qualsiasi altra forma di

⁶³ Pieruccini, 2013, p. 206

⁶⁴ Gruppo etnico originario dell'India.

⁶⁵ Pieruccini, 2013, p. 206

⁶⁶ Mitter 2007, p. 78

⁶⁷ Kunwar, Khali, 2016, p. 344

⁶⁸ *Ibid.*, p. 346

⁶⁹ *Ibid.*, p. 344

⁷⁰ *Ibid.*, p. 346

conoscenza⁷¹. È la bellezza del mondo che spinge l'uomo a volerlo possedere a costo del suo detrimento. Il poeta capisce l'egoismo intrinseco alla natura umana, il suo desiderio di potere e il suo sguardo di superiorità verso il creato, intuendo così che, l'equilibrio tra il progresso della civiltà moderna e la conservazione della natura sono precari. Tagore sa bene che per progredire non possiamo rinnegare lo sviluppo, ma facendo ciò distingue tra uso e sfruttamento della natura⁷². Il suo messaggio spinge all'apprezzamento della bellezza del mondo, ma a distanza, mantenendo le sue risorse per uno sviluppo economico compatibile con il rispetto dell'ambiente nella speranza che l'uomo possa imparare a progredire in unione con la natura e non contro di essa. Al culmine di tutte queste riflessioni sta la realizzazione di Santiniketan.

L'attività di questa scuola incrocia i suoi passi anche con un altro grande uomo della storia dell'India, Mahatma Gandhi (1869-1948). Pur avendo una visione non sempre coincidente con quella di Tagore⁷³, anche Gandhi si colloca al centro del dibattito sull'indipendenza indiana attraverso la pratica della nonviolenza (*ahimsā*) da lui promossa durante la dirigenza del Partito del Congresso ed estesa e applicata anche al rapporto tra uomo e natura. Mohandas Karamchand Gandhi, nasce a Porbandar, nell'attuale Gujarat, nel 1869. Le sue origini benestanti gli permettono di compiere studi giuridici a Londra e svolgere la professione di avvocato in Sudafrica, dove inizia ad interessarsi alla causa indiana. Quando nel 1915 torna in India, inizia la sua ascesa politica diventando il più grande fautore della lotta passiva per l'indipendenza e del progetto di ricostruzione dell'India rurale⁷⁴. Proprio quest'ultima caratteristica è centrale per capire la sua politica, e soprattutto la cosiddetta "prospettiva gandhiana" di cui parleremo a breve. L'intensa spinta che il progresso del Raj aveva dato all'India aveva creato un divario sempre più incolmabile tra ricchi e poveri, tra città e ruralità. La dimensione di villaggio diventa quindi per Gandhi il punto di partenza per una rinascita indiana all'insegna dello sviluppo sostenibile come alternativa al capitalismo industriale. Il processo capitalistico-coloniale infatti, aveva consumato le risorse di un paese ricco e fertile e Gandhi si ripropone di dare una voce a questa piccola realtà per trasformarla nella base della sua campagna politica: il villaggio autosufficiente e il contadino indiano come simboli dell'autenticità e identità indiana. Durante la campagna per l'indipendenza, Gandhi aveva optato per la non cooperazione con l'impero. Proprio nella consapevolezza che il sistema coloniale si basasse sul capitalismo formato come un immenso ingranaggio

⁷¹ Kunwar, Khali, 2016, p. 346

⁷² *Ibid.*, p. 348

⁷³ Per ulteriori informazioni: Mitter 2007, p. 81

che sfruttava le potenzialità delle micro-realtà locali, decide di proporre una strategia per sabotare questo meccanismo, così lancia la campagna di sabotaggio delle merci. Questo sistema consisteva nel sollecitare gli indiani a rinunciare a tutte le merci importate dall'estero a favore del lavoro artigianale e della realtà locale, caratteristica peculiare della manifattura indiana⁷⁵. Quest'operazione di sabotaggio del sistema capitalista per l'indipendenza indiana va a coincidere con un sistema di sviluppo sostenibile che si basa sul paradigma della vera India, il suo vero tessuto sociale. In questo senso Gandhi si trova a incrociare la sua strada con l'esperimento e successo della scuola di Santiniketan. Quando Gandhi visita Santiniketan nel 1922 rimane colpito dal contatto mantenuto dalla scuola e dai suoi allievi con gli abitanti della zona, i Santal, e il tentativo di Nandalal Bose (1882-1966), allievo di Abanindranath Tagore e direttore dell'università, di rivolgersi ai più deboli e coinvolgerli nelle sue produzioni artistiche. Bose infatti, si era dedicato ad azioni caritatevoli, degne dell'ammirazione di Gandhi: offrì la possibilità di imparare le basi del disegno a donne casalinghe nella speranza che si instillasse in loro un senso estetico tale da poter influire positivamente sulla vita familiare, inserì alcune arti domestiche nelle pratiche decorative della scuola e introdusse i costumi rustici nelle recite dell'università per avvicinare gli studenti alla cultura rurale⁷⁶. Da questo momento, Bose seguirà da vicino le campagne propagandistiche di Gandhi e lo accompagnerà con installazioni e dipinti durante i convegni del Partito del Congresso⁷⁷. La "prospettiva gandhiana" di cui parlano Ravi Agarwal e Paulina Lopez nel saggio *The possibility of acting in climate change. A gandhian perspective*, è il modo che Gandhi ha di concepire il progresso in accordo con le leggi della natura. La critica viene mossa a un modello decisionale statocentrico in cui la comunità è un attore passivo nello sviluppo di un paese. Secondo questo saggio le idee di Gandhi di inclusione comunitaria agevolerebbero un approccio sostenibile e una vera e propria comprensione dei problemi climatici. Lo sviluppo di cui parla Gandhi è chiamato *bottom-up*, ovvero, che parte dal basso per coinvolgere gli enti statali. Nel suo *Hind Swaraj*, parla di questo modello economico sostenibile alla base del quale stanno la produzione locale e il rifiuto del consumismo a favore della ricerca dello stretto necessario per assicurare un equilibrio tra ambiente e economia. Se l'India infatti, con la sua immensa popolazione, volesse mantenere gli standard di vita occidentali, le risorse della Terra non basterebbero⁷⁸.

⁷⁵ Pieruccini, Torino 2013, p. 207

⁷⁶ Mitter, Londra 2007, p. 82

⁷⁷ Un partito politico indiano fondato nel 1885 a Bombay da A.O.Hume impegnato nella diffusione di una coscienza politica nazionale. Quando Gandhi salì alla dirigenza di questo partito adottò la politica della disobbedienza civile e il boicottaggio delle merci.

⁷⁸ Sheth (sito web).

Come disse lo stesso Gandhi in una delle sue affermazioni più conosciute: “*Le risorse della nostra Terra sono sufficienti a soddisfare i bisogni di tutti, ma non l’avarizia di tutti*”⁷⁹. Il modello di sviluppo verso il quale si era diretto il mondo era ai suoi occhi già insostenibile e si poteva già prevedere il danno ambientale che portava con sé. Attraverso l’inclusione e la partecipazione delle masse, Gandhi suggerisce una prospettiva di miglioramento nei confronti del rapporto problematico sviluppo-ambiente⁸⁰. La possibilità del singolo di pensare e agire sollecita l’azione per mettere in atto un cambiamento che potrebbe avere ripercussioni importanti nell’ambito dei cambiamenti climatici se immaginato su scala nazionale⁸¹. Purtroppo, il modello di economia sostenibile pensato da Gandhi ha un limitato potere a livello internazionale. Nonostante le sue esortazioni al vivere semplicemente e lontano dagli eccessi, le sue raccomandazioni rasentano l’utopia in un mondo che vive all’insegna dello sviluppo tecnologico al fine di velocizzare i processi di industrializzazione per produrre di più, comprare di più e avere di più. Tuttavia, è possibile immaginare di seguire questo schema solo parzialmente avanzando per piccoli passi a partire da uno scambio di informazioni più consistente tra la comunità scientifica e la popolazione⁸². Quest’interazione produrrebbe un sistema efficace di informazioni pulite e chiare per le comunità, e allo stesso tempo, dati provenienti dall’esperienza e dalla testimonianza dei singoli per poter arricchire le conoscenze a disposizione degli studiosi e mettere a punto un’idea più chiara della problematica ambientale⁸³. La comprensione sta alla base dell’azione e una comprensione più ampia del problema allargherebbe i margini di azione rendendo le politiche di salvaguardia dell’ambiente più efficaci. Nonostante Gandhi non abbia mai parlato di ambientalismo vero e proprio, il suo stile di vita, le sue idee, il suo partito, la filosofia alla base del suo pensiero fanno di lui un ambientalista non dichiarato⁸⁴. Gandhi non era uno scienziato, non aveva le qualità e le conoscenze per proporre delle soluzioni ai cambiamenti climatici che ancora risiedevano in potenza nel modello di sviluppo capitalista occidentale, ma era convinto che la sua proposta potesse prevenire un immenso danno ambientale⁸⁵. La grandezza di quest’uomo risiede nella sua capacità di vedere oltre, di anticipare i tempi e capire, già nelle prime decadi del Novecento, ciò che solo da pochi anni è evidente a tutti. L’industrializzazione pianificata dall’occidente era già evidentemente

⁷⁹ Ghiri 2015 (sito web).

⁸⁰ Lopez, Agarwal 2019-2020, p. 280

⁸¹ *Ibidem*.

⁸² Lopez, Agarwal 2019-2020, p. 281

⁸³ *Ibidem*.

⁸⁴ Jha (sito web).

⁸⁵ *Ibidem*.

insostenibile per Gandhi e proprio per questo cerca di proporre un'alternativa indiana basata sulla cellula del villaggio, sulla sua economia di sussistenza e un'industria rurale. Un esempio concreto delle idee di comunità sostenibile realizzato proprio in India è il Barefoot College, del Social Work Research Center, a Tilonia in Rajasthan. Questo villaggio viene fondato nel 1972 ma solo nel 1986 si trasforma in un "campus auto-costruito" in cui uno staff di circa 50 persone si adopera per fornire agli abitanti le competenze per autosostenersi e sensibilizzare la comunità sull'importanza della raccolta delle acque per assicurare la salute, le arti e l'educazione del villaggio⁸⁶. Lo scopo è quello di rendere gli abitanti autonomi, indipendenti e capaci di formare altri abitanti per renderli autosufficienti a loro volta. Le scuole serali, tenute da insegnanti che sono allo stesso tempo parte della comunità del villaggio, permettono ai bambini che devono lavorare durante il giorno di studiare la sera senza dover rinunciare a un'educazione di base. La parola d'ordine di questa struttura è il riciclo che avviene per ogni attività possibile (Fig. 3). Questo modello dimostra che esistono modi più sostenibili e dignitosi di vivere, e dovrebbe essere uno spunto di riflessione per ripensare le società e le città del futuro in modo più "green". *Green* inteso come il modello di una società che si fonda su "l'aiuto reciproco, il benessere, la giustizia sociale e ambientale e una gioia etica"⁸⁷ come quella che già aveva auspicato Gandhi agli inizi del Novecento. Purtroppo, l'assassinio di Gandhi ha messo fine a tante idee e progetti che probabilmente col tempo si sarebbero sviluppate. Nonostante questo, possiamo confermare che il suo pensiero economico, basato su un'economia sostenibile che si sviluppa intorno alla cellula del villaggio, si considera oggi come uno dei quattro pilastri del pensiero economico indiano. Per quanto riguarda invece suoi pensieri ecologisti che non hanno avuto modo di svilupparsi a pieno durante la sua vita, sono passati in mano a uno dei suoi bracci destri, Kumarappa (1892-1960)⁸⁸, che riprese i semi di queste idee e li fece fiorire. Kumarappa infatti, teorizza e sviluppa nel dettaglio le teorie del Gandhi "ecologico" e basa le sue idee su un'economia di permanenza basata sull'ordine naturale ideale. Questo ordine naturale è per Kumarappa il processo naturale che governa il ciclo della vita che abbiamo il dovere di rispettare.

A questo riguardo dice che:

"[in] studying human institutions we should never lose sight of that great teacher, mother nature. Anything that we may devise if it is contrary to her ways, she will ruthlessly annihilate sooner or later. Everything in nature seems to follow a cyclic movement. Water

⁸⁶ Miles 2014, p. 191

⁸⁷ *Ibid.*, p. 194

⁸⁸ Economista indiano pioniere delle teorie sullo sviluppo economico rurale.

from the sea rises as vapour and falls on land in refreshing showers and returns back to the sea again ...A nation that forgets or ignores this fundamental process in forming its institutions will disintegrate”⁸⁹.

1.3 Il rapporto tra arte e ecologia: l’arte per l’ambiente

Cosa possono fare le materie umanistiche per l’ambiente? Prima di affrontare singolarmente gli artisti che portano l’ecologia nelle loro opere, vorrei chiarire come mai una tematica d’interesse prettamente scientifico ha coinvolto le materie umanistiche, sottolineando l’apporto che hanno dato alla causa ambientalista in particolar modo le discipline artistiche. Per avere una panoramica generale di come l’ambiente si è fatto strada nel mondo dell’arte, e di come quest’ultimo si sia fatto carico di lanciare un messaggio ecologico, vorrei allargarmi al di là del confine del subcontinente indiano per percorrere una breve storia di quest’incontro. Il discorso ha origine nella polarità dei campi di interesse delle materie umanistiche e scientifiche. La suddetta divisione viene chiarita nella cosiddetta *Rede Lecture* del 1959 di Charles Percy Snow (1905-1980). Secondo Snow infatti, alla base delle ostilità tra le due sta “un golfo di mutuale incomprensione”⁹⁰, una differenza non solo intellettuale, ma anche culturale e sociale. Mentre la conoscenza scientifica poteva essere monetizzata e utilizzata per un tipo di sviluppo che ottimizzasse tempi e modi di sfruttamento delle risorse naturali, le materie umanistiche venivano relegate nell’ambito dell’esoterico, dell’astratto, del filosofico, del piacere, ma non del pratico⁹¹. Allo stesso tempo, ciò che rende l’ambiente e ciò che lo riguarda, di interesse scientifico, è l’identificazione della natura come un mero oggetto di carattere funzionalista. Nel Diciannovesimo secolo i problemi dell’umanità vengono affidati a coloro che comprendono a pieno le leggi del mondo, gli uomini di scienza, venendo invece a scartare tutte quelle materie che si occupavano dell’aspetto più prettamente umano e sociale⁹². Il dibattito apre le porte a nuovi attori solo nel Ventesimo secolo quando discipline prima inesistenti emergono in uno spazio non occupato né dalle materie scientifiche, né da quelle umanistiche. Parliamo di tutte quelle discipline che si interessano

⁸⁹ Govindu, Malghan 2005, p. 5479

⁹⁰ Snow 1959, p. 2

⁹¹ Elliott, Cullis, Damodaran 2017, p. 21

⁹² *Ibid.*, p. 22

di etnografia, sociologia, antropologia, scienze politiche, e che iniziano ad offrire un contributo importante e un punto di vista nuovo nel discorso sui cambiamenti climatici⁹³. Nonostante le scienze rimangano l'interlocutore prediletto, negli ultimi anni questi recenti insegnamenti hanno posto nuovi punti di domanda che non erano stati presi in considerazione prima. Pensiamo solamente all'importanza della storia, della filosofia o della letteratura ambientalista e all'influenza che queste hanno avuto nel sollevare l'attenzione verso questo tema. Emergono una lunga serie di nomi che hanno intrecciato la disciplina storica con questioni climatiche, ambientali, e sociologiche. Tra i tanti emerge il libro scritto negli anni Sessanta dalla scienziata Rachel Carson (1907-1964), *Silent Spring*. Questo testo apre gli occhi alla comunità internazionale sul delitto di inquinamento ambientale perpetrato dagli agricoltori americani sui raccolti attraverso l'uso indiscriminato di pesticidi. La questione che ne deriva non era solo ambientale, ma viene addirittura messo in dubbio l'aspetto morale dell'ambivalenza scientifica, ora a servizio del bene ora del guadagno e del potere⁹⁴. Più tardi, altre scrittrici come Arundhati Roy (1961) e Margaret Atwood (1939), contribuiranno a mettere in luce molte problematiche contemporanee, come la modificazione genetica delle specie, gli abusi sui più deboli e le calamità ambientali⁹⁵. Il "punto debole" delle discipline umanistiche è sempre stato la loro poca effettività, concretezza e attuabilità. Agli occhi di un mondo veloce, concreto e materiale, la dimensione teorica è un limite. Tuttavia, il loro apporto si dissocia dal bisogno di trovare soluzioni ai problemi pratici. La vera grande scoperta, a questo punto, diventa mettere in luce il rapporto uomo-mondo attraverso il pensiero e il linguaggio. Le riflessioni sul tema ambientale portano a comprendere che diverse popolazioni, in diversi luoghi e tempi, si relazionano in modo differente con l'ambiente che li circonda, e per questo motivo non è importante solo trovare la soluzione, ma anche allargare il campo d'indagine e moltiplicare le voci all'interno del dibattito.

In questo vario proliferarsi di attori, quale spazio occupa l'arte? Nel suo libro chiamato *Eco-aesthetics*, Malcom Miles si chiede proprio questo e si risponde dicendo:

*"[...] le arti riflettono e flettono i valori condivisi di una società (la sua cultura) così da rendere un'indagine sull'arte, la letteratura e l'architettura, in un momento di cambiamenti climatici, utile"*⁹⁶.

⁹³ Elliott, Cullis, Damodaran 2017, p. 23

⁹⁴ *Ibid.*, p. 26

⁹⁵ Miles 2014, p. 14

⁹⁶ *Ibid.*, p. 11

L'arte prende il suo nutrimento dalla vita e viceversa la vita dall'arte. In un momento storico in cui viviamo travolti dall'onda del capitalismo e del consumismo, l'arte ci giunge in aiuto sollevando dubbi e ribellandosi alle convenzioni della società e, come dice Herber Marcuse in *The aesthetics Dimension*, l'arte, con la bellezza, “rompe il reame della superficie” mostrandoci un'altra faccia della realtà⁹⁷. Negli anni Sessanta del Novecento emergono due nuove correnti artistiche, una in Italia e l'altra in America, che iniziano ad inserire il rifiuto, l'organico, il riciclato e il paesaggio nel mondo dell'arte. L'Arte Povera e la Land Art. Il termine “Arte Povera” viene coniato da Germano Celant nel 1967 in riferimento a degli atteggiamenti comuni riscontrati nel lavoro di un gruppo di artisti, perlopiù torinesi o di base a Torino, per i quali Celant aveva curato una mostra alla Galleria La Bertesca di Genova. Tra loro c'erano Alighiero Boetti (1940-1994), Luciano Fabro (1936-2007), Jannis Kounellis (1936-2017), Giulio Paolini (1940), Pino Pascali (1935-1968) e Emilio Prini (1943-2016), le cui opere accoglievano oggetti normali, banali e soprattutto “poveri”, i cosiddetti “*raw materials*”⁹⁸. Si tratta di un movimento artistico che nasce in Italia e si diffonde successivamente in Europa caratterizzato dall'inserimento nell'opera d'arte di elementi semplici, quotidiani a volte anche organici, come materiali di origine animale, terra, rocce, vegetali, che rievocassero epoche pre-industriali. Il senso non era quello di affermare una posizione anti-consumista per fini ambientali, piuttosto quella di contrastare l'avanzamento tecnologico per una celebrazione della memoria e del passato, mettere su un piedistallo la quotidianità e opporre all'arte astratta e alla Pop Art un'arte fisica, semplice e materiale. Non possiamo considerare l'Arte Povera un'arte ambientalista, ma è importante ricordarla per questo atteggiamento di coinvolgimento nell'opera d'arte dell'organico, dell'usato e del naturale, che mette in luce le qualità espressive intrinseche negli oggetti e nei materiali. A differenza dell'approccio agli oggetti di artisti come Henry Moore (1898-1986) o Tony Cragg (1949), che sceglievano il materiale per le sue qualità estetiche, nell'Arte Povera il materiale è uno strumento per dar voce a un “movimento politicizzato” nel contesto di un'Italia alle prese con il boom economico del dopoguerra⁹⁹. Nell'opera d'arte entrano elementi che frantumano la standardizzazione della realtà e rinnegano le imposizioni sociali¹⁰⁰. Come dice Celant, “*Il mito continua a creare le supercose, mentre la realtà e la vita non necessitano di supercose, ma di cose, ovvie, banali e senza titolo*”¹⁰¹. Quasi parallelamente, in America, si sviluppa un'altra forma d'arte che, per sfuggire alle

⁹⁷ Miles 2014, p. 12

⁹⁸ De Vecchi, Cerchiari 2016, P. 631

⁹⁹ Miles 2014, p. 171

¹⁰⁰ Celant 2012, p. 26

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 46

istituzioni museali e agli eventi ufficiali, fa del paesaggio il suo spazio espositivo infinito, gratuito, ed effimero: la Land Art. La cosiddetta “arte della terra” diventa un modo per recuperare il rapporto tra l’uomo e la natura¹⁰². Le possibilità espressive dell’ambiente consentirono di dar alla luce un’arte che rievocasse tematiche ecologiche e che si opponesse all’intenso ed alienante urbanesimo della società contemporanea. Verso la fine degli anni Sessanta, l’arte inizia ad includere nel suo campo d’azione molti aspetti della vita comune, si fa sociale, parla di attualità e si rivolge alla realtà, una realtà che viveva uno sviluppo tecnologico sempre più veloce e un atteggiamento verso l’ambiente sempre meno accorto¹⁰³. Questo nuovo sguardo sul mondo porta a una svolta, sia nelle tematiche, sia nelle modalità di rappresentazione dell’opera, che da materiale si fa “*idea e processo*”¹⁰⁴. Ciò che ne deriva è proprio “un’arte espansa” come la definisce Rosalind Krauss¹⁰⁵ (1941) nel 1979¹⁰⁶, un’arte che non rientra in categorie precise o pratiche definite. La Krauss utilizza l’esempio della scultura per parlarci di un cambiamento immanente nella categorizzazione delle arti. L’evoluzione della scultura è arrivata a un punto in cui perde i suoi connotati originari per arrivare ad essere definita da due non-categorie, la non-architettura e il non-paesaggio. Questa nuova definizione apre la scultura a nuove possibilità espressive, nuovi spazi e nuovi significati¹⁰⁷. Tra il 1968 e il 1970 una vasta schiera di artisti sfrutta questa possibilità di “campi espansi” per generare tutta una serie di opere site specific che rompono con la tradizione modernista per collocarsi nel postmodernismo¹⁰⁸. Da questo momento si aprono nuovi scenari. Gli atteggiamenti dominanti sono il riflesso di un ritrovato dialogo con la natura, sia come presa di posizione contro l’alienante vita urbana, sia come possibilità di un rapporto col creato più spirituale che materiale¹⁰⁹. I primi passi verso un’arte sensibile all’ecologia sono cauti, gli artisti generalmente non diventano paladini di un ambientalismo attivista che offre soluzioni ai cambiamenti climatici, le loro opere sono piuttosto il riflesso e la testimonianza di ciò che accadeva nel mondo a livello ambientale. La categoria del paesaggio si espande in quella del non-paesaggio, e la loro combinazione porta artisti come Robert Smithson (1938-1973), Michael Heizer (1944), Richard Serra (1938) e molti altri, alla creazione di opere che la Krauss identifica come “marked sites”, delle manipolazioni

¹⁰² Ciglia, Cricco 2012, p. 1243

¹⁰³ Baldacci 2012, p. 30

¹⁰⁴ *Ibidem*.

¹⁰⁵ Critica e teorica d’arte e professoressa alla Columbia University di New York. Parte della direzione editoriale di *Artforum* e fondatrice della rivista d’arte contemporanea *October*.

¹⁰⁶ Baldacci 2012, p. 13

¹⁰⁷ Krauss 1979, p. 37

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 41

¹⁰⁹ Baldacci 2012, p. 30

operate fisicamente sul territorio alle quali viene data importanza proprio in virtù della loro caducità¹¹⁰. La natura temporanea di queste opere viene testimoniata attraverso una ricca documentazione fotografica e cinematografica che cerca di rispecchiare l'aspetto più imprevedibile e misterioso della natura che spesso ci nasconde le sue meraviglie. Non si tratta più di opere che vengono esibite in luoghi, ma “è il luogo stesso a farsi opera d'arte”¹¹¹. A partire dagli anni Settanta, esempi di esibizioni artistiche “espansive”, che affrontano tematiche ecologiche e ci richiamano a una vita più sostenibile, sono svariati. *Natural Reality*, è una mostra curata da Heike Strelow che ci introduce al tema dei cambiamenti climatici come riflesso di uno squilibrio alla base del rapporto con l'ambiente che ci circonda. I lavori presenti alla mostra, di artisti come Robert Smithson, Ana Mendieta (1948-1985) e Joseph Beuys (1921-1986), mostrano come già nel 1990 l'ambiente era un tema ampiamente discusso e trattato in ambito artistico. Un esempio in cui l'arte riesce a comunicare in modo efficace le questioni ambientali è l'opera *Parks on Trucks* presentata da Eve Andrée Laramée (1956) e la sua assistente Duane Griffin (Fig. 4). Per l'occasione vengono disposti nello spazio dell'evento tre camion che trasportavano dei veri e propri paesaggi con tanto di erba, arbusti, siepi e addirittura degli alberi sul più grande dei tre. Quest'ultimo aveva una scritta che diceva: “*Reality must take precedence over public relations for Nature cannot be fooled.*”. Lo scopo è quello di stimolare una riflessione sulle ambiguità create dalle informazioni mal veicolate. Molti dei prodotti che utilizziamo operano su di noi un *greenwash*, o ecologismo di facciata, ovvero un apparente dirottamento verso prodotti più sostenibili attraverso una comunicazione “*green*” che condiziona la nostra opinione¹¹². Un altro camion si presentava come “Gift of Nature” e giocava sul doppio significato di regalo in inglese e veleno in tedesco. Questo camion infatti era costituito da un giardino fatto di erbe medicinali ad uso esclusivamente medico. L'ultimo veicolo dei tre recava la formula chimica della fotosintesi attraverso cui la CO₂ viene assorbita dagli alberi. Quest'opera è un vero e proprio esempio del connubio tra conoscenza scientifica e diffusione di questa attraverso l'arte¹¹³. Tra i nomi che meglio rappresentano la figura dell'artista impegnato sul fronte ecologico, c'è sicuramente Joseph Beuys¹¹⁴, soprattutto in virtù dell'azione corale realizzata nel 1982 alla Documenta di Kassel, *7000 Querce*¹¹⁵. L'opera

¹¹⁰ Krauss 1979, p. 41

¹¹¹ Ciglia, Cricco 2012, p. 1243

¹¹² Miles 2014, p. 142

¹¹³ *Ibidem*.

¹¹⁴ Forte pacifista, Beuys si è opposto fortemente all'uso di armi nucleari e si è battuto per la protezione dell'ambiente lanciando molte campagne in sua difesa. Non a caso è stato eletto candidato del Green Party per il Parlamento Europeo.

¹¹⁵ Baldacci 2012, p. 32

prevedeva la predisposizione di steli in basalto davanti al Museum Fridericianum che si sarebbero poi trasformate nell'effettivo trapianto di un albero per ogni stele al fine di riqualificare il verde urbano di una città che aveva subito un attacco ambientale notevole, sia a causa dei bombardamenti della guerra, sia per gli abusi dell'industria pesante¹¹⁶.

Groundworks invece, è una mostra del 2005 curata da Grant Kester a Pittsburgh, che aveva come oggetto principale quello di presentare lavori che provenissero dalla parte settentrionale del mondo e che avessero come oggetto le popolazioni de-industrializzate e più lontane dall'ambiente urbano¹¹⁷. A questa mostra partecipa un'artista indiana di Mumbai, Navjot Altaf (1949), con un'installazione video che presentava un progetto realizzato in collaborazione con gli artisti Rajkumar Korram, Shantibai e Gessuram Viswakarma. Lo scopo del progetto era quello di approvvigionare d'acqua un villaggio del Bastar la cui sopravvivenza era stata messa a dura prova dalla mancanza di questa risorsa (Fig. 5). L'acqua, non solo mette in crisi la sussistenza della comunità, ma anche la loro cultura, in quanto alla base dei riti religiosi, dei miti e delle storie di paese, così come la causa della scarsa educazione femminile che obbliga giovani ragazze a saltare scuola per andare ad approvvigionarsi più lontano. Altaf accusa il governo di aver venduto una parte del fiume Kelo in Chhattisgarh ad un'industria privata mettendo in seria difficoltà la vita delle comunità circostanti e costringendole probabilmente alla migrazione¹¹⁸.

Un'ultima mostra da menzionare è *Radical Nature: Art and Architecture for a Changing Planet 1969-2009*, realizzata nel 2009 al Barbican Arts Centre di Londra. Il titolo muove da un'opera precedente di Agnes Denes (1931), *Wheatfield – A confrontation*¹¹⁹ che viene ricreata costruendo un vero mulino a vento e un forno per il pane realizzati dagli architetti EXYZT¹²⁰. La riflessione stava nel collegamento tra un nostalgico ricordo del mondo agricolo passato e l'attuale benessere che ci permette di sprecare, comprare e sfruttare senza limiti. Questo approccio tecnocratico allo sviluppo ha messo la scienza al centro e spinto ai margini l'approccio filosofico e spirituale alla vita. Il progresso della società “*ha bisogno non solo di soluzioni scientifiche, ma anche una guida spirituale nell'uso delle limitate risorse del nostro pianeta*”¹²¹. L'artista si pone come testimone di un cambiamento e tenta,

¹¹⁶ Baldacci 2012, p. 33

¹¹⁷ Miles 2014, p. 22

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 24

¹¹⁹ L'opera prevedeva due acri di grano piantati nella discarica di Battery Park di Manhattan nel 1982.

¹²⁰ Miles 2014, p. 24

Il EXYZT è un collettivo formato a Parigi nel 2002 dagli artisti Nicolas Henninger, François Wunschel, Phillipe Rizzotti, Pier Schneider e Gilles Burban che si basa sull'idea di “building and living together”, ovvero, non solo progettare, ma anche costruire e realizzare strutture temporanee in consultazione con gli utenti locali.

¹²¹ Agoramorthy, Hsu 2011, p. 212

attraverso la sua arte, di insegnarci a “*vedere diversamente e vedere di nuovo*”¹²². Il motivo per cui l’arte oggi si fa carico di criticare, supportare, difendere e sensibilizzare, risiede nella forza che essa ha di plasmare le culture. Il suo potere non ha nulla di concreto, ma riesce ad illuminare gli animi delle persone. Come dice Rancière, “*l’arte non è illusoria, ma possiede la forza di agire*”¹²³.

2. L’ambientalismo nell’arte indiana

2.1 Ravi Agarwal e il *Yamuna-Elbe Public Art Outreach*

“L’ecologia è economia permanente” diceva Sunderlal Bahuguna (1927-2021), l’ambientalista indiano di matrice gandhiana fondatore del movimento Chipko per la salvaguardia delle foreste e dei suoi abitanti, morto lo scorso maggio di COVID¹²⁴. L’ecologismo non è un tema sconosciuto in India e nemmeno del tutto nuovo e recente. Una storia molto popolare racconta di una contadina, Amrita Devi che, a seguito dell’ordine del Maharajah di abbattere gli alberi vicino al suo villaggio, si fa legare a uno di essi e muore per difenderli. Guidati dal suo esempio molti altri si sacrificarono per la causa e per la loro foresta finché il Maharajah in persona non si precipitò sconcertato sul luogo e fermò l’abbattimento¹²⁵. Proprio da questa storia, e dai movimenti di eco-femminismo che si sono sviluppati soprattutto negli anni Settanta a seguito di politiche di intensa deforestazione, prende nome il movimento Chipko, ovvero “aggrapparsi”. La pratica di aggrapparsi agli alberi per difenderli risuona nella storia dei movimenti eco-femministi indiani da molto tempo. Nel 1973 una vicenda simile a quella della leggenda, ma con un bel lieto fine, porta ventisette donne a salvare dall’abbattimento 3000 alberi. Seguono diverse storie simili nel 1974 e nel 1977 mentre intanto si diffonde tra le donne un comune senso di alleanza con l’ambiente e anche un certo coraggio nella presa di posizione in sua difesa. Le donne infatti, sono la categoria più colpita dalla deforestazione proprio perché a loro spetta il compito di

¹²² Kòvskaya 2020, p. 84

¹²³ Miles 2014, p. 70

¹²⁴ Rai News, 22 maggio 2021 (sito web).

¹²⁵ Agoramoorthy, Hsu 2011, p. 214

badare agli affari domestici e approvvigionarsi di acqua, cibo e legname. La deforestazione ha messo in crisi moltissimi villaggi, in particolare quelli che si trovano nelle valli dell'Himalaya e che sono stati esposti al rischio di frane e alluvioni¹²⁶. Il movimento Chipko si è battuto in tutti questi anni per la preservazione delle foreste e la riforestazione dando, soprattutto alle donne, una voce con cui esprimersi e una causa comune per cui lottare. Parliamo degli anni Settanta e ci accorgiamo che la non-violenza verso la natura formulata da Gandhi agli inizi del Novecento aveva un ch  di profetico, oggi siamo nel 2021 e la ventiduenne Disha Ravi viene arrestata per aver condiviso un documento che spiegava come sostenere le proteste dei contadini indiani contro la liberalizzazione del mercato agricolo¹²⁷. I pochi precursori del passato non sono stati ascoltati e adesso, tra le voci che pi  si fanno sentire e cercano di fare proposte e trovare soluzioni, emergono gli artisti attivisti. Tra questi si distingue Ravi Agarwal che, nella sua attivit  di artista, attivista, fotografo, curatore e scrittore, cerca di trovare un modo alternativo di immaginare il rapporto tra uomo e natura¹²⁸. Nato nel 1958 a New Delhi, Agarwal si serve prevalentemente del medium fotografico per documentare alcune situazioni e stimolare una riflessione sulle condizioni della natura e i sistemi che vengono messi in crisi a causa dalla sua depravazione. Il suo lavoro si sviluppa nutrito di vari stimoli, tutti che procedono nella stessa direzione. Come lui stesso dice infatti, *“we all inhabit the world in many forms at the same time”*, e il suo percorso   il frutto dell'interazione di pi  input. I temi che affronta trattano problematiche ecologiche, urbane e sociologiche e questo viene fatto attraverso installazioni, video, fotografie e arte pubblica. A 12 anni riceve la sua prima macchina fotografica e da quel momento il suo percorso di crescita sar  la *“costante scoperta di un mondo personalizzato”*¹²⁹. Dopo un Master in Business Administration all'Universit  di Delhi e l'inizio della sua attivit  imprenditoriale, Agarwal inizia a denunciare i cambiamenti climatici e il loro danno sulle comunit  che pi  ne vengono messe in crisi, avvicinandosi sempre di pi  all'attivismo. Secondo l'artista ambientalista, la visione di una natura romantica, creata da scrittori come Shelley e Wordsworth, contribuisce alla sua oggettivazione, e come dice Tim Morton (1968), il romanticismo *“ristabilizza la vera separazione che vuole abolire”*. La parte ricca del mondo infatti, pu  permettersi di guardare alla natura come ad un mero addobbo, considerarla semplicemente *“bella”*, ma i villaggi e i singoli uomini che dipendono da essa coltivano un rapporto di dipendenza con i suoi doni, la relazione che avviene tra loro   pi  complessa e

¹²⁶ Papalini 2020 (sito web).

¹²⁷ Cotugno 2021 (sito web).

¹²⁸ Ray 2016 (sito web).

¹²⁹ Boemio 2013 (sito web).

coinvolge la bellezza, l'esigenza di ricavarne una rendita e il terrore per qualcosa di tanto grande e imprevedibile¹³⁰. Tra gli spazi che hanno accolto le sue opere ricordiamo la Biennale di Yinchuan nel 2018, la Biennale di Kochi nel 2016, quella di Sharjah nel 2013 e Documenta XI nel 2002, oltre a molti altri musei e gallerie di livello, mentre i suoi scritti hanno dato alla luce libri e molte pubblicazioni. Agarwal è anche il fondatore dell'NGO Toxics Link che si occupa di diffondere conoscenze sulle tossine disperse nell'ambiente, gestire i rifiuti pericolosi, urbani e sanitari, in particolare focalizzandosi sugli *e-waste*, ovvero i rifiuti provenienti da oggetti tecnologici. Nel 2008 vince l'UN special Recognition Award for Chemical Safety e l'Ashoka Fellowship¹³¹. Il lavoro di Agarwal è importante proprio perché è strettamente legato all'attivismo ambientalista che porta avanti attraverso l'arte e la scrittura. Il più grande progetto sotto questo punto di vista è il Yamuna-Elbe Art and Outreach Project, per il quale è stato co-curatore insieme all'artista di Amburgo Till Krause (1965) e Nina Kalenbach. Lo scopo dell'evento, come parte di un progetto realizzato nelle due città gemellate Delhi e Amburgo, era quello di trasformare la percezione dei due fiumi, da "sporchi" a "belli" e "utili" per la comunità, riqualificandoli¹³². Questo progetto, realizzato in occasione di *Germany and India 2011-2012: Infinite Opportunities*, si è tenuto quasi parallelamente ad Amburgo e a New Delhi ed è stato una delle proposte più in vista per l'occasione. Una serie di artisti indiani e tedeschi è stata invitata a produrre opere sul posto, nel caso di Delhi sulle rive della Yamuna, che affrontassero il problema dei fiumi inquinati. Essendo l'acqua un elemento fondamentale per la vita e la cultura dei villaggi indiani, le opere degli artisti affrontavano sia problemi ecologici sia più propriamente sociali, culturali e religiosi. La scelta di Amburgo e New Delhi è, a questo proposito, non casuale. Entrambe le città infatti, si sviluppano intorno a un fiume e da questo sono fortemente dipendenti. Non si tratta di un mero progetto estetico, riqualificare un fiume significa coinvolgere l'intera cultura e società, ristabilendo molte attività e aprendo una discussione che va a coinvolgere più attori: politici, scienziati, persone comuni, attivisti e artisti¹³³. Prima di questo momento l'arte pubblica a Delhi non aveva ancora trovato un suo spazio, veniva perlopiù inserita nelle categorie di scultura o decorazione murale. Attraverso questo progetto l'arte si faceva pubblica con l'intenzione di ripensare l'elemento del fiume nelle città e aprire un dibattito tra le diverse personalità e discipline coinvolte. La necessità di ripensare il rapporto con i fiumi nelle città deriva dalla drammatica situazione in cui versano. A

¹³⁰ Ray 2016 (sito web).

¹³¹ Weber 2019, p. 204

¹³² Culture360 (sito web).

¹³³ Agarwal 2018, p. 181

differenza dei villaggi primitivi che coltivavano un rapporto di rispetto nei confronti dell'ambiente, durante lo sviluppo delle città, i fiumi non sono stati tutelati e molti, come nel caso della Yamuna, hanno perso ogni forma di vita riducendosi a diventare delle fogne cittadine¹³⁴. Le stesse tradizioni artistiche indigene coinvolgevano molti aspetti della natura, a differenza dell'arte contemporanea, che ha solo recentemente riscoperto un rapporto con essa che per secoli era stato soppiantato da una concezione del mondo individualista di base illuminista¹³⁵. Il problema alla base di questo ecocidio è una scorretta comprensione della funzione del fiume alla quale l'arte può tentare di porre rimedio sollevando questioni e proponendo nuove possibilità e immaginari¹³⁶. Il *Project Y*, come viene chiamato questo evento artistico, vuole trasmettere l'idea che rispettare l'ecosistema del fiume è un dare poco per ricevere molto indietro. Un fiume infatti, è una delle più grandi ricchezze culturali ed ecologiche di una città, ma la Yamuna, in tempi recenti non è altro che un canale d'acqua che scorre morto e quasi inesistente per i cittadini di New Delhi. La scelta del luogo in cui sviluppare il progetto doveva rispondere all'esigenza di democratizzare le rive del fiume e renderlo accessibile al più ampio numero di categorie sociali possibili. Il DDA Golden Jubilee Park viene individuato come il luogo più adatto a questo tipo di scopo data la sua collocazione in una linea mediana tra la popolazione più povera della città e quella più ricca, in una zona di forte valore storico davanti al vecchio Yamuna Bridge, costruito dagli inglesi nel 1866. Durante i lavori per installare le opere del *Project Y* vengono portati alla luce strati e strati di detriti, sporcizia e plastica, evidenziando quanto il fiume fosse effettivamente inquinato e scoprendo la causa delle numerose alluvioni che negli anni hanno devastato le aree circostanti. Lo spazio prescelto è stato attrezzato in modo tale da poter rendere tutto funzionale. Vi è stato costruito un anfiteatro, un molo che consentisse ai visitatori di vedere il fiume da una prospettiva nuova, sono stati predisposti giri in barca gratuiti, un negozio che vendeva prodotti locali, spazzini, bus e trasporti che favorissero il raggiungimento del luogo nel modo più facile e veloce possibile. Tutto realizzato in bamboo e juta e supportato in gran parte da energia prodotta da pannelli solari¹³⁷. Una delle parti più complesse del progetto è stata quella di rendere a norma gli spazi stabiliti per la realizzazione dell'evento, trovandosi a passare attraverso una serie consistente di cavilli burocratici. Considerando che si trattava di un'area che fino ad allora era quasi del tutto ignorata dai cittadini, i controlli per l'attuazione di queste operazioni sono stati ritenuti eccessivi¹³⁸ e le autorizzazioni richieste

¹³⁴ Agarwal 2018, p. 181

¹³⁵ Agarwal e Gupta 2020, p. 14

¹³⁶ Agarwal 2018, p. 181

¹³⁷ *Ibid.*, p. 185

¹³⁸ *Ibid.*, p. 183

sono apparse fin troppe se pensiamo che lo stesso governo era partner dell'evento. Tuttavia, alla fine si è arrivati al giorno dell'inaugurazione. Le opere esposte erano, come abbiamo già accennato, il prodotto di artisti tedeschi e indiani che volevano far riflettere sulle più svariate tematiche, dalla biodiversità, il riciclo e l'urbanizzazione, alla mitologia e la storia del luogo. Attraverso installazioni, video, performance, fotografie e opere interattive, gli artisti hanno cercato di recuperare un luogo prima inesistente e stimolare una riflessione su un rapporto ritrovato con la città e il suo paesaggio in modo da concretizzare una presa di posizione nei confronti del destino del fiume. Tra gli artisti indiani che partecipano all'evento ricordiamo: Sheba Chhachhi (1958) e la sua installazione video che collega le mitologie legate ai fiumi con le relative divinità femminili; Gigi Scaria (1973)¹³⁹ con *The Fountain of Purification* (Fig. 6) e Atul Bhalla (1964)¹⁴⁰ con *Kuin* "Piccoli Pozzi" (Fig. 7), che presentano delle sculture sul tema del riciclo dell'acqua e della sua commercializzazione; Nana Petzet (1969)¹⁴¹ e Jochen Laempert (1958)¹⁴² che affrontano il tema della biodiversità portando rispettivamente il *Yamuna Sustainability Park* (Fig. 8) e la serie fotografica *In, on, over and at the Yamuna* (Fig. 9); Asim Waqif (1978)¹⁴³ presenta un'installazione fatta di lanterne luminose galleggianti sulle acque della Yamuna¹⁴⁴ (Fig. 10), mentre Vivian Sundaram (1943) mostra il video di *Flotage*, un'installazione realizzata nel 2008 che consisteva in una specie di zattera galleggiante realizzata legando insieme migliaia di bottiglie di plastica¹⁴⁵. Accanto al dispiegarsi di tutti questi progetti l'evento offriva anche molte altre proposte che miravano al coinvolgimento della popolazione locale, dai workshop per i bambini, ai corsi di scrittura tenuti dal FICA¹⁴⁶, eventi musicali, film e dibattiti per lasciare un segno nella memoria dei partecipanti che andasse ben oltre i dieci giorni previsti per la manifestazione¹⁴⁷. Agarwal mette in luce una relazione indissolubile tra la sopravvivenza delle comunità indigene indiane e la protezione e il mantenimento dell'ecosistema e tramite

¹³⁹ Nato a Kothanloor, in Kerala, Gigi Scaria è un artista con base a New Delhi che incentra la sua produzione artistica su tematiche come la migrazione e lo spostamento studiando i costrutti sociali che formano la base del pregiudizio di classe.

¹⁴⁰ Atul Bhalla, originario di New Delhi, s'interessa all'analisi del significato storico, politico e fisico dell'acqua nel contesto urbano della sua città servendosi di una grande varietà di medium come la fotografia, l'installazione, la scultura, la pittura, il video e la performance.

¹⁴¹ Nata a Monaco oggi vive e lavora ad Amburgo. Le sue opere affrontano spesso la tematica ambientale.

¹⁴² In origine biologo originario di Moers, è diventato poi un fotografo interessato al mondo naturale e animale.

¹⁴³ Nato a Hyberabad in India, Waqif lavora oggi a New Delhi creando sculture e installazioni realizzate con materiali riciclati o organici. La sua produzione s'interessa di architettura, arte, ecologia e scultura.

¹⁴⁴ Agarwal 2019, p. 185

¹⁴⁵ Yamuna-Elbe (sito web). Till Krause è un artista tedesco che lavora con lo spazio urbano e il paesaggio. Oggi vive e lavora ad Amburgo.

¹⁴⁶ Foundation of Indian Contemporary Art. È una fondazione no profit di New Delhi che cerca di allargare il pubblico dell'arte contemporanea indiana attraverso progetti, workshop, programmi educativi al fine di creare un dialogo tra artisti e pubblico.

¹⁴⁷ Agarwal 2019, p. 185

la sua missione artistica cerca di comprendere la natura attraverso gli occhi di queste persone e la loro esperienza¹⁴⁸. In passato l'artista aveva a lungo studiato il rapporto dei pescatori con l'acqua e l'ecologia marina lavorando diversi anni su un catamarano tamil¹⁴⁹. Sono proprio i pescatori, gli agricoltori e chi è in quotidiano contatto con la natura a comprendere e sentire questo legame indissolubile con l'ecosistema, consci del fatto che “*if we want to save ourselves we must also save the sea*”¹⁵⁰. Ritorna con il *Project Y* una riflessione sulla forza e il senso dell'arte, sul suo potere di creare empatia verso tematiche trascurate, difendere i più deboli, democratizzare e trasformare i luoghi, le abitudini e le menti.

2.2 Desire Machine Collective: l'arte pubblica e *Periferry*

Uno dei primi artisti indiani a creare un legame tra arte ed ecologia è Ramkinkar Baij (1906, 1980)¹⁵¹ che inserisce le sue sculture, realizzate con materiali locali, negli spazi all'aperto di Santiniketan. L'intreccio tra arte ed ecologia in India prende molto spesso la via dell'interazione con la realtà del villaggio, della comunità indigena e del primitivo, riconosciuti come parte identitaria della Nazione. A questo proposito, artiste più recenti come Meera Mukherjee (1923-1998)¹⁵² e Navjot Altaf (1949), approfondiscono il rapporto tra ecologia, arte e comunità. Negli ultimi decenni sono nate anche molte fondazioni che hanno dirottato le attenzioni di artisti individuali e di collettivi verso l'arte pubblica come chiave per una lettura più ampia del discorso sociale ed ecologico¹⁵³. Una di queste è il Khoj International Artists' Association¹⁵⁴ che si è adoperato per organizzare residenze artistiche sul tema dell'ecologia, dell'arte e della scienza, oltre che finanziare programmi come *Negotiating Routes: Ecologies of the Byways*¹⁵⁵ per supportare progetti di comunità rurali e

¹⁴⁸ Kòvskaya 2020, p. 82

¹⁴⁹ *Ibidem*.

¹⁵⁰ *Ibidem*.

¹⁵¹ Pittore e scultore indiano, è una delle figure pionieristiche della scultura moderna indiana. Nato a Bankura, nel Bengala occidentale, Baij lavora con materiali vari e su soggetti disparati regalando all'India alcune delle sue opere d'arte pubbliche più monumentali.

¹⁵² Artista e scrittrice, popolare per aver reso celebre l'antico stile scultoreo del Bengala.

¹⁵³ Desai 2020, p. 1

¹⁵⁴ Khoj è uno spazio per artisti gestito da artisti iniziato nel 1997 sotto forma di workshop annuale e poi diventato un'organizzazione no-profit per il supporto finanziario, fisico e intellettuale dell'arte contemporanea con base a Delhi.

¹⁵⁵ Si tratta di un progetto di due anni che coinvolge artisti e professionisti disparati che lavorano insieme alle piccole comunità per produrre progetti site specific che oppongano al vertiginoso sviluppo infrastrutturale indiano il modello di un'economia locale.

periurbane. L'arte diventa un modo facile per sensibilizzare verso tematiche ecologiche e problemi che rischiano di mettere in crisi moltissime comunità indiane. Un altro esempio è il Gram Art Project (Fig. 11), un gruppo di artisti, contadini, donne e altre persone normali che ha formato un collettivo con il comune proposito di servire al meglio il loro villaggio a Paradsinga nel distretto di Madhya Pradesh, la cui sopravvivenza è stata messa a dura prova dalla povertà agricola, dalla mancanza di lavoro e dalla perenne minaccia della migrazione¹⁵⁶. Il loro lavoro prende la via dell'arte nel tentativo di risvegliare una coscienza e rivolgere un pensiero ai tantissimi villaggi indiani che si trovano ad affrontare gli stessi problemi. Le loro opere d'arte a volte sono lavori di Land Art, a volte sono oggetti in filato realizzati con cotone sostenibile coltivati all'interno della comunità, a volte performance e molte altre espressioni artistiche. In questo caso l'arte assume un vero e proprio aspetto ecologico e sociale che permette di rendere il lavoro di queste persone non solo una pratica professionale, ma anche un vero e proprio modo di esprimersi¹⁵⁷. Sono moltissimi gli artisti che si dedicano a queste pratiche e l'arte pubblica, che in India subisce una forte spinta a seguito della demolizione del Babri Masjid nel 1992¹⁵⁸, assume un ruolo fondamentale nel plasmare i volti delle città ormai investite dai cambiamenti dovuti alla globalizzazione¹⁵⁹. L'esigenza artistica di aprire gli spazi dell'arte e invadere i luoghi pubblici si fa sempre più forte. I problemi e le politiche della città diventano l'argomento preferito dell'"artista cittadino", anche a seguito dell'istituzione del Safdar Hashmi Memorial Trust (Sahmat), una piattaforma di scambio e di discussione tra artisti, musicisti, poeti, attori e attivisti per la creazione di un'arte che trasmetta valori e promuova la libertà artistica¹⁶⁰. Dilip Tamuly (1958)¹⁶¹ realizza un'installazione a Guwahati che indaga proprio la nozione d'identità nazionale nel contesto delle rivolte del Movimento di Assam¹⁶². Sullo stesso tema, mettendo in evidenza la dicotomia centro-periferia, lavora anche Raj Kumar Mazinder (1965)¹⁶³. Tra

¹⁵⁶ Gram Art Project (sito web).

¹⁵⁷ *Ibidem*.

¹⁵⁸ La demolizione della moschera Babri, risalente al XVI secolo, nella città di Ayodhya, nell'Uttar Pradesh, viene illegalmente messa in atto da un gruppo di attivisti del Vishva Hindu Parishad e altre organizzazioni alleate, al culmine della violenta manifestazione di organizzazioni nazionaliste indù che volevano vedere la costruzione di un tempio dedicato a Rama nel luogo dove sorgeva la moschea.

¹⁵⁹ Desai 2018, p. 161

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 161

¹⁶¹ Artista indiano nato a Majuli in Assam che oggi vive e lavora a Guwahati. Ha studiato a Santiniketan dove ha scoperto le qualità espressive dell'acquerello e successivamente al Royal Danish Academy of Fine Art School of Architecture di Copenhagen. Le sue immagini viste da prospettive inusuali instaurano un rapporto con la realtà non oggettivo, ma quasi mistico.

¹⁶² È un movimento di rivolta durato dal 1979 al 1985 che, sotto la guida dell'All Assam Students Union (AASU) e dell'All Assam Gana Sangram Parishad (AAGSP), ha fatto pressione sul governo indiano perché gli stranieri fossero privati del diritto di voto e deportati.

¹⁶³ Desai 2018, p. 160

Raj Kumar Mazinder è un artista visuale indiano nato a Guwahati in Assam.

questi “artisti cittadini” che vogliono entrare all’interno del dibattito pubblico con la loro arte si colloca anche il DMC. Il Desire Machine Collective nasce nel 2004 a Guwahati come il collettivo degli artisti Mriganka Madhukaillya (1978) e Sonal Jain (1975)¹⁶⁴. Il loro nome e la teoria alla base del loro lavoro prendono le mosse da due testi, *Anti-Oedipus* e *A Thousand Plateaus*, del filosofo Gilles Deleuze (1925-1995) e dello psicanalista Félix Guattari (1930-1992)¹⁶⁵. La loro produzione artistica si serve di mezzi quali video, fotografia, film e installazioni multimediali per toccare tematiche come il rapporto tra spazio abitativo umano e quello naturale dell’ambiente servendosi di ecologia, tecnologia, arte e attivismo¹⁶⁶ al fine di riattivare lo spazio pubblico con delle pratiche artistiche che stimolano la collaborazione e la partecipazione. Jain si è laureata in belle arti alla Maharaja Sayajirao University a Vadodara in India per poi diventare membro della Facoltà di Design della Comunicazione al National Institute of Design di Ahmedabad. Madhukaillya invece, si è laureato in fisica al Fergusson College di Pune per poi completare i suoi studi al National Institute of Design con un lavoro sul film e sul video. Come Collettivo le loro opere hanno esposto in grandi musei e eventi artistici come il Guggenheim di New York, il Palais de Tokyo a Parigi nel 2012 e al padiglione indiano per la Biennale di Venezia nel 2011. La loro pratica artistica è emersa dall’esigenza di capire la violenza dei conflitti, di trovare un dialogo e delle forme partecipative per comprendere la politica. Molto sensibili alle violenze psicologiche indotte dai regimi totalitari e dalle schizofrenie dovute dal modello capitalista, propongono strutture culturali più sane¹⁶⁷. Il collettivo ha origine nell’India nord-orientale e ha le sue radici in un territorio per natura problematico, lo stato dell’Assam. Il 99% dei confini di quest’area sono internazionali, storicamente è segnato dagli scontri per la costituzione di un’India indipendente ed è caratterizzato dalla presenza d’innumerabili gruppi indigeni e grandi hot-spot di biodiversità di considerevole importanza¹⁶⁸. Questo territorio è un terreno molto fertile su cui sperimentare e sviluppare il lavoro del gruppo che è in costante ricerca di nuove strategie per sovvertire l’egemonia di un epicentro unico¹⁶⁹. Nell’Assam, la mancanza di poli istituzionali artistici in grado di assumere un ruolo attivo di riferimento ha favorito l’emergere del Desire Machine Collective. Tra i progetti del collettivo, uno che emerge proprio in relazione all’esigenza di creare uno spazio per il dialogo civile in un contesto di particolari preoccupazioni storiche e regionali, è *Periferry*.

¹⁶⁴ RamDom (sito web).

¹⁶⁵ DeBevoise (sito web).

¹⁶⁶ Kòvskaya 2020, p. 81

¹⁶⁷ RamDom (sito web).

¹⁶⁸ Mauder 2015 (sito web).

¹⁶⁹ *Ibidem*.

Periferry, gioco di parole tra *periphery* e *ferry*, si situa su un traghetto del 1978, il MV Chandradinga, precedentemente di proprietà del governo e poi abbandonato a seguito dello spostamento dei commerci da quelli via fiume a quelli via terra (Fig. 12). La forma del traghetto ha un ruolo importante in quanto cimelio dell’eredità britannica, particolarmente nella regione dell’Assam¹⁷⁰. Si tratta sostanzialmente di un’occasione per dibattere sulla produzione di una cultura contemporanea che diventa essenziale al fine di organizzare un’azione sociale. Le tematiche che affrontano i partecipanti toccano l’arte, la cultura, le nuove tecnologie e l’ambiente con la possibilità per gli artisti di coinvolgere anche le comunità locali¹⁷¹. Un laboratorio galleggiante che diventa anche uno spazio pedagogico per imparare, sperimentare nuove pratiche ed estendere le proprie conoscenze in un luogo situato sul fiume Brahmaputra a Guwahati, alla periferia di una Nazione. La scelta di questo fiume è simbolica, infatti, prima di sfociare nel Golfo del Bengala, il Brahmaputra passa dal Tibet, attraversa l’India e il Bangladesh cambiando molti nomi e diventando simbolo di questa multiculturalità e mancanza di un’identità definita. Lo spazio dell’evento diventa parte essenziale del progetto, il non-luogo chiamato da Foucault “eterotopia”¹⁷². La barca è considerata dal filosofo francese come l’ultima eterotopia, “*un luogo tra utopia e realtà*”¹⁷³. Mentre infatti, siamo abituati a concepire lo spazio come un luogo fermo in cui il tempo fluisce, in questo caso l’utopia si concretizza nella realizzazione di uno spazio che scorre, segnato da continui flussi, che generano una rete di persone e idee¹⁷⁴. Lo spazio liminale che occupa rende questo progetto aperto a più possibilità e, attraverso la metafora del fiume che scorre, evoca la caratteristica essenziale e costante dei nostri tempi, che, descritta con le parole dell’economista Manuel Castells (1942), non è altro che un costante “*fluire di persone, capitali, informazioni, tecnologia, immagini, suoni e simboli*” che mutano incessantemente la realtà contemporanea¹⁷⁵. *Periferry* è un progetto, non un oggetto artistico, e in quanto tale è dinamico e dal 2007 è in continua trasformazione. Anche in questo caso il fiume diventa, oltre che uno spazio artistico, uno spazio di dialogo, uno spazio pubblico prima in disuso e praticamente inesistente che si è trasformato in centro di produzione culturale. Un esempio di micro-intervento/installazione realizzato per *Periferry* da due artisti

¹⁷⁰ DeBevoise (sito web).

¹⁷¹ New Events Museum (sito web).

¹⁷² Visible (sito web).

¹⁷³ DeBevoise (sito web).

¹⁷⁴ *Ibidem*.

¹⁷⁵ *Ibidem*.

e scienziati belgi, è *A Slow Flow*. Christina Stadlbauer¹⁷⁶ e Bartaku (1970)¹⁷⁷ progettano dei pannelli solari commestibili (Fig. 13). Lo scopo era quello di creare un lavoro ibrido che frantumasse i confini interdisciplinari tra arte, scienza, ecologia e tecnologia e, pur essendo un esperimento utopico, è riuscito veramente a produrre energia. Il vero scopo del workshop tuttavia, era quello di riflettere sulle possibilità energetiche e lanciare un dibattito su come fare energia e sul rapporto che abbiamo con essa¹⁷⁸. La struttura realizzata dai due artisti scienziati era una spirale che funzionava anche come purificatore d'acqua per il fiume e che si trova tutt'ora nel luogo in cui è stata installata. Il senso che il Desire Machine Collective voleva dare a quest'iniziativa è proprio quello di creare uno spazio ibrido tra studio artistico e laboratorio scientifico in cui poter sperimentare, collaborare e dibattere¹⁷⁹. Il fiume diventa così “portatore di pratiche socio-culturali”¹⁸⁰, un luogo pubblico di uso quotidiano dove scambiarsi opinioni sullo sviluppo urbano in armonia con l'ambiente e in maniera sostenibile, come un'area in cui parlare di storia, ecologia, tecnologia e arte. Alla domanda “*Se Periferry dovesse finire, direste che ha fallito?*”, fatta da una persona del pubblico durante l'intervista che Jane DeBevoise fa al collettivo, la curatrice Leeza Ahmady risponde dicendo che siamo troppo attaccati al bisogno di interagire con oggetti impacchettati e preparati per essere compresi, e che “*No matter what you do, anything that starts at the periphery, at some point by nature of what flow is, comes to the center.*”¹⁸¹. Quello che fanno i DMC crea esperienza e conoscenza, non oggetti, ed è impossibile chiamare questi eventi un successo o un fallimento perché i loro risultati sono visibili solo nel corso del tempo, sono cose che non puoi afferrare, ma che puoi solo condividere, il loro successo non dipende dalla loro esistenza e sopravvivenza, ma dai pensieri che generano e dal loro incontro con gli eventi storici del futuro¹⁸². Il tentativo di riattivare uno spazio pubblico è riconoscibile anche nel progetto conosciuto come *A+Type*, o Assam Type. Si tratta di un programma di residenze per artisti che consiste in una casa dentro la quale le persone possono stabilirsi per un po' e dare sfogo al loro tipo ideale di relazione con lo spazio. Il nome prende origine da un tipo di architettura chiamata “Assam Type” per i suoi echi malinconici rivolti a un'era passata che

¹⁷⁶ Lavora all'intersezione tra scienza e arte producendo una vasta varietà di opere, installazioni, performance, opere video, pubblicazioni e molto altro, focalizzandosi sul rapporto tra cultura e natura.

¹⁷⁷ Bart Vandeput, detto anche Bartaku è un artista e ricercatore con una doppia formazione scientifica e artistica. La sua pratica s'interessa di ecologia, estetica, neurobiologia, energia e filosofia e si sviluppa basandosi sui processi collaborativi.

¹⁷⁸ DeBevoise (sito web).

¹⁷⁹ *Ibidem*.

¹⁸⁰ Desai 2018, p. 161

¹⁸¹ *Ibidem*.

¹⁸² *Ibidem*.

ricorda le strutture architettoniche indigene¹⁸³. L'ambientalismo, o ecologismo, è la politica che si erge a difesa dell'ambiente supportata da un'intensa azione di propaganda. Nel caso dei DMC possiamo far rientrare questo tentativo di ritrovare un dialogo tra comunità, fiumi e identità culturali riattivando un luogo pubblico prima morto, come una vera e propria azione di ambientalismo.

2.3 Pankaj Panwar e *The Lalbandh Initiative*

Pankaj Panwar nasce nel 1961 da una famiglia di artisti e oggi vive e lavora a Santiniketan, la grande scuola fondata da Tagore immersa nella natura. Dopo aver acquisito numerosi titoli di studio, una laurea in scultura all'istituto di Fine Arts di Kala Bhavana, un Master alla Maharaja Sayajirao University di Baroda e un Post-Experience Diploma al Royal College of Art di Londra, Panwar è diventato professore di scultura proprio alla Facoltà di Belle Arti dell'Università Visva-Barati dove aveva studiato negli anni Ottanta¹⁸⁴. Queste tre istituzioni giocano un ruolo fondamentale nel suo percorso artistico perché gli permettono d'imparare lavorando a contatto con grandi maestri. I primi anni lo vedono accanto a insegnanti quali Somenath Hore (1921-2006), Sarbari Roy Chowdhury (1933-1912), Sushen Ghosh (1940), e soprattutto K. G. Subramanyan (1924-2016). Nonostante Subramanyan fosse docente nel dipartimento di pittura e design, Panwar non si fa sfuggire l'occasione di interagire con il maestro e avere la sua costante opinione sul suo lavoro¹⁸⁵. A Baroda, artisti come Raghav Kaneria e Chaptar rendono l'atmosfera fervida e vibrante, offrendogli l'occasione di venire a contatto con le grandi questioni dell'arte contemporanea. Il tempo passato al Royal College of Art a Londra invece, gli fornisce l'occasione d'imbeverarsi gli occhi dei grandi maestri occidentali come Picasso, Hockney, Matisse e molti altri¹⁸⁶. Durante i suoi studi riceve molte borse di studio e, una volta iniziata la sua carriera d'artista, partecipa a molte mostre indiane e internazionali. La sua formazione lo rende molto capace nel realizzare sculture con vari media. Il suo stile è definito dal connubio tra iconografie moderne e tradizionali combinate in un'estetica contemporanea. I suoi personaggi enigmatici e fantastici che si gettano “*in*

¹⁸³ Maunder 2015 (sito web).

¹⁸⁴ Aicon Gallery (sito web).

¹⁸⁵ Sahu 2014 (sito web).

¹⁸⁶ *Ibidem*.

misteriose ricerche psicologiche”, sono realizzati in bronzo, legno, mattoni e vetroresina, in grandi e piccole dimensioni e affrontano molte tematiche esistenziali¹⁸⁷. Le sue sculture si focalizzano soprattutto sul rapporto tra uomo e natura e le differenti tensioni che ne scaturiscono. La scelta di proseguire la sua carriera artistica a Santiniketan è la prova del forte legame che si è instaurato con essa e l’amore che lo lega alla natura. In un’intervista concessa nel 2013 a Ushmita Sahu (1973) in cui gli viene chiesto di parlare dei suoi lavori, Panwar ne sceglie tre diversi tra loro per dare un’idea della sua produzione. Il primo è *Night cry*, realizzato per la foresta di Grizedale. L’opera scultorea rappresenta tre cani che ululano realizzati con grandi lastre d’argilla che sono state lavorate dall’interno per dare la sensazione visiva di sentire veramente il suono dell’ululato. Un’opera completamente diversa dalla precedente è invece *Houseboat*, una scultura che rappresenta una barca in costruzione realizzata in acciaio. Questa risale al periodo in cui si era instaurato a Gurgaon, vicino New Delhi, per sperimentare questo nuovo medium. Infine, *Uruvashi in Santiniketan* rappresenta un “Uruvashi”¹⁸⁸ che si dondola su un’altalena con le sue piccole ali e dei cani che litigano sullo sfondo. In questo caso si tratta di una scultura-installazione a grandezza naturale che ci permette di immergerci nella sua atmosfera camminandoci attorno e che ci rende consci dell’importanza che Santiniketan ha avuto per l’artista¹⁸⁹. L’ambiente di questa scuola e la filosofia di Tagore restano l’ispirazione principale per la sua produzione¹⁹⁰. Proprio il forte legame che lo lega a questo luogo lo ha portato, nel 2014, alla realizzazione di una “eco zone” nel Visva Bharati di Santiniketan. Panwar non è un’artista attivista come Agarwal, ma in questo progetto lo vediamo prendere una posizione per salvare dal degrado ambientale un’area del Visva Bharati. *The Lalbandh Initiative* ha le sue origini in una mail spedita al vice cancelliere dell’Università, il professor Sushanta Dattagupta (1947), per chiedere di proteggere Lalbandh che ormai era diventata una specie di discarica. Da questo momento viene messa in atto un’azione di ripristino dell’area. Viene liberata dai rifiuti e subito si inizia a pensare a come preservarla coinvolgendo diverse persone e qualche ex studente nel brainstorming per la sua riqualificazione. Il progetto pensato da Panwar e realizzato nella zona adibita alla pratica di tiro con il fucile, consiste nel riempire queste costruzioni dell’NCC¹⁹¹ con fiori rossi di argilla, per rendere questa zona un parco di sculture e installazioni ecologiche (Fig. 14). Al parco di eco-installazioni si aggiungono un giardino di orchidee e un parco di farfalle. Quest’ultimo, il *Butterfly Garden*, viene ad occupare una

¹⁸⁷ 1st Dibs (sito web).

¹⁸⁸ Un *Uruvashi* è una ninfa celeste della mitologia indù.

¹⁸⁹ Sahu 2014 (sito web).

¹⁹⁰ CIMA (sito web).

¹⁹¹ National Cadet Corps.

zona di Lalbandh prima in disuso che viene riorganizzata per diventare un luogo accogliente per le farfalle. Gli interventi di sistemazione prevedevano l'aggiunta di un terreno più morbido e di un recinto in bamboo che lo proteggesse da mucche e capre. Appena adiacente al giardino delle farfalle sorge quello che Amya Nimai Dhara¹⁹² chiama il "Love Hub", una piccola casa in fango nero, con al suo interno delle decorazioni molto intricate. Infine, nella zona delle Mangrovie di Sunderban, è sorta un'altra installazione ecologica dall'iniziativa di un docente di Silpa Sadana¹⁹³ (Fig. 15). Il nome *Lalbandh Initiative* viene scelto per sottolineare l'intenzione di trasformare questa zona in un'area ecologica¹⁹⁴. Nella sua opinione, quest'iniziativa sarebbe dovuta nascere almeno due decenni prima per preservare flora e fauna della zona. Il desiderio di Panwar è quello di vedere, da ora in poi, quest'area ripristinata e stabilizzata e di celebrare un'unione tra scienza, arte e natura¹⁹⁵. Il connubio tra iniziative ecologiche di questo tipo e lo spirito creativo dell'arte possono, anche secondo Panwar, portare ad un felice risvolto.

3. La pratica artistica per la sensibilizzazione

3.1 Ravi Agarwal: *Ecologies of loss*

Ravi Agarwal è sicuramente il più importante artista sulla scena indiana quando si parla di sostenibilità ed ecologia. Il suo percorso artistico si è sviluppato mantenendo sempre come questione centrale la missione ambientalista e per questo la sua produzione è ricca di opere importanti per il nostro discorso. La sua formazione eclettica lo ha reso protagonista, sia come artista che come curatore, di molte esposizioni, ha partecipato a moltissime mostre istituzionali e ad altrettante esposizioni di gruppo, oltre che tenuto seminari e scritto libri. Per avere un'idea chiara della sua produzione affronteremo i lavori della sua carriera più degni di nota. Per molto tempo, da quando per la prima volta a 12 anni ha preso in mano una macchina, la fotografia è diventato il suo medium preferito. Con il tempo ha imparato ad ampliare le forme artistiche alla sua portata includendo nella sua produzione installazioni, video, progetti di arte pubblica e diari, con lo scopo d'indagare le relazioni tra il sistema

¹⁹² Pittore, scultore e docente al Kala Bhavana.

¹⁹³ Dipartimento dell'Università a Sriniketan.

¹⁹⁴ Sultana 2015, p. 25

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 27

capitalista e la tutela dell'ecosistema¹⁹⁶. Nella sua partecipazione a grandi eventi istituzionali ha dimostrato di avere sempre uno sguardo attento verso la natura. Tra le più importanti ricordiamo: la Biennale di Yinchuan del 2018, curata da Marco Scotini (1964) e intitolata *Starting from the desert. Ecologies on the edge*, per la quale Agarwal presenta *Room of the Seas and Room of Suns*, un'opera che, attraverso il comune elemento della sabbia, collega i due differenti contesti ecologici e spazi di vita dell'artista, quello della città costiera di Pondicherry e quello del deserto; la Biennale di Kochi del 2016, curata da Sudahrshan Shetty (1961) e intitolata *Forming in the pupil of an eye*, per la quale Agarwal realizza *Sangam Dialogue*, un'installazione audio, video e fotografica che invita a contemplare la natura e a riflettere sulla sua colonizzazione da parte dell'uomo; l'undicesima Biennale di Sharjah del 2013, *Re:emerge, Towards a New Cultural Cartography*, curata da Yuko Hasegawa (1957), dove Agarwal con *Below the Surface*, mostra le sue fotografie sugli effetti dell'inquinamento seguite dalla dichiarazione "*The earth is no longer mere land: it is the sociopolitical terrain of our species.*"¹⁹⁷; infine, a Documenta XI di Kassel del 2002 curata da Okwui Enwezor (1963-2019), che viene ricordata come la prima esposizione postcoloniale di Documenta, espone una serie fotografica sui lavoratori e i poveri del Gujarat meridionale mettendo in luce la loro condizione di miseria¹⁹⁸. Dal 1995 al 2019 Agarwal ha occasione di mostrare i suoi lavori in molte personali, l'ultima delle quali proprio a Torino negli spazi del PAV¹⁹⁹. Come prima personale italiana dell'artista indiano il curatore Marco Scotini propone una carrellata dei lavori più emblematici del suo percorso sul tema del rapporto tra arte e pensiero ecologista in Asia, in quanto attore centrale nel discorso sulla crisi climatica²⁰⁰. Il suo modo di osservare la natura e registrare i cambiamenti nell'ambiente, girano attorno al momento della perdita che acquisisce tutta la sua centralità nel titolo stesso della mostra: *Ecologies of Loss*. Tra i lavori esposti ci sono: *Have you Seen the Flowers on the River* (2007 - 2010), *Extinct? In the shadow of the vultures* (2008), *Alien Waters* (2004 - 2006) e *Else All Will Be Still* (2013 - 2015). Il lavoro *Have you Seen the Flowers on the River*, nasce dall'esperienza di un mese di residenza dal titolo *Ecologia + Arte* organizzata a Delhi nel gennaio del 2007 per parlare di come "leggere la terra" e trovare un incontro tra arte ed ecologia. Le fotografie di Agarwal non sono altro che la testimonianza artistica di un evento pubblico, un picnic sulle rive della parte non inquinata della Yamuna, a nord di Delhi, al fine di mostrare quali possibilità la presenza di un fiume pulito e sano possa offrire. La

¹⁹⁶ Il Manifesto (sito web).

¹⁹⁷ Higgie 2013 (sito web).

¹⁹⁸ Documenta 11 (sito web).

¹⁹⁹ Parco Arte Vivente.

²⁰⁰ PAV Comunicato Stampa (sito web).

Yamuna è lunga 42 km e per quella metà che passa dal centro cittadino potremmo dire che è pericolosamente inquinata. Esiste tuttavia, una parte del fiume meno conosciuta dove fiori e ortaggi nascono sulle sue rive, comunità locali basano la loro sussistenza dalla sua esistenza e sacerdoti e fedeli si bagnano nelle sue acque sacre²⁰¹. L'esperienza a contatto con le comunità locali, le interviste e la documentazione ricavata da quest'incontro lo hanno portato a realizzare vari progetti di cui tre installazioni site specific che raccontavano, attraverso materiale fotografico e un video, il processo di raccolta della calendula e tutta l'economia che sta dietro alla vendita dei fiori²⁰² (Fig. 16). Risuonano in questa documentazione le lacrime amare per la progressiva scomparsa di un'economia sostenibile a causa dei progetti governativi di acquisizione di territori in mano ai contadini per la realizzazione di strutture più redditizie. Un'altra azione di Agarwal che si basa sempre sullo scambio con la comunità, è la serie di fotografie di lavandini concesse dagli abitanti dei villaggi in cambio dell'invito da parte dell'artista ad informarsi sulla storia del fiume attraverso il suo blog: <https://haveyouseentheriver.blogspot.com/>²⁰³. La storia della rapida evoluzione dello stato del fiume è raccontata invece attraverso la presentazione di coltelli conficcati nella sabbia. Tutte queste opere sono il tentativo fatto da uno spazio creativo, Khoj, di accogliere le iniziative di artisti che vogliono sperimentare e dar forma alle proprie idee nel contesto di una residenza artistica. *Extinct? In the shadow of the vultures* è il racconto di un'estinzione presentato in occasione dell'evento 48°C Public. Art. Ecology. *Extinct?* e di cui parleremo più approfonditamente nel capitolo dedicato a questo evento artistico. L'opera *Alien Waters* invece, è la testimonianza sotto forma di serie fotografica dello stato delle acque della Yamuna. La documentazione portata da Agarwal appare in forte contrasto con il ricordo lontano di una coesistenza pacifica tra città e fiume come quella tra due elementi che si plasmavano a vicenda. "There was a time when the river was its ecology" dice Agarwal²⁰⁴ (Fig. 17). L'esperienza dell'artista è accompagnata da una forte critica allo stato in cui versa il fiume:

*"The river is in the city's margins. It is very dirty, filthy. The city does not need it any more. Its future is pre-configured, the river is 'dead'. It will now be cleaned but not like a life-giving artery, but a sparkling necklace, adorning a new globality of the city..."*²⁰⁵.

Else All Will Be Still, è una personale organizzata al Guild di Mumbai dal 7 aprile al 14 maggio 2015. La collezione di lavori presentati a questa mostra è il risultato della prima

²⁰¹ Sood, p. 2 (sito web).

²⁰² *Ibid.*, p. 3

²⁰³ *Ibidem.*

²⁰⁴ Agarwal 2009 (sito web).

²⁰⁵ *Ibidem.*

interazione di Agarwal con l'ambiente marino e con le comunità costiere. L'artista, nato e cresciuto a New Delhi, ha sempre avuto al centro del suo interesse per le acque gli ambienti fluviali e, come abbiamo visto, dedica gran parte della sua ricerca professionale alla grave situazione dei fiumi indiani, in particolare della Yamuna. In questo caso invece, lo vediamo immerso in un contesto marino a contatto con le popolazioni locali e accompagnato sul suo catamarano, presente anche in mostra, dall'amico pescatore Selvam che appare nei video *Shoreline I, II, III*, intento a pescare, costruire barche e riparare reti (Fig. 18). Nel suo diario e libro fotografico *Ambient Sea*, Agarwal esprime un certo senso del "sublime", se così possiamo chiamarlo, nel constatare la sua piccolezza e fragilità davanti a qualcosa di così incontenibile, grande e meraviglioso. Nella mostra è visibile il processo di produzione dell'immagine pensato per le diverse serie fotografiche. La ripetizione e reiterazione in *Engines* e *Lunar Tide*, l'ironia e l'umorismo di *Sea of Mars* e *Ecological Manifesto*, la documentazione in *Salt Pan* e *Shoreline I, II, III*, la ricerca in *Sea of Sand* e lo stile narrativo di *Rhizome* e *No one asked me*. In questa mostra Agarwal prende le diverse forme artistiche da lui sperimentate, fotografia, video, scritti e installazioni, e le utilizza per esprimere le sue preoccupazioni nel tentativo di dar forma al suo impegno verso la natura e l'ecologia²⁰⁶. Tutti i processi naturali sono strettamente connessi e ciò è evidente soprattutto là dove terra e acqua s'incontrano, come succede nell'opera *Salt Pan* (Fig. 19). L'artista realizza questo progetto fotografico durante l'esplorazione dell'ecosistema costiero di Tamil Nadu²⁰⁷. Quella che sembra una scala nel cielo non è altro che una salina nella cui acque si specchiano le nuvole²⁰⁸. Questo semplice sistema è in realtà vitale per l'ecologia delle coste e ha un enorme valore per la loro sopravvivenza. L'opera di Agarwal vuole farci riflettere su quelle che vengono additate come "wastelands", territori inutili per la produttività umana e che vengono convertite in terreni profittevoli dai governi. In realtà queste terre sostengono un ecosistema articolato fatto di flora e fauna, sia marina che terrestre, produttivo almeno quanto lo sono le foreste tropicali, indici del benessere ecologico tra terra e mare²⁰⁹. Nella sua continua e appassionata ricerca artistica all'insegna dell'ambientalismo, Agarwal ci fa riflettere su molte questioni fondamentali per la continuazione della vita sulla terra. Quello che sorprende infatti, è che nel distruggere la vita dalla quale la nostra stessa esistenza dipende, non siamo colpevoli solamente di un ecocidio, ma stiamo chiaramente commettendo anche un suicidio²¹⁰.

²⁰⁶ Nath, Sawhney 2015, p. 10

²⁰⁷ Stato dell'India del sud.

²⁰⁸ Nath, Sawhney 2015, p. 14

²⁰⁹ Kóvskaya 2020, p. 89

²¹⁰ *Ibidem*.

3.2 Nalini Malani: *Medeamaterial* e *Mutantis*

Mentre alcuni degli artisti che abbiamo appena analizzato mettono in atto delle vere e proprie opere pubbliche manifestando una forte volontà d'azione nei confronti del degrado di cui soffre il nostro pianeta, altri manifestano la loro insofferenza attraverso opere che tentano di sollevare le stesse problematiche al fine di sensibilizzare alla causa ambientale. Tra questi artisti Nalini Malani emerge in quanto portatrice di un'arte fortemente politica, che mira a coinvolgere l'osservatore e stimolare pensieri e riflessioni che smuovano azioni. I suoi argomenti preferiti toccano il femminismo, le intolleranze religiose, le minoranze etniche, lo scontro culturale tra Occidente e Oriente e la crisi ecologica. Nata a Karachi nel 1946, Malani subisce fin da piccola il trauma dell'abbandono della sua terra natia a seguito della Partizione del 1947²¹¹ che costringe la sua famiglia a lasciare la propria casa e a cercare una nuova sistemazione nel territorio indiano. Questo evento ricorre con tinte nostalgiche durante tutto il suo percorso artistico. Quando nel 1954 lei e la sua famiglia si spostano a Bombay²¹² il padre viene assunto dalla Tata Airlines e questo le dà la possibilità di viaggiare molto ed entrare in contatto fin da piccola con l'Europa, la cultura giapponese, il Kenya e molti altri paesi che le permettono di sviluppare i pensieri che fin da subito rendono il suo percorso artistico permeato da un forte senso di responsabilità sociale²¹³. Il suo primo approccio all'arte avviene in modo curioso e inaspettato. Durante delle lezioni di biologia inizia a realizzare delle illustrazioni che mostrano il funzionamento del corpo umano. Da quel momento in poi Malani incanalerà le sue energie verso una ricerca artistica volta a rendere visibile l'invisibile. Frequenta la Sir J.J. School of Fine Arts di Bombay e il Bhulabhai Memorial Institute, dove incontra diversi celebri artisti. Lavora come assistente per la compagnia teatrale Theater Unit e assiste alle proiezioni cinematografiche dell'Anandam Film Society che la introducono al cinema della Nouvelle Vague francese²¹⁴

²¹¹ Nel 1947 il Bengala fu diviso in Bengala occidentale, che apparteneva all'India, e Pakistan orientale, che apparteneva al neonato stato del Pakistan.

²¹² Si è scelta la denominazione di Bombay, il cui nome attuale è Mumbai, unicamente per questa sezione in quanto Malani stessa si rifiuta di accettare una denominazione nata da un clima violento caratterizzato dal fanatismo nazionalista.

²¹³ Cavalli 2017/2018, p. 73

²¹⁴ Nata tra la fine degli anni Cinquanta e durata fino alla fine degli anni Sessanta, la Nouvelle Vague si caratterizza per la fedeltà alla "politica degli autori" dei suoi registi che, da critici cinematografici iniziano ad

e al neorealismo pasoliniano²¹⁵. Questo fortunato incontro le permetterà di scoprire le potenzialità del medium cinematografico e fotografico. Il momento di più forte impatto per la sua consapevolezza artistica è l'arrivo a Parigi a seguito della vincita di una borsa di studio. Nel fervido contesto di una Parigi in preda alle rivolte sessantottine, Malani si avvicina ai registi della Nouvelle Vague e scopre la forza espressiva e la carica politica dell'immagine in movimento. Quando torna in India è decisa ad utilizzare il film come mezzo per arrivare a ricostruire un'identità artistica nazionale e sollevare problematiche politiche e sociali. Un'esperienza traumatica durante lo sviluppo di materiale filmico spezza per vent'anni il suo rapporto con la cinepresa e la costringe a tornare a dipingere. In questi anni la questione femminile la tocca profondamente, il corpo della donna diventa il riflesso delle complesse dinamiche sociali indiane. L'opera artistica di Malani si sviluppa attraverso l'uso dei più svariati supporti, medium e pratiche. Nonostante lei stessa non si definisca una pittrice, Malani dipinge molto. Si serve della tela, di carta, muri, vetro e mylar come supporti per realizzare i suoi dipinti, utilizzando il disegno come la fase embrionale dello sviluppo dell'opera e dell'idea alla sua base²¹⁶. L'acquarello le permette di approdare a soluzioni visive molto interessanti e i suoi primi libri d'artista non sono altro che il susseguirsi di dipinti sotto forma di fotogrammi fotografici. Con l'inasprirsi delle tensioni politiche e religiose in India, Malani decide di soffermarsi su una nuova tipologia artistica che le permette di coinvolgere più profondamente lo spettatore. I suoi ambienti immersivi, per la realizzazione dei quali collabora con registi, attori, musicisti e designers²¹⁷, le danno la possibilità d'isolare il pubblico all'interno della sua opera e "costringerlo" ad un confronto più serrato con i suoi messaggi²¹⁸. Siamo nei primi anni Novanta quando Malani recupera la cinepresa e dà alla luce *Medeamaterial* (Fig. 20). Questo progetto teatrale prende spunto da un'opera di Heiner Müller (1929-1995), *Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten*. Lavorando in collaborazione con l'attrice e regista Alaknanda Samarth (1916-2000), Malani realizza enormi dipinti e opere multimediali che dialogano con l'esibizione dell'attrice. Dal 25 al 27 novembre 1993 al Max Mueller Bhavan di Goethe Institute di Bombay, porta in scena uno dei suoi più riusciti progetti video, dalla lunghezza di 58 minuti, che documenta in parte l'omonima messa in scena teatrale. La scelta di lavorare col testo di Müller è motivata dall'inusuale prospettiva che il drammaturgo tedesco adotta nella

approcciare il mondo della regia distinguendosi per la loro forte cifra autoriale. Tra i più celebri ricordiamo Jean-Luc Godard, François Truffaut, Éric Roemer e Jacques Rivette.

²¹⁵ Cavalli 2017/2018, p. 72

²¹⁶ Sambrani, *Apocalypse recalled: the recent work of Nalini Malani* (sito web).

²¹⁷ *Ibidem*.

²¹⁸ Cavalli 2017/2018, pp. 73- 76

presentazione della storia. Il suo testo infatti narra due vicende parallele. La prima è la nota storia di Euripide in cui l'ingenua Medea, innamoratasi dell'Argonauta Giasone approdato in Coclide in cerca del Vello d'Oro, fugge con lui per poi venire abbandonata poco dopo il suo arrivo a Corinto. In preda alla furia vendicativa Medea uccide la nuova amante di Giasone e i suoi stessi figli. La seconda rappresenta la polarizzazione tra due mondi, quelli sviluppati e quelli sottosviluppati, identificando metaforicamente il Primo Mondo con Giasone, il conquistatore, e Medea con il Terzo Mondo, che non solo soccombe al colonizzatore, ma addirittura lo riconosce come suo legittimo superiore²¹⁹. La storia di Euripide viene dunque raccontata come una storia di colonialismo. Dopo che Medea ha abbandonato tutto, la sua famiglia e la sua patria, per inseguire Giasone in una terra lontana e sconosciuta, viene abbandonata e la sua vendetta non è altro che la vendetta del colonizzato sul colonizzatore che "non lascia niente intatto"²²⁰. Non a caso, la performance termina con una riflessione anche ecologica e con la rappresentazione di un paesaggio post-atomico narrato da una voce femminile fuori campo²²¹. Malani recupera le tradizioni e le narrazioni occidentali inserendole in un contesto indiano violento e offrendoci una nuova prospettiva ribaltata, ovvero quella dello sguardo colonizzatore indiano sull'Europa²²². La catena di odio e distruzione innescata nei confronti del prossimo e del nostro stesso pianeta non crea prospettive per un futuro prospero, la contrario, Malani, che non crede nel progresso di un'umanità tanto crudele, narra la sua visione pessimistica di un mondo condannato alla rovina attraverso un linguaggio multimediale distopico²²³. Nonostante l'interesse di Malani sia rivolto soprattutto verso la ripresa della figura mitologica di Medea come metafora dei pregiudizi di genere radicati nelle culture europea e indiana e la volontà di mostrare come "desiderio, violenza e tradimento siano vizi intrinseci alla natura umana"²²⁴, soggiace a quest'opera un terribile messaggio apocalittico. Con le parole dell'artista "la storia era anche l'incarnazione di un disastro ecologico"²²⁵. Le guerre di conquista e lo sfruttamento coloniale non hanno portato ad altro che a un impoverimento delle risorse naturali e la terra, impersonata da Medea stessa, non può che avvicinarsi alla sua distruzione²²⁶. È proprio l'azione degenerativa dell'assassinio dei suoi stessi figli che trasforma la protagonista in un mutante. Mentre un coro di voci si abbandona a racconti di devastazione, sfruttamento e

²¹⁹ Sambrani, Missionaries of Mammon: Global Parasites (sito web).

²²⁰ Sambrani 2007, p. 31

²²¹ Cavalli 2017/2018, p. 90

²²² *Ibid.*, p. 91

²²³ Sambrani, Apocalypse recalled: the recent work of Nalini Malani (sito web).

²²⁴ *Ibidem.*

²²⁵ Kissane, Pijnappel 2007, p. 61

²²⁶ *Ibid.*, p. 32

perdita di significato del linguaggio, Medea giace a terra mentre un aereo da guerra entra nella sua vagina. L'evoluzione e trasformazione di Medea porta l'artista a ragionare sul modo in cui il corpo femminile in India è reso mutante dalle azioni violente di stupro e mutilazione a cui è esposto²²⁷. Nelle sue più recenti opere in mylar Malani, ossessionata da questo oltraggio, indaga un corpo amebico, rivestito da pelli traslucide, che la guida verso il concepimento di *Mutantis* (Fig. 21). Questa serie, realizzata tra il 1996 e il 1997, spesso in monocromo e a dimensione naturale, unisce le preoccupazioni verso le violenze inflitte al corpo femminile con l'orribile esperienza delle mutazioni genetiche che hanno afflitto le popolazioni del Pacifico, in particolare quelle abitanti l'atollo del Bikini che era stato oggetto di sperimentazioni nucleari da parte degli Stati Uniti. I cosiddetti "jelly-babies" non sono altro che il risultato dell'incontrollato sviluppo tecnologico e scientifico che ha dato alla luce bambini dalle caratteristiche amorfe senza alcuna prospettiva di vita²²⁸. I *Mutantis* di Malani sono anatomie spezzate, arti e corpi in uno stato di terrore resi mutanti dall'incontro con una "condizione post-umana"²²⁹. I bambini mutanti e le loro madri sono i protagonisti del terribile futuro previsto da Malani in cui, "una terra muta" incapace di generare risorse a causa dei numerosi test atomici, è lo scenario immaginato dall'artista per questa nuova vita di corpi mutanti e degenerati²³⁰. Il terrore provato dall'artista a seguito dei test nucleari fatti in India nel 1998 viene trasformato in un'opera d'arte. Un'installazione ambientale in cui vengono riprodotte immagini delle esplosioni di Hiroshima e Nagasaki alternate a quelle degli esperimenti nell'atollo del Bikini, il tutto combinato con le figure demoniache della mitologia indiana. In *Remembering Toba Tek Singh* del 1998, il video mostra due donne, rispettivamente simboli dell'India e del Pakistan, impegnate a piegare un sari. Il sari, sollevandosi in aria, acquista progressivamente la forma di una nube a fungo per poi improvvisamente ricadere sulle loro teste sotto forma di foglie. Le due donne, a questo punto, iniziano a deformarsi e diventano corpi mutanti. Oltre al video, l'installazione prevedeva dei bauletti in latta al cui interno degli schermi mostravano il vortice di violenza in cui era caduta l'umanità, mentre una voce in sottofondo raccontava la storia di Toba Tek Singh di Sa'adat Hasan Manto (1912-1955)²³¹. L'esibizione, esposta al Prince of Wales Museum di Bombay, voleva inserirsi nel dibattito sulla liceità di tanta violenza e del nucleare come strumento di

²²⁷ Kissane, Pijnappel 2007, p. 61

²²⁸ Sambrani, *Apocalypse recalled: the recent work of Nalini Malani* (sito web).

²²⁹ Kissane, Pijnappel 2007, p. 29

²³⁰ Cavalli 2017/2018, pp. 94-95

²³¹ Kissane, Pijnappel 2007, p.77

Sa'adat Hasan Manto è stato un drammaturgo e scrittore indiano nato a Samrala e attivo nell'India britannica fino alla partizione del Bengala che lo condusse in Pakistan dove morì nel 1955.

distruzione, in particolare nel contesto delle ostilità tra India e Pakistan. L'olocausto nucleare è un tema che ritorna anche nel 2003 quando Malani presenta *Gamepieces*, una serie di sei cilindri in mylar dipinti con storie di morte e violenza tratte dalla mitologia indiana. I cilindri appesi al soffitto, girando, dialogavano con delle proiezioni video e con la loro stessa ombra. Lo stile dei dipinti ricordava quelli di Kalighat del Diciannovesimo secolo che riportavano in modo più spontaneo e satirico possibile la realtà culturale e politica del tempo. Malani riprende questo stile con l'intento di produrre un'arte che possa rispecchiare il turbolento e mutevole avvicinarsi degli eventi del mondo contemporaneo²³².

3.3 Desire Machine Collective: *Residue e Trespassers will NOT be prosecuted*

Affacciandosi sulla contemporaneità indiana è impossibile non parlare di ambiente. L'intensa crescita economica ha fatto sì che sempre più persone abbandonassero le campagne per stabilirsi in città creando nelle metropoli indiane un clima soffocante, sia in senso metaforico, come specchio di un caos metropolitano alienante, sia come vero e proprio inquinamento dell'aria. Come abbiamo già visto, l'intensa produzione artistica del Desire Machine Collective è attiva su molti fronti per portare avanti azioni politiche, sociali e ambientali. Il loro impegno sociale li conduce anche verso la realizzazione di opere d'arte che hanno come oggetto il rapporto con l'ambiente. Il video *Residue*, presentato dal collettivo per la Biennale di Venezia del 2011, è un film a colori della durata di 39 minuti girato nella centrale termoelettrica alla periferia di Guwahanti, nello stato di Assam, nel quale si sono scatenati disordini politici proprio a causa del controllo delle risorse petrolifere e dei gas naturali di cui lo stato è ricco (Fig. 22). La centrale, ormai inattiva da ben 30 anni, è uno spazio abbandonato in cui la tecnologia convive con la natura che si è ripresa lo spazio dell'industria. Lo spazio meccanico e umano si fondono con quello naturale. Il luogo infatti, si trova immerso in una foresta tropicale densa di vegetazione e ricca di miti e pratiche tantriche²³³. Il significato del video non è chiaro ed è molto dibattuto. Sicuramente ha a che fare con l'esperienza cinematografica, in particolar modo, quella visiva. Lo spettatore non deve avere uno sguardo passivo nei confronti dell'opera, ma deve mettersi in gioco e trovare

²³² Kissane, Pijnappel 2007, p. 77

²³³ Maunder 2015 (sito web).

un significato valido per se stesso²³⁴. Il video è un film sperimentale in cui emerge anche una riflessione sul rapporto tra materia e memoria e lo scopo del collettivo è quello di ricreare i segni lasciati da azioni che ormai non verranno mai più ripetute in questo luogo. La similitudine che da' inizio al video ci mostra in parallelo una farfalla in fin di vita e un pannello di controllo. Nelle immagini che seguono veniamo accompagnati attraverso le stanze della centrale, tra vecchi macchinari e rumori di sottofondo che stridono con la fissità delle scene riprese. L'immobilità dell'abbandono in cui versa la centrale si scontra con i suoni tecnologici prodotti da computer e macchinari elettrici. Lo stridere di questi dati visivi e uditivi ci rimanda allo stridere dei dati oggettivi riguardanti l'energia prodotta dalla centrale, quello su cui si deve riflettere infatti, è che il 95% di questa energia era destinata a lasciare la regione per rifornire New Delhi. La progressiva riconquista dello spazio industriale da parte della natura è evidenziata dai *close up* su alcuni dettagli dell'erba che affianca i macchinari. Questa commistione tra elemento naturale e tecnologico asseconda un sentimento apocalittico. Il video termina con una voce in sottofondo che intona un canto, simile a quelli buddisti, soffermandosi sulle immagini del pannello di controllo, una volta cuore pulsante della centrale. L'intensità degli aspetti visivi e uditivi contribuisce al coinvolgimento dello spettatore e alla riflessione che il video vuole indurre nei confronti di alcune tematiche fondamentali della contemporaneità. Tra tutte emerge la facoltà della centrale di continuare a produrre energia attraverso l'alleanza con la natura. Un'altra opera del collettivo che merita essere ricordata è *Trespassers Will (Not) Be Prosecuted*, un'installazione sonora interattiva presentata nel 2010 al Deutsche Guggenheim di Berlino, nel 2011 (Fig. 23) al Museo MAXXI di Roma e nel 2012 al Solomon R. Guggenheim di New York. L'idea da cui sono partiti era semplicemente quella di registrare dei suoni senza averne chiara la fine. L'installazione era costituita da grossi amplificatori e sensori che riuscivano a captare il passaggio delle persone e a riprodurre i suoni registrati dal collettivo nella foresta indiana di Law Kyntang, nello stato del Meghalaya. Il DMC lavora spesso con materiale audio, la particolarità di quest'opera multimediale è che l'audio registrato proviene da una foresta sacra causando così la rottura di un importante tabù, ovvero il divieto di trattenere qualsiasi cosa provenga da un luogo sacro. La riflessione che viene indotta da questa provocazione vuole farci soffermare sulla distruzione e depravazione delle foreste a cui vengono sottratti piante e animali. Il collettivo spiega subito che il suono, non essendo costituito da materia, ma essendo fatto di onde sonore, non può essere "rubato" e nessuno

²³⁴ DeBevoise 2012 (sito web).

dei divieti della comunità viene così infranto. Anzi, il loro intento è proprio quello di evidenziare la dimensione astratta dell'opera. Come lo stesso collettivo conferma, l'installazione subisce l'influenza delle idee del filosofo Paul Virilio (1932-2018) che, nella sua definizione di spazio, inserisce la componente virtuale. La smaterializzazione come conseguenza della virtualizzazione delle esperienze di vita a seguito della svolta tecnologica e della digitalizzazione, porta inevitabilmente a una nuova definizione del confine spaziale, in questo caso quello della foresta²³⁵. Attraverso la privazione dell'aspetto visivo i "falsi ricordi" dei suoni della foresta rimangono nella mente degli spettatori anche dopo la fine dell'esperienza. Lo spazio mentale in cui rileghiamo la nostra esperienza uditiva resta vivo nelle nostre teste e dialoga con lo spazio reale urbano in cui ci immergiamo alla fine di questo viaggio artistico virtuale. L'installazione tocca anche un tema molto importante per il collettivo che è proprio quello religioso²³⁶. In India infatti, come abbiamo già accennato, molto spesso la devozione alla religione rende più facile il rispetto delle regole anche davanti a un vero e proprio obbligo legislativo. Lo spazio in cui il pubblico si trovava a fruire dell'opera sonora era stato inoltre riempito di messaggi subliminali su nozioni geografiche, ecologiche e di memoria²³⁷. Gli audio riprodotti, che alternavano il suono della foresta a quello del vivere urbano, creavano un disturbante contrasto nella percezione dell'ascoltatore. Durante l'ascolto si risvegliava nel pubblico un sentimento primitivo di affezione per quel luogo in cui la vita dell'uomo ha avuto inizio, la natura e le foreste. Per il pubblico occidentale urbano questa dimensione naturale acquisisce un significato quasi sacro, ancestrale, uno spazio perduto sia nella memoria sia fisicamente distrutto dall'azione dell'uomo.

3.4 Il consumismo come nemico della terra: le opere dei collettivi Desire Machine Collective, RAQS e Thukral & Tagra

La globalizzazione ha contribuito a riplasmare il mondo e l'incredibile crescita economica del paese ha reso il consumismo la malattia della società contemporanea. Tra le tematiche preferite dai collettivi indiani ci sono questioni sociali, culturali, ambientali, oltre che i conflitti e soprattutto gli effetti della globalizzazione. Il Desire Machine Collective, con

²³⁵ Beltrame 2013/ 2014, p. 43

²³⁶ *Ibid.*, p. 42

²³⁷ Ahmed 2011 (sito web).

l'installazione video *Inner Lines* del 2014-2017, ci guida attraverso la scoperta del fiume accompagnandoci lungo le acque del Brahmaputra che, passando attraverso montagne, villaggi e paesaggi mozzafiato, sostengono un intero ecosistema. La costruzione di una diga per la produzione di energia minaccia le comunità di pescatori e le loro pratiche di coesistenza con il fiume. Quello di cui non ci accorgiamo è che minando la sopravvivenza di queste popolazioni distruggiamo lunghe tradizioni e conoscenze basate sul vivere sostenibile che vanno avanti da milioni di anni. Il potere capitalista ha la forza di snaturare il rapporto di pacifica convivenza tra uomo e natura e ed è possibile ritrovare questo equilibrio seguendo l'evoluzione del corso del fiume. La costruzione della diga e la privatizzazione delle risorse idriche, in una regione in cui la lotta per il controllo delle fonti energetiche è sempre stata alla base dei conflitti che hanno caratterizzato il nordest dell'India, non solo, esporrebbe le comunità circostanti all'azione delle alluvioni, ma potrebbe anche costringerle a migrare in cerca di una nuova casa²³⁸. La documentazione di cui si nutre quest'opera è volta alla critica verso il modo in cui trattiamo le risorse terrestri e solleva dubbi sul modello della società capitalista che ci spinge a un consumismo sfrenato. Quello che dovrebbe essere un tesoro e un valore assoluto acquista un mero significato economico, "una risorsa per il consumo umano"²³⁹. Un'altra chiara critica al capitalismo è mossa dal collettivo RAQS con l'opera *The Capital Of Accumulation*. Il RAQS Media Collective nasce nel 1992 dalla collaborazione tra Jeebesh Bagchi (1965), Monica Narula (1969) e Shuddhabrata Sengupta (1968). Il nome del collettivo è l'acronimo di "rarely asked questions", la versione ironica e critica della ricercatissima "frequently asked questions" (FAQs), che si trova comunemente nei siti web, oltre che la traduzione in persiano, arabo e urdu della parola "danza", ma più specificatamente quel movimento di danza contemplativo, detto *raqs*, in cui entrano i dervisci quando volteggiano²⁴⁰. Il collettivo, all'interno del quale i componenti del gruppo ricoprono i più svariati ruoli, da artisti e filosofi a ricercatori e curatori, si serve dei media, sia come strumento creativo, sia come oggetto d'indagine nella loro pratica artistica, prediligendo una forte contaminazione tra le arti e tensione alla sperimentazione attraverso installazioni multimediali, sculture individuali, progetti online e performance²⁴¹. Le loro opere dimostrano sia un forte legame col territorio sia una spinta verso orizzonti più globali e le loro tematiche preferite sono soprattutto rivolte verso problematiche d'attualità come ad esempio la questione identitaria indiana, la religione, lo

²³⁸ Kóvskaya 2020, p. 81

²³⁹ Inner Lines 2018 (sito web).

²⁴⁰ P. M. Lee 2009 (sito web).

²⁴¹ Artsy, Raqs Media Collective Bio (sito web).

sviluppo urbano e la modernizzazione, il consumismo e l'ecologia, tutte questioni a cui si avvicinano con un sentito attivismo sociale²⁴². Il ruolo della città di New Delhi si rivela fondamentale per lo sviluppo dei tre componenti del gruppo. Tutti infatti, sono nati in questa città e qui hanno compiuto i loro studi al Mass Communications Research Centre presso la Jamia Milia Islamia University. Parte fondamentale del loro processo creativo e del loro operare come attivisti è la fondazione dello spazio aperto a New Delhi e chiamato *Sarai* in cui vengono presentati progetti indipendenti di studenti e ospiti provenienti da qualsiasi parte del mondo che lavorano con nuovi media e allo stesso tempo dialogano con la scena culturale cittadina. *Sarai* s'identifica come la parte più propriamente tecnica di attuazione delle opere pensate e ideate dal RAQS²⁴³. *The Capital of Accumulation* consiste in due proiezioni video sincrone di 50 minuti in cui viene narrato il rapporto tra metropoli e mondo in relazione alla critica che Rosa Luxemburg fa in *The Accumulation of Capital* alla politica economica capitalista basata sull'appropriazione e lo sfruttamento delle risorse naturali del nostro pianeta (Fig. 24). Il video ci mostra le città di Varsavia, Berlino e Mumbai attraverso un viaggio onirico nella storia del XX secolo raccontata sotto forma di dialogo filosofico, storia naturale, diario poliziesco, indagine urbana e cosmopolita²⁴⁴. In questo viaggio ci accompagna una voce narrante che spiega il significato di ciò che stiamo vedendo immergendoci in un'esperienza visuale ed uditiva in cui i suoni delle città, delle persone, del traffico e del capitalismo emergono²⁴⁵. Infine, un altro lavoro che chiama in causa la società capitalista è *Apocalyptron*, un'opera del 2012 tratta dalla serie "The Down of Decadence" e realizzata per il Select Citywalk Mall di New Delhi della coppia di artisti Thukral & Tagra. Il duo, di cui parleremo più dettagliatamente a breve, realizza in questo caso un enorme scultura alta 4.2 metri sull'immagine dei *Transformers* tipici dell'animazione giapponese, solo che, al posto di essere una macchina da guerra dal corpo robotico, è interamente rivestito da bottiglie di prodotti da Supermercato. In questo caso lo scopo è quello di fare un'aperta critica alla cultura del consumismo che si è trasformato in un mostro terrificante e gigantesco che minaccia la distruzione del mondo e della specie umana²⁴⁶.

²⁴² Artsy, Raqs Media Collective Bio (sito web).

²⁴³ Beltrame 2013/ 2014, p. 30

²⁴⁴ Moma, *The Capital of Accumulation* (sito web).

²⁴⁵ Beltrame 2013/ 2014, p. 33

²⁴⁶ Thukral and Tagra, *Apocalyptron* (sito web).

3.5 Thukral & Tagra: *Farmer is a Wrestler e The beautiful game*

Thukral & Tagra è un collettivo formato nel 2004 da Jiten Thukral e Sumir Tagra. Thukral, nato nel 1976 a Jalandhar in Punjab, ha frequentato il Chandigarh Art College dove ha conseguito la prima laurea e successivamente, nel 2000, ha portato a termine gli studi al New Delhi College of Art con un Master in Fine Arts. Tagra invece, di qualche anno più giovane, è nato nel 1979 a New Delhi dove ha frequentato la Shankar's Academy of Arts. Nel 2002 ha conseguito la laurea al New Delhi College of Art dove ha conosciuto Thukral per poi specializzarsi al National Institute of Design di Ahmedabad. Il collettivo ha avuto un successo esponenziale che lo ha portato ad una notorietà che va ben oltre i confini nazionali, fino a collaborare con aziende di grande fama, anche nel campo della moda, come ad esempio Puma, Benetton e Etro. La loro arte è perlopiù digitale anche se si confrontano con un'ampia gamma di tipologie artistiche: pittura, scultura, installazioni, videogiochi, siti web, video, performance e design²⁴⁷. Il loro sforzo per coinvolgere il pubblico attraverso ambienti immersivi e sensoriali vuole essere la dimostrazione di quanto l'arte riesca a renderci partecipi, comunicare e sensibilizzarci nei confronti di alcune questioni contemporanee fondamentali come le migrazioni, l'identità indiana, ma soprattutto, ricorre nella loro produzione artistica sia visiva che concettuale, il tema del consumismo visto attraverso "una lente distintamente indiana"²⁴⁸. La loro devozione professionale ad alcune cause sociali deriva proprio dal loro "background educativo" che, in un misto di Belle Arti e Design, gli ha permesso di affrontare certe problematiche e renderle più accessibili attraverso l'arte. Come abbiamo più volte ripetuto in questa tesi, l'arte ha il grande potere di sensibilizzare e riattivare le coscienze e il loro modo di farlo avviene attraverso un linguaggio visivo vivido e colorato. Nelle loro opere d'arte i due artisti riescono a fondere un vasto insieme di stimoli provenienti dalla cultura pop, dalla vita da strada, dai mass media e dalla storia²⁴⁹ e mettere insieme un vocabolario estetico di grande impatto visivo che ricorda l'arte del grande maestro giapponese Takashi Murakami²⁵⁰. Originari del Punjab, i due artisti trattano i cambiamenti socio-culturali più importanti relativi al loro stato di origine e li trasformano in

²⁴⁷ Thukral and Tagra, About (sito web)

²⁴⁸ Frank Cohen Collection 25 settembre 2018 (sito web).

²⁴⁹ *Ibidem*.

²⁵⁰ Artsy, Thukral & Tagra (sito web).

motivi ricorrenti nelle loro opere d'arte. Molto importante, a questo proposito, è proprio il loro modo di fare arte caratterizzato da un forte intento educativo che consente, attraverso la combinazione di social design e game design, di rendere più digeribili e comprensibili alcune complesse dinamiche sociali. Loro stessi affermano che:

*“[...] rather than asking a person to read a book about the situation of farmers in India, we develop a mechanism or a game to make the complexity of social issues more interactive and relatable.”*²⁵¹.

In *Farmer is a wrestler* (Fig. 25), esibizione tenutasi nel 2019 al Punjab Lalit Kala Akademi²⁵² (Chandigarh, India), questo modo di farci “ingoiare la medicina” della questione contadina è addolcita dal loro approccio ludico al tema. Thukral e Tagra affrontano qui il grande problema della crisi agraria che aveva messo in ginocchio migliaia di persone e spinto al suicidio, dal 1997 a oggi, circa 200.000 contadini coperti dai debiti e soffocati dalla povertà a seguito della crescita dei costi per ovviare ai sempre più frequenti attacchi di parassiti. I due artisti cercano di far comprendere la difficoltà della loro situazione attraverso l'interazione con lo spettatore che è invitato a prendere parte a una specie di gioco consistente nel replicare delle mosse del *kushti*, una tipologia di lotta tradizionale diffusa tra le comunità rurali²⁵³. Il *kushti*, in questo caso, non è altro che la metafora della resilienza, della forza mentale e fisica di questi contadini e un pretesto per parlare della drammaticità delle sfide e delle ingiustizie subite, dalle divisioni generazionali della terra e il diffuso analfabetismo, alla politica di voto delle banche e, soprattutto, la distruzione dei raccolti e le difficoltà derivate dai cambiamenti climatici che, come fosse una beffarda legge della natura, sono in gran parte responsabilità dei ricchi del mondo, ma i primi a pagarne le conseguenze sono i più deboli. In una recente intervista rilasciata per *The Y Circus*, il collettivo viene chiamato a rispondere a delle domande sulla drammatica situazione dell'India durante la pandemia, definita dai due artisti “molto critica”²⁵⁴. Il lockdown ha messo in crisi in massa la fascia dei contadini che rappresentano tra il 60 e il 70% della popolazione e che presto, a causa della mancanza di cibo, potrebbero far scoppiare una rivolta. Non c'è più domanda di cibo e l'obbligo di rimanere chiusi in casa ha fatto crollare tutto il sistema agricolo. Non ci sono i commercianti a cui vendere i prodotti, non ci sono né i camionisti né altri mezzi di trasporto a causa della chiusura delle frontiere, le mense scolastiche, i ristoranti e gli uffici sono chiusi. Le statistiche confermano che ci sono 9 milioni di riserve di cibo che aspettano

²⁵¹ The Y Circus 2020 (sito web).

²⁵² Il Lalit Kala Akademi è un'istituzione artistica autonoma del governo indiano sotto il Ministero della Cultura.

²⁵³ Thukral and Tagra, *Farmer is a wrestler* (sito web).

²⁵⁴ The Y Circus 2020 (sito web).

di essere consegnate, ma non ci sono le strutture logistiche capaci di farlo e così i prodotti vengono lasciati a marcire per poi essere buttati²⁵⁵. Un'altra esibizione a cui hanno preso parte nel 2011 come collettivo è "Asianart: Sustain". La mostra, organizzata dalla Galleria Nature Morte di Berlino in occasione dell'8th Asia-Pacific Weeks, aveva come focus il vivere sostenibile attraverso una selezione di artisti provenienti da Cina, India e Giappone. Le opere d'arte presentate sostenevano con una certa ludicità l'importanza dell'acqua, del cibo e della salute, criticando quanto questi elementi essenziali per la sopravvivenza fossero nelle mani della politica, della religione e dell'economia. L'opera esibita da Thukral & Tagra è *The beautiful game*, un tavolo da biliardo interattivo in cui il pubblico era invitato a mettere in buca una pallina mentre allo stesso tempo gli veniva insegnato ad inserire un preservativo. Il clima di divertimento permetteva al duo di affrontare una questione delicata, quale quella dell'HIV, in modo del tutto rilassato. Lo scopo di quest'opera era quello di celebrare la vita e invitare a ritrovare un contatto con la natura abbracciando la sostenibilità²⁵⁶.

3.6 Manav Gupta e la sua produzione artistica al servizio dell'ambiente

Manav Gupta è nato nel 1967 a Kolkata dove è cresciuto esplorando la natura, giocando e dipingendo in un orto nel centro della città. Ha studiato all'Academy of Fine Arts e il suo guru, Vasant Pandit, viene ricordato come un ipnotico conversatore che accompagna il piccolo Gupta nel suo percorso artistico fin dai suoi primi anni di vita e che lascia in lui un segno indelebile. L'arte di Gupta si sviluppa come un movimento dall'interno verso l'esterno che non ricalca i precetti di un'educazione formale, ma che si configura subito come autentica e spontanea: "*My art is what I am. What I perceive. And what I look forward to. My art is my heart beat.*"²⁵⁷. Le sue prime ispirazioni vengono dagli anni Ottanta e dalla generazione che in questi anni cresce sotto l'influenza del capitalismo in espansione, la globalizzazione, gli sconvolgimenti politici e tutte le novità all'interno dell'ambito musicale, artistico, della moda e dei mass media²⁵⁸. Il Financial Times lo inserisce tra i primi dieci artisti indiani ad aver avuto un ritorno economico considerevole dalla propria arte. Le sue opere sono state vendute da Christie's, Bonham's, Philip de Pury e molte altre e fanno parte

²⁵⁵ The Y Circus 2020 (sito web).

²⁵⁶ Thukral and Tagra, Asianart: Sustain (sito web).

²⁵⁷ Mukherji (sito web).

²⁵⁸ Artland (sito web).

di collezioni importanti come quella del Parlamento indiano, il Rashtrapati Bhawan, la famiglia reale dell'Oman e le ambasciate indiane in giro per il mondo. L'ex presidente dell'India, Abdul Kalam (1931-2015), gli ha affidato il compito di creare delle illustrazioni per le sue poesie, progetto che ha dato alla luce *The Life Tree* (Fig. 26), pubblicata da Penguin e che è stata presentata in molte conferenze importanti. Il suo lavoro si sviluppa a 360° servendosi di pittura, installazioni, video, sculture, performance e opere murali che fa interagire con poesie, dipinti e musica per creare versioni sempre nuove. Il suo progetto più imponente e monumentale è un murales alto sei piani e grande 11.000 piedi quadrati presso l'Airtel Center, commissionato dal Bharti Airtel Ltd. Per quest'opera, chiamata *The Tree of Life*, Gupta mette insieme quattro tipi diversi di pratiche artistiche, l'arte concettuale, il site specific, la performance e l'arte collaborativa, dipingendo per tre mesi consecutivi "live", in un'incredibile maratona artistica, e servendosi di migliaia di impiegati come aiuto per la sua realizzazione. Ad essere rappresentati sulle pareti di ogni piano dell'edificio sono i cinque elementi naturali e i bisogni umani in evoluzione che si legano e crescono per arrivare a un più ampio livello di conoscenza: il sostentamento e il divertimento nei piani più bassi; salendo si trova l'amore; la celebrazione e la procreazione con Adamo ed Eva al terzo piano, per poi passare ai bisogni più elevati del quarto e del quinto dove dei cordoni ombelicali ci fanno salire ed avvicinarci alla finestra sull'anima; all'ultimo e sesto piano si trova la consapevolezza che è rappresentata dall'esperienza della vita stessa²⁵⁹. Dal 1998 lavora a New Delhi dove vive con sua moglie e due figli in un appartamento al nono piano di un edificio del quartiere di Noida. Gupta, oltre che artista, è anche un collezionista d'arte, in particolare di oggetti strani e inusuali come ad esempio nodosi tronchi d'albero o rami caduti a terra e trovati per caso²⁶⁰. L'esibizione di arte performativa nel contesto di concerti gli ha permesso di accreditarsi anche il ruolo di pioniere del concetto di arte e musica "jugalbandi", un idioma indiano che indica la traduzione dell'opera di un artista performativo in pittura su tela. Con le tre edizioni di *Travelling Trilogies* l'artista ha occasione di esporre in tutto il mondo le sue opere con personali che riscuotono notevole successo. Gupta è riconosciuto a livello internazionale come un vero artista, un pensatore che ha "portato l'arte oltre l'arte" verso una dimensione di comprensione della stessa come mezzo di diffusione di idee di pace, armonia e sostenibilità. La sua carriera artistica e la sua biografia sono una comunione tra spirituale e naturale e sono devote all'ambiente e alla lotta per la sensibilizzazione verso i cambiamenti climatici. Il modo in cui Gupta riesce a trasformare un'arte antica e artigianale

²⁵⁹ Manav Gupta, *The tree of life. The conceptual* (sito web).

²⁶⁰ Veethi 2019 (sito web).

come la ceramica in opere pubbliche di dimensioni monumentali al fine di reinventare un'arte locale e sostenibile, lo rende il “genio anticonformista delle invenzioni pionieristiche” e “uno degli artisti contemporanei più eruditi e versatili” a livello internazionale²⁶¹. Gupta è anche un maestro del colore, sia tecnicamente che concettualmente, attraverso di esso riesce a trasmettere il linguaggio con cui la natura comunica. Fin dai suoi primi lavori si nota quest'attenta cura per raffinate armonie cromatiche per poi pervenire, nelle ultime opere e installazioni, a soluzioni cromatiche di dissoluzione dell'oggetto in pura luce. Le sue opere pittoriche dimostrano una piena consapevolezza tecnica che lui utilizza per trasformare la sua percezione del mondo che lo circonda in forme, colori e significati. Le soluzioni dei suoi dipinti hanno un che di metafisico che deriva dalla sua profonda spiritualità, romanticismo e dalla forte simbologia della natura di cui le carica. La disattenzione per i cambiamenti climatici, il comune disprezzo per una coscienza ambientale e l'atteggiamento di profitto nei confronti delle risorse naturali hanno colpito fin da subito la sensibilità di Manav Gupta e influito sulla sua arte caricandola di “luce che è speranza”²⁶² per un futuro migliore. Questo non è affatto scontato se si considera che l'assunzione della causa ambientalista come perno centrale del suo percorso artistico avviene in un momento in cui parlare di ambiente non era affatto popolare. “*In qualche vita passata sono appartenuto alle foreste pluviali*”, afferma Gupta. Là dove, per sopravvivere, il mantra è sottomettersi alle forze della natura. Nelle tenebre della folta vegetazione pluviale c'è sempre una luce, un bagliore tra le fronde degli alberi, nelle acque dei fiumi, e quella luce è la speranza, viva anche nell'ombra più nera: “*Light, form is - Hope and Colour - the Universe in which it exists.*”²⁶³. Queste sono le verità delle foreste e i simboli della natura che l'artista riporta sulle sue tele e che affiorano costantemente nella sua produzione artistica. In 20 anni di attività Gupta accumula un gran numero di opere che affrontano il tema dei cambiamenti climatici e dell'ambiente. Già nella sua seconda personale, intitolata “On my eyot”, l'artista presenta ben 108 miniature sul tema delle foreste pluviali e sui cinque elementi. Nel 2001, alla Roosevelt House dell'ambasciata degli Stati Uniti, Gupta espone le serie di dipinti *Rainforests & The Timeless Metaphors of Dreams* (Fig. 27) e *Umbilical cords of earth* (Fig. 28). Molte sue opere invece sono di arte pubblica proprio perché l'obiettivo è quello di coinvolgere le masse nel discorso sui cambiamenti climatici. Nel 2003 avvia il suo primo progetto di arte pubblica che si chiama “Pianta un alberello sulla mia tela”, in cui la gente era invitata a collaborare con l'artista.

²⁶¹ Manav Gupta, About (sito web).

²⁶² Nair (sito web).

²⁶³ *Ibidem*.

Nel 2009, la trilogia itinerante *Beyond Politics, Beyond Copenhagen, For our children*, consisteva in un trattato, conferenze e film, tutti sul tema della sostenibilità²⁶⁴. Parlando di questo lavoro Gupta dice:

*“I wanted to drive home the message that we have to go beyond Copenhagen, beyond drawing room politics and sensitise ourselves, and try and make a change on an individual level.”*²⁶⁵.

La forza della sua produzione e la sua più peculiare cifra stilistica risiedono nella sua abilità nel creare un’armonica fusione tra le arti. Quando gli viene commissionato nel 2005 dal Ministero dell’Ambiente e delle Foreste un video di un minuto sui cambiamenti climatici, lo sviluppo sostenibile, gli ecosistemi e le energie alternate lui non fa un canonico video di narrazione orientata al messaggio, ma rende la sua opera una commistione surreale di poesia, musica, animazione e design²⁶⁶.

3.7 Navjot Altaf: *Soul Breath Wind e Landscape of Evidence: Artist as Witness*

Navjot Altaf nasce nel 1949 a Meerut e si sposta a Mumbai nel 1969, dove si diploma nel 1972 alla Sir. J. J. School of Art di Mumbai e dove vive e lavora ancora oggi. Come artista si serve di vari media tra cui la pittura, la scrittura, la scultura, i video e le installazioni e, attraverso il suo linguaggio artistico, affronta molte preoccupazioni sociali, politiche e artistiche. Viaggiatrice appassionata e femminista convinta, Navjot si è ispirata alle ideologie marxiste e ha incanalato tutte queste tendenze nella creazione di un’arte che, sia nei soggetti che nel processo artistico, parla di ingiustizie sociali e violenze religiose espresse attraverso il filtro di un attento sguardo femminile.

*“My work has re-tracked the familiar terrain of questioning various frameworks of social injustice and violence, transmuting my concerns to the intimate, often hidden private lives of women. They are sculptures that speak, that address the burning questions of the inequalities that exist in society, especially with relation to the female of the species.”*²⁶⁷.

²⁶⁴ Dey 2018 (sito web).

²⁶⁵ Purkayastha 2019 (sito web).

²⁶⁶ Manav Gupta, About (sito web).

²⁶⁷ Jehangir Nicholson Art Foundation, Navjot Altaf (sito web).

La sua arte è molto sensibile al modo in cui le strutture di potere forti opprimono i più deboli e le minoranze. Proprio per questo uno dei temi più frequenti e verso i quali si mostra più interessata è il mondo dell'India rurale, gli artisti tribali del Bastar e le piccole comunità. Questo mondo rurale appare in molti soggetti delle sue opere. In *Soul Breath Wind* (Fig. 29), ad esempio, un video a doppio canale della durata di un'ora, riprende i membri della comunità Adivasi dei "Muria Gond", del distretto di Narayanpur in Chhattisgarh, intenti a ballare una danza tradizionale conosciuta come *Kokerenge*²⁶⁸, in occasione della cerimonia annuale dei Muria che segue la fine del raccolto e rende omaggio a Lingopen, il capo di tutti gli dei simbolo della Terra. Unendosi in cerchio, simbolo di movimento e continuità, i danzatori coordinano i loro movimenti in modo da far risuonare a tempo le campane legate alle loro cinture in cuoio e dando così inizio a una vera e propria "esperienza poetica"²⁶⁹. Nel video appare un susseguirsi di immagini in dissolvenza che mostrano dipinti schematici di animali e persone che decoravano il contesto architettonico notturno della cerimonia, accompagnate da una voce in sottofondo. Seguendo l'estetica della sostenibilità, Altaf celebra le tradizioni di un popolo, i loro sistemi di conoscenza e trasmissione orale, la loro armonia con il creato, i loro miti e le cerimonie in comunione con la terra che vengono tramandati di generazione in generazione e che contribuiscono a rinforzare la loro fede in un mondo strettamente interconnesso²⁷⁰. Questo patrimonio culturale tribale è costantemente messo in pericolo dai progetti di estrazione delle risorse minerarie in un territorio particolarmente ricco. Le industrie del carbone, l'estrazione del ferro e le centrali termiche di Raigarh e Korba appaiono nel video come responsabili della scomparsa della vegetazione, dell'intossicazione del terreno e della devastazione della rete vitale della zona. Si delinea quindi, per contrappunto, un'immagine dell'Antropocene in cui la forza del progresso e la crescita economica si manifestano in una notevole modernizzazione, a cui si oppone però, la riflessione sul costo da pagare in termini di alterazione degli ecosistemi, biodiversità e crollo climatico. Il video mostra come, chi ha pagato più caro il prezzo di questo disastro ambientale è chi ha contribuito meno al suo compimento, e adesso, i benefici che ne vengono tratti escludono proprio quelle comunità messe in ginocchio dalla depravazione industriale. Le popolazioni della zona hanno mantenuto una serie di simboli e tradizioni basate sull'interconnessione generale tra tutti gli esseri viventi:

²⁶⁸ Letteralmente "passeggiata simile a un gallo".

²⁶⁹ Altaf 2016 (sito web).

²⁷⁰ Goethe Institut 2018 (sito web).

*“if humans do not cooperate and respect the environment and their relationship with the soil their existence will be in danger [...]”*²⁷¹.

L’esperienza di ricerca dell’artista in Chhattisgarh le ha fornito l’occasione per apprendere di più sulle culture orali e sul modo in cui queste incoraggiano la vita partecipativa dei sensi, il legame tra umano e non umano, conscio e inconscio. L’obiettivo di Altaf, in quanto artista femminista, è quello di aprire una discussione attraverso interventi sociali al fine di produrre conoscenze che possano generare azioni. La sua affezione per le tematiche eco-femministe l’avvicina ad alcune delle questioni fondamentali sulle relazioni tra uomo e mondo, come ad esempio, questo vuoto legislativo nella tutela delle aree settentrionali e centrosettentrionali dell’India vendute alle industrie per creare una ricchezza che devasta terra, fiumi e foreste. Quello che questo video vuole mettere in evidenza sono le violenze inflitte alla terra e il costo da pagare per un’iniqua distribuzione delle ricchezze. La dissonanza tra l’ambiente rurale e allegro della cerimonia e quello devastante dell’estrazione del carbone diventa una testimonianza all’interno della Speakers Hall del Constitution Club a New Delhi. In quest’occasione viene inscenato un caso giudiziario sotto forma di performance in occasione di *Landscape of Evidence: Artist as Witness*, opera della Khoj International Artists’ Association e di Zuleikha Chaudhari²⁷², direttrice della produzione, in collaborazione con Anand Grover²⁷³, per discutere se le opere d’arte potessero o meno essere portate come testimonianza di un ecocidio diffusamente perpetrato. Parte di questo progetto viene realizzata con la partecipazione di Ravi Agarwal, Navjot Altaf e Sheba Chhachhi (1958) nel ruolo di testimoni. Interrogati dagli avvocati Grover, che rappresentava lo Stato, e Norma Alvares²⁷⁴, che rappresentava i firmatari della petizione e gli artisti, testimoniano per tre ore durante questo dramma giudiziario presieduto da Yatindra Singh (1952), ex Capo di Giustizia dell’Alta Corte di Chhattisgarh. Questo evento performativo faceva luce sull’impatto ambientale inferto dal programma immaginario di sviluppo, “Interlinking of Rivers”, per la costruzione di dighe e piani fluviali che avrebbero messo a rischio la sopravvivenza delle comunità indigene abitanti queste zone. La legalità performativa di questo evento viene in aiuto agli artisti che documentano, attraverso alcune delle loro opere artistiche, tra le quali il video di Altaf, alcuni dei progetti infrastrutturali che secondo loro sollevavano dubbi sull’aspetto socio-ecologico e le contraddizioni legate allo sviluppo

²⁷¹ Altaf 2016 (sito web).

²⁷² Regista teatrale e progettista di luci originaria di Mumbai. Aveva già realizzato due versioni precedenti e di questa performance giudiziaria, di cui una più piccola alla Mumbai Art Room.

²⁷³ Avvocato e attivista legale noto per la sua battaglia per la legge indiana sull’omosessualità e l’HIV.

²⁷⁴ Avvocato, assistente sociale indiana, attivista ambientalista e fondatrice della Fondazione Goa, un’associazione che si occupa di ambiente.

aziendale antidemocratico di alcune compagnie. Il paradosso secondo cui i benefici ricavati dallo sfruttamento delle risorse ambientali mette in serio pericolo la sopravvivenza di quelle comunità che poi non vengono nemmeno ripagate dai proventi di queste ricchezze, è al centro delle riflessioni di questo caso. Le comunità nomadi Adivasi del video di Altaf ci mostrano un modo di coesistere con l'ambiente che a noi appare quasi mitico e primitivo perché ormai assuefatti a uno stile di vita insostenibile, guidati dal progresso verso una direzione che porterà all'estinzione culturale e delle specie²⁷⁵. Mentre Ravi Agarwal porta il suo film, *Have you seen the flowers on the river?* (2007-2010), Chhachhi discute *Neelkanth - Poison/Nectar* (2000-2002), un'installazione a più media che racconta il mito di Shiva che salva il mondo bevendo il veleno rilasciato nel mare da enti soprannaturali. Con quest'opera l'artista crea un'allegoria dell'estrazione delle risorse naturali, mostrandoci i punti di vista e i modi di vivere alternativi alla necropolitica del neoliberismo. Nonostante la serietà della performance e l'accuratezza dei dettagli nello svolgimento dell'udienza, si trattava comunque di un'esibizione fittizia e, per questo, propensa ad abbandonarsi a qualche momento di leggerezza con battute giocose e amichevoli²⁷⁶. Al termine di *Landscape of Evidence* il giudice Singh ammette di avere le mani legate per l'infondatezza del caso e la mancanza di testimonianze più persuasive. Lo sviluppo e il progresso industriale, secondo la sua opinione, restano una necessità, anche se si augura in futuro di vedere progetti di questo genere accettati come testimonianza, soprattutto in considerazione del fatto che sono stati realizzati coinvolgendo popolazioni indigene esistenti. Gli artisti, come parte della società, hanno il dovere di contribuire con la loro forte sensibilità nello stimolare riflessioni e porci nuove questioni. Il loro lavoro come prova di verità deve essere preso in considerazione al pari di quello di scienziati, biologi ed economisti.²⁷⁷ Zuleikha Chaudhari interviene alla fine dicendo che quest'udienza è stata parte di una performance che ha portato le testimonianze di molti partecipanti e che sarebbe interessante riscontrarne il risultato nella vita reale nella speranza di vedere questo tipo di progetti unirsi a politiche attiviste con l'ambizione di cambiare il mondo. L'importanza di queste iniziative è volta alla ricostruzione di una legalità socialmente e ambientalmente giusta²⁷⁸. Altaf, con il suo impegno nella ricerca e la sua dedizione nella produzione di questo materiale, ci mostra come, ancora una volta, le arti abbiano il potere di riconnetterci con i sensi e con la vita, affermando che:

²⁷⁵ Demos 2020, p. 25

²⁷⁶ Raina 2017 (sito web).

²⁷⁷ *Ibidem*.

²⁷⁸ Demos 2020, p. 26

“artistic and creative productions are expressions opening oneself to a range of visionary experiences in a culture, where the aesthetic experience is not only an individual but also a cultural phenomenon”²⁷⁹.

3.8 Ecologia, Architettura e Design: Bijoy Jain, e Mathur da Cunha

È interessante rivolgere un breve sguardo anche al mondo dell'architettura e del design che sono considerati a tutti gli effetti un'arte e che hanno anch'essi preso posizione nei confronti del discorso sull'ambiente. Bijoy Jain è un architetto indiano nato nel 1956 a Mumbai. Dopo essersi laureato in architettura alla Washington University di Saint Louis nel 1990, Jain lavora per un po' di tempo con Richard Meier e viaggia molto per poi tornare in India e fondare il suo studio "Bijoy Jain & Associates". Nel 2005 questo studio si trasforma nello "Studio Mumbai", un piccolo team dotato al suo interno anche di artigiani, carpentieri e scalpellini, che si occupa sia del design che della costruzione. Tra i principi fondanti della filosofia di Jain c'è un attento uso del paesaggio indiano come risorsa, un interesse per gli spazi che sono in armonia con le condizioni climatiche locali, con i materiali e le tecnologie, al fine di realizzare opere che concilino la cultura contemporanea con le nozioni indiane sull'abitare in armonia con la natura²⁸⁰. Situato in un'area ancora semirurale a Alibag, non lontano dal centro di Mumbai, lo studio si occupa, sia di progetti di case in giro per l'India, sia di progetti più ambiziosi che gli hanno fatto conseguire una certa fama anche a livello internazionale, in particolar modo, nel 2010, con l'installazione *Work-Place* alla Biennale di Architettura di Venezia, lo studio offre una panoramica del processo di apprendimento attraverso "il fare". Al Victoria & Albert Museum di Londra, lo stesso anno, in occasione della mostra '1:1 - architects build small spaces', presenta *In between Architecture* che trae ispirazione da quel genere di abitazioni stipate tipiche di alcuni quartieri ad alta densità di Mumbai. Tra le peculiarità di questo studio c'è sicuramente la tendenza a lavorare unicamente con clienti che accettano le sue condizioni: lavorare secondo i tempi necessari per la realizzazione, "*taking the time it needs*"²⁸¹, e solo con artigiani locali. L'artigianato locale è tradotto dallo studio di Jain in un'architettura che sfrutta il minimo indispensabile delle risorse con un metodo di lavoro che si basa su principi ecologici di costruzione. I

²⁷⁹ Altaf 2016 (sito web).

²⁸⁰ Khoj (sito web).

²⁸¹ Studio Mumbai (sito web).

materiali più comuni sono il legno di alloro locale lavorato da artigiani nel luogo, materiali di riuso, come nel caso delle travi prese da edifici demoliti, oppure riciclati, come il teak o il mogano²⁸². Nel 2018 lo Studio Mumbai vince il concorso per il restauro e l'estensione della celebre cantina di Beaucastel a Châteauneuf-du-Pape. Questa prestigiosa competizione a cui partecipavano moltissimi architetti famosi è stata vinta dallo studio di Bijoy Jain per *“its profoundly ecological design... its architectural vision that is both vernacular and contemporary, with an approach that is innovative and forward looking, but with construction processes that are inspired by ancestral know-how.”*²⁸³.

Nel 2015-2016, al Centre d'Architecture di Bordeaux e al Danish Architecture Centre di Copenhagen, si tiene una grande esposizione monografica chiamata “Between the Sun and the Moon”, che si basava sui processi di lavoro dello Studio Mumbai e ripercorreva i temi più ricorrenti nell'arte di Jain presentati in un allestimento che ricorda lo spazio dello Studio Mumbai. Questa mostra espone un vasto corpus di opere architettoniche dello Studio che mettono in luce il suo tentativo di creare un dialogo tra uomo e natura, spazio abitativo umano e mondo naturale (Fig. 30). In un'intervista organizzata da Arc en rève²⁸⁴, parlando della stessa mostra, Jain dice che il suo studio sta lavorando adesso sulla realizzazione di un grattacielo di 34 piani e alto 70 metri che interagisca col fenomeno atmosferico del monsone. L'errore più comune è quello di costruire edifici che si proteggono dall'impatto della natura, che combattono i monsoni. La verità è che l'architettura deve dialogare con questi fenomeni climatici e sfruttarli a suo vantaggio. L'edificio deve rallentare il vento lasciandosi attraversare da esso, funzionerà come un filtro per la pioggia e la sua patina lo renderà sensibile al passaggio del tempo e al cambio delle stagioni. *“It's also a way of saying that, even in the very heart of a city of 22 million people, we can forge a link with nature”*²⁸⁵. Tra gli altri eventi artistici a cui ha preso parte e che meritano essere menzionati, ricordiamo la Biennale di Architettura di Venezia del 2016 e quella di Chicago del 2017. Tra i premi vinti ci sono lo Spirit of Nature Wood Architecture Award nel 2012 e il Global Award in Sustainable Architecture del 2009, un importante riconoscimento che viene annualmente dato a cinque degli architetti che si sono distinti di più nel contribuire a uno sviluppo equo e sostenibile²⁸⁶. In un'intervista Jain chiarisce quella che per lui è la differenza tra artista e architetto. Di base i due termini sono interscambiabili, quello che cambia è solo la natura dell'opera con cui diamo forma alle nostre idee. Ciò che di bello c'è nell'arte è il modo in

²⁸² Hernández 2012 (sito web).

²⁸³ Studio Mumbai (sito web).

²⁸⁴ Centre d'Architecture di Bordeaux.

²⁸⁵ Mulle 2014 (sito web).

²⁸⁶ *Ibidem*.

cui manca di pregiudizio, è il riflesso di pensieri, esperienze, emozioni e sentimenti, l'arte è “*an idea of humanity, life and environment*”²⁸⁷.

Anuradha Mathur e Dilip da Cunha invece, sono il duo di architetti che hanno fondato lo studio di design Mathur/da Cunha. Anuradha Mathur, è architetto paesaggista e professore nel dipartimento di Landscape Architecture alla University of Pennsylvania, mentre Dilip da Cunha, architetto e progettista, oggi Adjunct Professor GSAPP alla Columbia University, ha insegnato anche alla University of Pennsylvania, alla Parsons School of Design e ad Harvard. Oggi lavorano entrambi tra Filadelfia e Bangalore. Il duo parla del proprio lavoro dicendo che: “[*All of our projects*] share in bringing together research and artistic practices toward re-visualizing landscape as the starting point of design.”²⁸⁸. La loro ricerca, che gli ha portati a viaggiare molto, da Bangalore a Mumbai e da Gerusalemme all'Himalaya, esplora i confini tra acqua e terra, ambiente urbano e rurale al fine di immaginare nuove possibilità per il design. Nella loro pratica si servono della scrittura, l'insegnamento e un'ampia selezione di media²⁸⁹. Il progetto su cui attualmente lavorano si chiama *The Descent of Ganga* e si tratta di un'esibizione multimediale che indaga l'impatto umano sulla vita dei fiumi. Il duo punta a mettere in evidenza il problema diffuso di immaginare l'ambiente. L'errore sta nella visualizzazione dei territori attraverso il filtro delle mappe coloniali basate sui confini e che raffigurano i contenitori idrici solo come contenitori. Queste mappe hanno una visione limitata dei territori che tralascia le relazioni tra acqua, flora, fauna e umanità con tutte le sue pratiche sociali. La loro reinterpretazione invece, problematizza gli approcci alla pianificazione urbana contemporanea. I due designer condividono una visione post-coloniale che cambia il rapporto tra terra e acqua, trasformando il dialogo tra mare, solitamente colpevolizzato, e terra²⁹⁰. Tra i loro progetti e le relative pubblicazioni ricordiamo: *Mississippi Floods: Designing a Shifting Landscape* del 2001, che affronta il rapporto difficile tra uomo e fiume nel contesto delle esondazioni del Mississippi, ponendosi domande su come proteggere l'attività dell'uomo in queste occasioni, preservando la navigabilità del fiume e rispettandone l'ecologia; *Deccan Traverses: the Making of Bangalore's Terrain*, del 2006, descrive la ricchezza del paesaggio di Bangalore nel tentativo di metterne in luce le grandi risorse e la storia che l'ha resa conosciuta come la Garden City; *Soak: Mumbai in an Estuary*, del 2009, analizza il territorio di Mumbai in considerazione della sua natura

²⁸⁷ Domus (sito web).

²⁸⁸ Collerd 2017(sito web).

²⁸⁹ *Ibidem*.

²⁹⁰ Srinivasan 2012 (sito web).

a contatto con l'acqua, cercando di pacificare il rapporto della città con la realtà dei monsoni (Fig. 31); in *Design in the Terrain of Water* del 2014, raccoglie le proposte di eminenti personalità come artisti, designers, teorici e scienziati per studiare l'elemento acqua in relazione al design, alle infrastrutture, alla scienza e alla politica; infine Da Cunha nel 2019 pubblica *The Invention of Rivers: Alexander's Eye and Ganga's Descent*, un libro che esplora, integrando arte, idrologia, geografia e storia, il ruolo dell'acqua e dei fiumi nel definire gli spazi abitativi umani. L'ultimo progetto su cui hanno lavorato e che prevedeva un'esibizione e la pubblicazione del relativo libro è *Ocean of Rain*²⁹¹. La loro idea di architettura e design coincide con la loro missione di "abbracciare la complessità". In *Soak* ad esempio, le alluvioni monsoniche che hanno atterrito la città di Mumbai nell'ultimo decennio sono messe in relazione con una cattiva comprensione della porosità dell'estuario e che, se prese in considerazione durante la costruzione di infrastrutture che regolano il flusso idrico urbano, potrebbero consentire un dialogo più pacifico con l'evento del monzone. Il loro interesse si rivolge ai modi in cui l'acqua è visualizzata, e di conseguenza, portata a delle condizioni di eccesso o scarsità, ma esplorano anche la sua qualità di ubiquità come opportunità per il design di interpretare il paesaggio. Nel 2017 hanno ricevuto la Pew Fellowship Grant, come riconoscimento per il loro impegno nel cercare nuove vie per il design nell'ambiente. I due designers propongono un approccio alla pianificazione urbana che è, prima ancora di essere scientifico, artistico, ovvero un dialogo che, attraverso la conversazione, la progettazione e la visualizzazione, riesce a sviluppare progetti che tengano in considerazione l'ambiente in tutte le sue collegatissime relazioni.

3.9 Subodh Gupta e Bharti Kher

Subodh Gupta, nato nel 1964 nella parte orientale dell'India, a Khagaul, nel poverissimo stato del Bihar, è un artista indiano che ha raggiunto una grande popolarità a livello internazionale prendendo parte a molti eventi artistici di livello. La sua infanzia, passata in un villaggio ricco di testimonianze di templi indù, è profondamente segnata dall'immagine del treno. Il 99% della popolazione indiana lavora nelle ferrovie, la stessa famiglia di Gupta

²⁹¹ Mathur Da Cunha (sito web).

era una famiglia di dipendenti ferroviari e l'edificio della stazione tagliava la cittadina di Khagaul a metà. Tutto questo gli valse il soprannome di "Railway Boy". Il treno ricorre nei suoi ricordi d'infanzia e segna la realtà indiana in quanto principale mezzo di trasporto per la maggior parte della popolazione. Proprio per questi motivi i ricordi di questo spicchio d'infanzia ritornano nell'età adulta di Gupta e le immagini dei binari ferroviari, le valigie, i borsoni, i treni e i passeggeri appaiono nella sua arte sotto forma di opere fotografiche, pittoriche e scultoree²⁹². Le aspirazioni del piccolo Gupta tuttavia, non lo vedevano fare l'artista. Il treno lo prendeva anche lui, ma lo faceva per andare alle lezioni di recitazione che avrebbero realizzato il suo sogno di diventare un attore di Bollywood. È proprio in questo contesto che Gupta scopre, dipingendo i poster pubblicitari degli spettacoli, il suo talento innato per la pittura. Si iscrive a una scuola d'arte, il College of Arts & Crafts a Patna²⁹³, senza abbandonare il teatro finché non si accorge che solo l'arte gli poteva regalare la possibilità di essere allo stesso tempo l'attore, il regista e lo spettacolo. Durante le lezioni di pittura in questa scuola, Gupta ammette che nessuno gli ha insegnato a dipingere, ma che tutti hanno imparato, insieme, gli uni dagli altri²⁹⁴. Quando nel 1993 decide di trasferirsi nella caotica New Delhi per fare l'artista, Gupta dipinge, e solo a seguito delle critiche costruttive della moglie²⁹⁵ inizia a sperimentare con altri media fino al concepimento della sua prima installazione nel 1996, *Twenty-Nine Mornings*. In quest'opera Gupta ripercorre le giornate della sua infanzia, passate in compagnia di alcuni oggetti riemersi dalla memoria dell'artista con una certa nota nostalgica e realizza quella che è l'opera che rappresenta il punto di svolta del suo percorso artistico²⁹⁶. Da questo momento in poi la sua pratica, che si mostra ricca in tutta la varietà delle sue forme, dalla scultura, la pittura, la fotografia e il video, alle installazioni e performance, si baserà sull'appropriazione di oggetti della quotidianità indiana di cui vengono trasformati i significati richiamando il processo di ri-significazione degli oggetti operato da Duchamp. Questi oggetti non sono scelti a caso, ma sono simboli e icone della vita indiana e ne riflettono le verità sociali, economiche e culturali. Gli utensili in acciaio, scelti con cura da Gupta tra le bancarelle dei mercatini dell'usato e i cumuli di rifiuti, sono quelli prodotti in serie presenti in ogni tipica cucina indiana e che l'artista lucida fino a dare la sensazione di avere a che fare con materiali preziosi. Le forme che sceglie non sono casuali, la padella ad esempio, ha una forma che non è mai cambiata e il suo antenato è riconoscibile nel museo di arte antica. Chiunque potrebbe riconoscere questi

²⁹² Bloomberg Quicktake 2016 (sito web).

²⁹³ XIBT Magazine 2021 (sito web).

²⁹⁴ Chaturvedi 2021 (sito web).

²⁹⁵ Gupta sposa l'artista contemporanea Bharti Kher.

²⁹⁶ Bloomberg Quicktake 2016 (sito web).

oggetti e qualsiasi famiglia, ricca o povera, può permetterseli e ne ha in casa propria. Capita che Gupta accosti due oggetti di uso quotidiano mettendo in contrasto il ricco e il povero solo attraverso il cambio della finitura dei materiali, ad esempio una porta ricoperta in oro e l'altra in legno. Queste associazioni vogliono farci riflettere sull'essenza dell'oggetto e sulla sua funzione che non cambia al cambiare del materiale di cui è fatta, allo stesso modo la ricchezza o la povertà delle persone ricoprono solo una veste effimera e temporanea della loro essenza²⁹⁷. Tra i materiali più usati da Gupta c'è anche il bronzo, la veste sacra con cui nell'antichità si identificava Dio. In questo senso, rivestire oggetti banali, come una bicicletta o una pentola, di bronzo conferiva alla quotidianità una certa aurea di sacralità. Nonostante la varietà della sua produzione artistica, è proprio con la scultura che Gupta riesce a esprimersi al meglio mettendo in luce l'estetica, la potenza fisica e la simbologia di questi elementi. La sua capacità di riferirsi alla realtà indiana attraverso l'inserimento nelle sue opere di prodotti dell'India rurale, come sterco di vacca, ceste di latte, motorini e pistole, e allo stesso tempo affrontare tematiche di carattere universale raccontate attraverso un linguaggio estetico che incontra anche il gusto di un pubblico straniero, lo rende un vero artista contemporaneo. Come l'ha definito The Guardian, Gupta è il "*Damien Hirst indiano*"²⁹⁸. L'India è sempre presente nell'arte di Gupta. Ritornano il suo cibo, le sue persone, le tradizioni e la cultura. Il suo attento sguardo alla realtà indiana gli permette di indagarla con una profondità che gli è valsa la partecipazione alla Triennale Altermodern Tate di Bourriaud del 2009, per la quale ha esposto l'opera *In Line of Control* (Fig. 32). In questo caso le 26 tonnellate di utensili da cucina andavano a formare un fungo atomico nucleare. Sconvolto dai conflitti mondiali e la sete di potere che annebbia le politiche degli uomini che ci governano, Gupta realizza quest'opera per ricordarci qual è la "linea di controllo" entro cui dobbiamo tenere le nostre mire e che ci vieta di sconvolgere il pianeta Terra e autodistruggerci²⁹⁹, oltre che alludere al meno popolare conflitto al confine tra India e Pakistan per il controllo dell'ex stato principesco del Jammu e del Kashmir³⁰⁰. Il giorno del ritorno di questa grandiosa opera al Kiran Nadar Museum of Art di New Delhi, a seguito della sua permanenza al Tate Modern in occasione della Triennale di Londra, Gupta afferma che: "*Today, after the Agni- V missile launch, my mushroom cloud has a clear message - we do not want another Hiroshima*"³⁰¹. Secondo l'opinione della critica d'arte e curatrice Rubina Karode quest'opera è teatrale, sperimentale ed eroica nella sua grandezza, e

²⁹⁷ XIBT Magazine 2021 (sito web).

²⁹⁸ Sultana 2015, p. 20

²⁹⁹ NDTV 2012 (sito web).

³⁰⁰ Noorata 2012 (sito web).

³⁰¹ Maddox 2012 (sito web).

nonostante questo, sembra gravitare nell'aria. L'evento che ha ispirato Gupta nella realizzazione di quest'opera è la seria preoccupazione per un'eventuale guerra atomica e le conseguenze e i danni sul piano umano e ambientale che ne deriverebbero:

*"In 1999 I made the first drawing of a mushroom cloud when India and Pakistan were on the brink of a nuclear war. They were having conversations like how many people were going to die if India used its nuclear power. It chilled my heart."*³⁰².

Oltre che partecipazioni a fiere d'arte, Biennali e musei importanti, Gupta è stato protagonista anche di molte personali in celebri gallerie d'arte di tutto il mondo, come quelle di Hauser & Wirth, Arario, Pinchuk Art Centre e Galleria Continua. Nel 2015 la sua installazione *When Soak Becomes Spill*, presentata in occasione del V&A India Festival, viene sistemata davanti al Victoria & Albert Museum di Londra. Si tratta di un'opera realizzata fondendo insieme centinaia di piccoli vasi in acciaio inossidabile che fuoriescono da un enorme secchio come fossero acqua che strabocca³⁰³. L'opera allude all'incontenibile spreco indotto dal crescente consumismo e alla dissipazione delle risorse naturali. Il luccichio dell'acciaio ci ricorda quanto luminosa e prospera ci fanno sembrare la promessa del consumismo che alla fine si rivela una promessa fasulla e vuota, un vaso che strabocca di oggetti, ma che non contiene altro che la povertà della società del consumo³⁰⁴. L'insistenza sul tema del cibo e del consumo si riflettono nell'arte di Gupta attraverso l'abuso d'immagini provenienti dal mondo della cucina. Le rappresentazioni di cibo su tela o in bronzo e l'eccessiva abbondanza degli utensili, sono volte a suggerire un desiderio inappagato per la vuotezza di queste immagini effimere. Quando è arrivato a Delhi, Gupta si è trovato davanti a un panorama complesso, ma anche molto vivace e stimolante. A Delhi gli artisti sono molti, anche se gli spazi in cui poter fare arte e le strutture a disposizione dei piccoli artisti emergenti non esistono. Questa è una questione che sta molto a cuore a Gupta perché in India è illegale per un artista lavorare a casa e chi non ha la fortuna di potersi permettere uno studio si trova in grande difficoltà. Il suo studio si è allargato in parallelo al crescere delle sue opere, adesso possiede un team di esperti e collaboratori, tra cui saldatori, carpentieri, costruttori e pittori, che lo segue e lo aiuta a rendere reali le sue sperimentazioni. Gupta ha sempre il pieno controllo dello sviluppo dell'opera che ha ideato e che supervisiona costantemente, ma si affida a questi esperti per la sua realizzazione. Quello che conta è l'idea, come dice Gupta: *"When an architect designs a building, doesn't mean he is carrying*

³⁰² Maddox 2012 (sito web).

³⁰³ Nature Morte, Subodh Gupta (sito web).

³⁰⁴ Victoria and Albert Museum (sito web).

the bricks”³⁰⁵. Le sue opere, con il passare del tempo, si sono evolute, da essere sculture a diventare performance fino a trasformarsi in dei veri e propri paesaggi. Uno di questi è *Dada* (Fig. 33), una scultura esposta nel cortile del National Gallery di New Delhi che rappresenta un albero di *banyan*³⁰⁶, con nodose radici pendenti e carico di oggetti in acciaio inossidabile recuperati dalla memoria infantile dell’artista che vogliono essere le sue foglie e i suoi frutti. “Dada” è una parola indiana che viene usata per indicare il nonno, il protettore della famiglia, suscitando così una certa ironia in riferimento alla società patrilineare indiana³⁰⁷. Tuttavia, il gioco di parole e il richiamo al dadaismo non sono casuali. La coincidenza tra la pratica di Gupta e quella del *readymade* duchampiano si applica nella ricontestualizzazione di un oggetto qualunque che viene scelto ed elevato alla categoria di opera d’arte³⁰⁸.

Anche la moglie di Gupta, Bharti Kher, lavora con l’idea di *readymade*, utilizzandolo in un’ampia gamma di significati e contesti. Kher, nata nel 1969 a Londra, si è laureata al Newcastle Polytechnic nel 1991 e nel 1993 decide di andare in India con un visto di sei mesi. Qui conosce Subodh Gupta, lo sposa e con lui cui resta a vivere a New Delhi dove tutt’ora risiede e lavora. Le sue prime passeggiate tra i mercatini di Delhi l’avvicinano alla tradizione indiana e sviluppano il suo interesse per il mondo domestico e gli interni, a cui si riferisce fin dall’inizio nelle sue prime opere e che resta vivo ancora oggi nella sua pratica³⁰⁹. La sua arte, sotto forma di scultura, fotografia e pittura, oscilla tra la tradizione e la modernità, tratta questioni relative all’identità e la cultura, ma anche tematiche che toccano i problemi fondamentali del Ventunesimo secolo, come la genetica, l’evoluzione, la tecnologia e l’ecologia³¹⁰. Tra i tratti più caratteristici del suo stile ritroviamo il *bindi*, il tradizionale pigmento rosso utilizzato da uomini e donne come decorazione da apporre sulla fronte, che Kher utilizza come motivo decorativo e distintivo in dipinti e sulla superficie delle sculture per collegare idee disparate. Il suo significato più profondo lo identifica come “il terzo occhio” e il simbolo dello stato civile della persona che lo porta, anche se oggi è diventato un accessorio femminile alla moda molto popolare tra le masse. Nelle sue opere Kher restituisce al *bindi* la sua profondità trasformandolo in un riconoscibile tratto stilistico e caricandolo di un forte potere simbolico, con una grande varietà di significati, in particolare relativi al cambiamento, nella società indiana contemporanea, della definizione di femminilità. Il tema della donna torna spesso in forme diverse, frequenti lavori di Kher sono

³⁰⁵ Bloomberg Quicktake 2016 (sito web).

³⁰⁶ L’albero più venerato dell’induismo.

³⁰⁷ *Ibidem*.

³⁰⁸ Insaf 2019 (sito web).

³⁰⁹ Bloomberg Quicktake 2015 (sito web).

³¹⁰ Sultana 2015. p. 32

dedicati ai maltrattamenti domestici di cui le donne indiane sono vittime. Interessante è anche l'attenzione che l'artista rivolge alla commistione e giustapposizione di stili e culture nella società indiana, sia fortemente ricettiva verso gli influssi occidentali, sia attaccata alle loro tradizionali mode vistose, dando vita, nelle sue opere, ad un eccentrico scontro di culture. L'arte di Kher ci interessa soprattutto per l'insistenza con cui l'artista ripropone immagini di animali, elementi naturali e biologici. L'animale è per lei una metafora del corpo e della trasformazione. Nel 2002, ad esempio, quando presenta *I've seen an elephant fly*, Kher vuole parlare della sua complessa identità. Questo elefante, in vetroresina a grandezza naturale, è ricoperto da una "pelle" superficiale decorata con il motivo del *bindi* in forma di spermatozoi che emergono dal secondo strato di "pelle" bianca di cui è ricoperto l'animale. Mentre nella mitologia indi e buddista l'elefante bianco è considerato sacro, nella tradizione occidentale è segno di frivolezza e superficialità. La sovrapposizione di queste due "pelli" e dei rispettivi significati contrastanti enfatizza la confusione tra le identità. Lo stesso elefante ritorna nel 2006 in *The skin speaks a language not its own* (Fig. 34). In questo caso, l'elefante femmina si ritrova accasciato in una posizione che non lascia intendere se sta per rialzarsi o per morire, evidenziando questo stato non definitivo d'incertezza su cui l'artista gioca molto. L'immagine dell'animale in questa posizione non può non farci fermare e riflettere. La sensazione di tristezza che emana è pervadente e, come dice la direttrice di Nature Morte Aparajita Jain, "è vulnerabile e ti fa sentire vulnerabile"³¹¹. Nel 2007, Kher torna sul tema del mondo naturale con la scultura *Solarum Series* (Fig. 35), un albero che, al posto di quelle che sembrano delle semplici foglie, porta immagini di teste di creature sconosciute. In questo caso l'albero, un simbolo importante per molte tradizioni antiche, viene utilizzato per parlare di questioni contemporanee. Le disturbanti e indefinite creature vogliono infatti farci riflettere sulle sperimentazioni genetiche e gli ibridi geneticamente modificati con cui alla scienza piace giocare. Kanu Agrawal scrive del suo lavoro:

*"distinctions between humans and nature, ecology and politics are blurred, [...] morphing is a survival technique, [...] to resist old patriarchal regimes and to invent new hybrid worlds and hybrid creations."*³¹².

Questa coppia di talentuosi artisti si è sempre impegnata per sostenere le cause che li toccavano, sia come cittadini che attraverso la loro arte. Spesso hanno donato le loro opere per sostenere persone in difficoltà o situazioni difficili, come quando nel 2008 Gupta è stato scosso dalle vicende che hanno devastato il Bihar, il suo stato natale, a causa delle

³¹¹ Bloomberg Quicktake 2015 (sito web).

³¹² Harvard Business School (sito web).

inondazioni. Mosso dalla stessa angoscia nel 2019, con la serie *Lonely City* (Fig. 36), Gupta realizza dei grandi paesaggi danteschi ispirati ai tragici incendi dell'Amazzonia. “*When I saw the photographs of the fires in the Amazon, I felt so sad, so angry, I was just so upset.*” dice l'artista³¹³. Questi dipinti, olio su lino nello stile di grandi paesaggisti americani come Thomas Moran (1837-1926) e Ansel Adams (1902-1984), vogliono obbligare il pubblico a guardare una verità disturbante per cercare di smuovere un sentimento, per rendere consapevoli dell'eccidio ecologico di cui siamo complici. Come dice Gupta, è il lavoro dell'artista quello di far risuonare le corde delle nostre coscienze: “*sono un'artista*” dice, “*non un illustratore*”³¹⁴. Questi incendi affascinano e terrorizzano, il fumo avvolge e brucia, il suo spessore quasi solido spaventa. Nei ricordi infantili dell'artista il fumo non era qualcosa di così terribile, ma un momento d'intimità domestica legato alla cucina e al profumo del cibo. Crescendo, ha unito i ricordi del Gupta bambino in Bihar con quelli del Gupta adulto e consapevole che vive in un mondo interconnesso e che parla di globalità. In questo senso, questi dipinti, che rappresentano diversi paesaggi amazzonici che vanno a fuoco, non sono opere site specific, ma si rivolgono all'umanità intera. Mostrano un disastro ambientale d'interesse globale e parlano al mondo i cui destini dipendono dalle sorti di questo pianeta e che Gupta riunisce e fonde entro queste cornici.

3.10 Jayashree Chakravarty: “If you stay close to nature...” e *Cocoon*

Jayashree Chakravarty è un'artista indiana, nata a Khoai, in Tripura, nel 1956. La sua giovinezza l'ha trascorsa immersa nella natura, tra le colline e le foreste nei dintorni di Calcutta, sviluppando così una sensibilità particolare nei confronti dell'ambiente. Dopo aver studiato Belle Arti a Viswa Bharati, la magnifica università immersa nella natura di Santiniketan, ha conseguito un altro diploma in Belle Arti all'università The Maharaja Sayajirao di Baroda. In quest'occasione viene in contatto con la dinamica realtà urbana. Dal 1993 al 1995 prende parte alla residenza francese di Aix en Provence dove assorbe le

³¹³ Noorata 2012 (sito web).

³¹⁴ Chaturvedi 2021 (sito web).

influenze francesi del movimento Supports/Surfaces³¹⁵ e di Claude Viallat (1936)³¹⁶. Oggi vive e lavora a Calcutta. I prati verdi che vedeva da bambina si sono presto trasformati in foreste di cemento che hanno sostituito i bei ricordi di Chakravarty e hanno influenzato i suoi dipinti, in cui emerge l'interazione tra vecchio e nuovo, una fusione tra paesaggio naturale e urbano in cui appaiono occasionali indizi di entrambi i mondi, un uccellino, una finestra rotta o un muro in mattoni. Nelle sue opere utilizza materiali organici e vari tipi di carta per raffigurazioni oniriche e di natura autobiografica, mentre per le installazioni crea composizioni con rotoli di carta uniche per le tecniche artistiche utilizzate e inventate da lei. Le sue sperimentazioni la vedono dilettarsi con i più svariati supporti come la carta di riso, il tessuto e il cellophane. Le sue immagini sono figure sovrapposte simili agli schizzi dei pittori rupestri e la trasparenza in cui si dissolvono è il riflesso di un mondo contemporaneo fluido. I suoi soggetti vogliono celebrare principalmente l'unione dell'uomo con la natura. Durante la sua carriera artistica ha ricevuto molti premi tra cui il Gujarat Lalit Kala Akademi Award e il secondo Bharat Bhavan Biennale Award nel 1998³¹⁷. Tra i suoi lavori che meglio esemplificano il suo modo di dipingere e il suo legame con la natura c'è sicuramente "If you will stay close to nature...", un'esposizione delle sue opere alla Vadehra Art Gallery in mostra dal 24 febbraio al 5 aprile 2014. I quadri esposti sono una compressione spazio-temporale che evoca una specie di mappa in cui ci invita ad entrare. I suoi soggetti ci danno l'idea di essere immersi in un mondo acquatico in cui la schiuma del mare si frantuma non appena l'acqua entra e da cui emergono le forme evanescenti di alberi. In alcuni di essi, emerge la cartina dell'India che ci appare come se stesse affiorando dalle acque coperta da goccioline d'inchiostro e pozze d'acqua. Queste visioni sono fortemente autobiografiche in quanto evocano momenti della vita di Chakravarty. Un esempio ne è il trasferimento, nel 1982, di lei e la sua famiglia, nella zona paludosa di Salt Lake, a quei tempi un'area acquosa ricca di biodiversità prima che la periferia di Calcutta si espandesse e trasformasse irrimediabilmente questo paesaggio.

"Nature is part of my work. I have been living in Kolkata since 1982. At that time, we moved to Salt Lake and it was around the same time I started thinking about nature. However, it was in 2003, when my interest became more serious, even more so around 2006. [...] When we moved here, there were hardly any houses or roads in the area. The

³¹⁵ Un movimento artistico nato nel sud della Francia di cui facevano parte artisti accomunati da un certo lirismo nel colore, la passione per la materialità e la volontà di demistificare la forma.

³¹⁶ Artista contemporaneo di Nîmes. Il suo lavoro è influenzato dall'Espressionismo Astratto sviluppa uno stile personalissimo caratterizzato da una cellula base, una forma rettangolare dagli angoli stondati che replica in colori diversi e che combina per formare pattern sempre nuovi.

³¹⁷ Jehangir Nicholson Art Foundation, Jayashree Chakravarty (sito web).

area was full of long grasses and water-borne creatures. Historically, this whole area was a water body. At one point, when I came to live here, there were snakes and snails and water-borne animals that used to roam around freely. Now all creatures are moving away, disappearing. The grasses have also disappeared. Houses have come up instead."³¹⁸.

Nella sua arte affiorano i ricordi dei viaggi di suo padre, ufficiale sanitario del governo. Le memorie di queste dense foreste ricche di flora e fauna a contatto con popolazioni indigene, si trasformano in opere evocative di quest'immersione dei sensi nella natura accompagnate dai cupi segni del passaggio del presente. La colata del cemento su queste aree cade sul verde della natura come le pesanti gocce di pittura bianca cadono sulle sue tele soffocando quel paludoso brulicare di vita. L'ambiente acquoso in cui immerge i suoi dipinti da' un certo senso di solitudine che trasmette tristezza, ma anche resilienza.

"What is necessary after all is only this: solitude, vast inner solitude. To walk inside yourself and meet no one for hours – that is what you must be able to attain ... what is happening on your innermost self is worth of your entire love..."

dice Rilke nella Lettera 6 del suo *Lettere a un Giovane Poeta*, libro amato e citato nelle sue opere da Chakravarty³¹⁹. Questa frase ispira l'artista che impiega la sua arte per cercare di ritrovare un'intimità con la natura anche quando è assente dalla nostra quotidianità³²⁰. Un senso di vertigine e irrequietezza ci pervade. Le apparizioni naturali in questi quadri sono evocazioni di una forma di morte, una natura in procinto di scomparire. Il senso di perdita è pervadente nella sua esperienza, una perdita di verde, di luce e di aria, la sua arte è un riflesso di questa scomparsa che affiora attraverso il cemento³²¹. Un evento a cui partecipa Jayashree Chakravarty è la mostra "Sightings: Out of the Wild" ospitata al Kiran Nadar Museum of Art, curata da Roobina Karode³²² e aperta al pubblico dal 17 settembre 2019 al 5 gennaio 2020. In questo caso l'evento offriva circa 150 opere di 40 artisti della collezione del KNMA, che mettevano in luce il rapporto problematico dell'uomo con il mondo animale e naturale, evidenziando il vuoto esistenziale, creato dal trauma dell'invasione umana e dall'esaurimento delle risorse terrestri che sono state messe al servizio dei bisogni e dei desideri umani. La curatrice motiva la scelta di questo tema per la mostra dicendo che: "*Our relationship with the wild is distraught and there is an urgent need to find ways of connecting and comprehending Nature and the animal world*"³²³. Una certa attenzione va anche allo

³¹⁸ Garg 2019 (sito web).

³¹⁹ Sinha 2014, pp. 2-4

³²⁰ Ghoshal 2014 (sito web).

³²¹ Garg 2019 (sito web).

³²² Roobina Karode è la direttrice e capo curatrice del Kiran Nadar Museum of Art.

³²³ Quadri 2019 (sito web).

sguardo che hanno le vittime su questa vicenda, mettendo in luce la loro forza, il dramma della loro resistenza e i segni della loro estinzione di massa³²⁴. Le opere della mostra rappresentavano animali in vari stati e contesti, ad esempio il ghepardo spaventato dall'interno di un lussuoso palazzo o la pantera rosa ricoperta dai tradizionali *bindi* a forma di sperma, opera dell'artista Bharti Kher. Tra queste c'era anche *Cocoon* (Fig. 37) di Jayashree Chakravarty, una scultura che rappresenta una specie di scheletro, costituita da strisce di alluminio e cartapesta, tenute insieme da colla e irrigidite dal passaggio di una mano finale di vernice, poi colorata con rappresentazioni pittoriche di flora e fauna. L'artista ammette che nelle varie riproposizioni di quest'opera ha apportato piccole modifiche che l'hanno fatta maturare e resa diversa a ogni apparizione. "*Is this a forced migration, loss of natural habitat or an accidental detour?*" si chiede la curatrice della mostra guardando a questi pezzi che lasciano intendere lo sconvolgimento portato dall'incuria umana³²⁵.

3.11 Illustrazione e ambiente: Rohan Chakravarty, Gaurav Patil, Akshaya Zachariah, Deborshee Gogoi, Ashvini Menon, Sudarshan Shaw

Subodh Gupta ribadisce e specifica la differenza tra il lavoro dell'artista e quello dell'illustratore. Nei suoi dipinti l'angoscia della tragedia deve toccare la sensibilità delle persone, non deve documentare un evento, ma parlare di un problema. Tuttavia, anche l'illustrazione è un'arte scelta da molti disegnatori e designers, come ad esempio Rohan Chakravarty, Gaurav Patil, Akshaya Zachariah, Deborshee Gogoi, Ashvini Menon e Sudarshan Shaw. Questi sono solo alcuni dei talentuosi illustratori che hanno deciso di raccontare la tragedia ambientale attraverso un linguaggio più diretto, semplice, a volte ironico, ma d'impatto. Rohan Chakravarty è un fumettista e illustratore noto per la fondazione di Green Humour (Fig. 38), una serie di fumetti che ha come soggetto la fauna selvatica, la conservazione della natura e la sostenibilità. Le sue vignette sono apparse su riviste di livello come il National Geographic Traveller, Pure Mirror, Sanctuary Asia, Sustainuance, Current Conservation, Tinkle Digest e molte altre. Il debutto di Green Humour avviene sulla piattaforma Gocomics nel 2013 e il successo riscosso la porta a diventare la prima serie indiana a fumetti ad aver raggiunto un pubblico internazionale e ad essere utilizzata addirittura per alcune campagne di conservazione di giganti come il WWF. Il suo

³²⁴ KNMA 2020 (sito web).

³²⁵ Press Trust of India 2019 (sito web).

creatore invece, Rohan Chakravarty, originario di Nagpur, non ha sempre pensato di fare il fumettista. Durante i suoi studi per diventare odontoiatra infatti, visitando il Nagzira Wildlife Sanctuary, vede una tigre che fa il bagno in una pozza d'acqua. Da questo momento in poi molla tutto e si dedica al disegno per sollevare l'attenzione delle masse nei confronti dell'ambiente, la fauna e i diversi problemi di cui sono vittime. Vincitore di molti premi per Green Humour, Chakravarty è arrivato anche secondo al sesto concorso internazionale di cartoni animati dell'UMO e al concorso nazionale The Time's of India³²⁶. Il segreto del suo successo sta nell'essersi reso conto del potere dell'immagine e delle informazioni comunicate con leggerezza attraverso un linguaggio visuale semplice. Lo scopo di Chakravarty è quello di creare un impatto sociale e attirare l'attenzione su questioni ambientali importanti attraverso la fusione di arte e umorismo. *“Creative means of disseminating information around conservation issues was missing, and that's the gap I wanted to fill”* dice Chakravarty³²⁷. Gaurav Patil invece, biologo marino e artista autodidatta, attraversa le coste indiane e, attraverso l'uso di svariati media, racconta la vita sotto i mari, in particolare occupandosi di ecologia intertidale, interessandosi alla barriera corallina, alla pesca e ai pescatori, ai mammiferi e ai serpenti marini.³²⁸ Durante le ricerche per scrivere un articolo sulla sua esperienza di sub nell'isola di Netrani, sulle coste di Karnataka, si rende conto di non avere nessuna foto da allegare al suo progetto. A partire da questa casualità inizia ad illustrare le creature marine e a lavorare per importanti organizzazioni che si battono per la sensibilizzazione degli oceani e le sue creature, come WWF India, Wildlife Institute of India, The Mangrove Foundation, oltre che disegnare il logo e la guida del Marine Life di Mumbai, un collettivo che persegue le stesse missioni³²⁹ (Fig. 39). Lo scopo sotteso al lavoro di questi artisti è quello di rendere argomenti ostici più piacevoli e facili da assorbire, sostituendo il complesso linguaggio scientifico con informazioni più semplici da capire. Ciò che li accomuna è una vera e propria passione per il mondo naturale e una comune partecipazione per la causa ambientale. Akshaya Zachariah, decisa fin da piccola a voler lavorare con gli animali, non appena il suo sogno di diventare veterinaria si spezza, si rivolge al mondo del design per far sentire la sua voce e dare il suo contributo alla causa ambientale in modo creativo. Illustratrice indipendente, lavora a Bangalore da tre anni e disegna per raccontare storie, unire persone e trasformare le intenzioni in azioni. Attraverso i documentari che hanno arricchito la sua infanzia si è formata un grande bagaglio culturale

³²⁶ Green Humour (sito web).

³²⁷ Patel 2021 (sito web).

³²⁸ Patil (sito web).

³²⁹ Patel 2021 (sito web).

e adesso utilizza le sue conoscenze per educare le persone sull'ambiente³³⁰. Il suo percorso parte da *36 Days of Type* (Fig. 40), un progetto iniziato su Instagram da due graphic designer di Barcellona che consisteva nell'interpretare 26 lettere dell'alfabeto e i numeri da zero a nove con le immagini di 36 animali in via d'estinzione. Queste illustrazioni recavano anche una piccola descrizione dell'animale in questione, curiosità e difficoltà che affrontano e che mettono a rischio la sua sopravvivenza. Poco dopo produce un altro lavoro simile dedicato ai grandi guerrieri dell'ambiente, immagini di scienziati, fotografi e altre personalità che si sono distinti nella lotta per la salvaguardia della biodiversità. Il successo di questi progetti arriva quando il WWF si accorge di lei e la invita a diventare una delle Voci del WWF, un gruppo di persone provenienti da campi diversi che si battono per allargare la consapevolezza sull'ambiente³³¹. In un'intervista Zachariah racconta di come, camminando per un mercatino delle pulci nel 2019, si è imbattuta per la prima volta nella cosiddetta "Bluecat Paper", una carta particolarmente sostenibile perché prodotta "senza alberi". A seguito di questa scoperta progetta, per il 2021, un calendario ecosostenibile fatto di questa carta, che possa creare informazione sull'ambiente e che sia illustrato con immagini che parlano delle risorse naturali del nostro pianeta. La sua attenta ricerca, nel tentativo di trovare una carta che fosse completamente sostenibile e allo stesso tempo rendesse giustizia all'arte, ha riscontrato molto successo tra i suoi acquirenti e lei stessa cerca di incoraggiare sempre più artisti a usare questo materiale³³². Similmente a Zachariah, Deborshee Gogoi, ha coltivato questo amore per la natura fin da piccolo quando, cresciuto a Tinsukia in Assam, era solito giocare nelle foreste di Bherjan. Nella passione di Gogoi gioca un ruolo fondamentale il padre del ragazzo che fin da piccolo lo avvicina al mondo animale. Un giorno, durante una visita alla Nagzira Tiger Reserve, vede per la prima volta una tigre. Il ragazzo rimane talmente folgorato da questa visione che decide di abbandonare gli studi di odontoiatria per seguire la via della natura selvaggia. Nelle sue illustrazioni si serve di un umorismo ironico, con forti note malinconiche nei confronti della stranezza di un mondo incomprensibile. La sua cifra stilistica è l'umorismo, attraverso il quale riesce a dar voce ai suoi pensieri e creare consapevolezza. Il suo talento per il disegno è chiaro fin dalla più tenera età, ma solo nel 2018 fonda "Wildscapes" (Fig. 41), un'iniziativa per sensibilizzare sul tema ambientale attraverso fumetti e illustrazioni che hanno per protagonisti simpatici animali parlanti. Appassionato di birdwatching, Gogoi passa moltissimo tempo ad esplorare le aree intorno al Dibru-Saikhowa di Assam e la zona paludosa di Maguri-Motapung, sulla

³³⁰ Current Conservation (sito web).

³³¹ Patel 2021 (sito web).

³³² Bluecat Paper 2021 (sito web).

quale realizza anche un fumetto. Durante la sua giovinezza ha impegnato le sue energie per sensibilizzare le persone sull'esistenza di questo luogo di ricchissima biodiversità dove i cacciatori erano soliti uccidere gli uccelli migratori. Col tempo e con l'infittirsi del turismo in questa zona, la palude ha iniziato a diventare oggetto di cure particolari da parte degli abitanti del posto che sono diventati ambientalisti e birdwatchers. Attraverso il suo impegno si è riusciti a fondere il turismo con la conservazione facendo nascere una tipologia turistica chiamata "turismo del birdwatching". Altri progetti, come #IamDehingPatkai, lo vedono impegnato a salvare la foresta pluviale di Dehing Patkai e la sua splendida biodiversità dai programmi di estrazione del carbone programmati in quest'area. Per questo motivo ha realizzato delle vignette e delle caricature che raccontano la foresta come un importante *hotspot* di biodiversità, lanciando una campagna per fermare la mafia del carbone. La sua attenzione va in particolar modo alle specie di animali del nord-est dell'India. Tra i suoi soggetti preferiti ci sono anche i fotografi naturalisti che vengono ritratti sia in situazioni comiche, come il loro rendersi *voyeurs* dei momenti di privacy degli animali, sia tristi e cupi. La sua missione è molto più grande e complessa di quello che sembra, lui stesso sostiene che un paese ricco non è determinato da un'economia ricca: "*We can be rich only if our biodiversity is rich*"³³³. Anche Ashvini Menon si dedica alla stessa causa e, a seguito dei suoi studi al National Institute of Design di Ahmedabad, e dopo un breve periodo a Microsoft India, capisce di non poter più aspettare per dedicarsi a ciò che veramente era la sua vocazione decidendo così di aprire uno studio per conto proprio. Il suo percorso inizia alla Bombay Natural History Society, dove lavora come consulente per la rivista Hornbill. La sua attenzione si rivolge ai progetti più svariati, ma tutti con una chiara missione che si focalizza sulla flora e la fauna locali.

"I understand the urban audience better, and hence my work is focussed on them. I hope to encourage people to make small changes, and dissolve the line between environmentalists and people who don't care about nature. I think everyone cares about nature, it's just that they don't know it.", dice Menon³³⁴.

La sua speranza non è utopica, i suoi cartoons non hanno l'ambizione di cambiare il mondo, ma sicuramente hanno a cuore l'ambiente e come scopo quello di smuovere qualcosa nelle persone nella speranza che col tempo possano maturare delle idee e dei comportamenti tali da cambiare il mondo. La sua rubrica "Ecotism", pubblicata su The Hindu, ha ricevuto molti

³³³ Rehman 2020 (sito web).

³³⁴ Patel 2021 (sito web).

messaggi, soprattutto di bambini, che, colpiti dalle sue illustrazioni, adesso vogliono fare qualcosa per l'ambiente. I bambini infatti, sono tra i più affiatati sostenitori e seguaci di questi artisti che riescono a creare un senso di appartenenza e ammirazione per la bellezza della natura e riescono a sensibilizzare al riguardo i più piccoli più facilmente che gli adulti. Nel caso di Chakravarty infatti, l'interazione con i bambini locali in occasione dell'Hornbill Festival nella Pakke Tiger Reserve, per la cui occasione aveva creato delle mappe che illustravano la ricchezza della biodiversità del luogo, produce gli effetti desiderati e suscita nei bambini emozione, sorpresa e orgoglio³³⁵. Sundarchan Shaw infine, durante il suo progetto finale per laurearsi al National Institute of Fashion Technology di New Delhi, ha occasione di avvicinarsi alle comunità che vivono vicino alle foreste e alle persone che lavorano in questo campo oltre che a molti ambientalisti. Quest'esperienza risveglia in lui un amore prima sconosciuto verso la natura che lo porta a perseguire questa missione attraverso il suo lavoro di visual designer. Il suo stile è profondamente segnato dalle esperienze avute a contatto con l'ambiente delle comunità tribali, degli incisori rupestri e con la fauna di Bhubaneswar. In particolare, lo stile pittorico di Pattachitra³³⁶ viene da lui utilizzato per realizzare un progetto autofinanziato che mappa la fauna selvatica di Odisha (Fig. 42). Questa mappa popolare rappresenta la flora, la fauna e le comunità tribali di questa zona, di cui interpreta magistralmente e in chiave contemporanea il patrimonio artistico. I dettagli evocativi che illustra hanno effettivamente avuto il successo sperato risvegliando l'interesse per le arti, i mestieri e la fauna di queste comunità e luoghi. L'accuratezza di questo progetto, sia nella ricchezza della fauna illustrata, sia nello stile folk utilizzato per la sua resa grafica, ha avuto un incredibile successo online tra gli amanti della fauna e gli appassionati d'arte³³⁷. Ciò che accomuna tutti questi artisti è la comune missione di sollevare problematiche reali e urgenti che riguardano l'ambiente, di sensibilizzare le persone e sciogliere le nozioni complesse attraverso il potere creativo dell'arte. Come dice Shaw:

“The definition of wildlife for indigenous people is different from those who live in urban areas. Indigenous people do not look at nature and wildlife as resources, as something different from themselves. It's important to look at wildlife with our senses as fellow

³³⁵ Patel 2021 (sito web).

³³⁶ Uno stile pittorico diffuso negli stati di Odisha e del Bengala occidentale caratterizzato da disegni intricati e soggetti tratti dalla mitologia o dalle storie popolari. Quest'arte nasce per un uso religioso e per fungere da souvenir per i pellegrini in visita ai templi.

³³⁷ Pathak 2020 (sito web).

*beings. If we do so, understanding them and living in harmony as beings who we share space with, will be easier*³³⁸.

Il problema sta negli occhi di chi guarda e solo con l'informazione e l'educazione si può guarire quest'occhio pregiudizievole e indifferente verso il mondo.

4. I materiali dell'opera d'arte

4.1 Il recupero e la materia organica nell'arte di Subodh Gupta

Questa tesi si sviluppa individuando quattro diversi modi di fare arte per l'ambiente: l'evento artistico, l'attivismo, la sensibilizzazione e l'utilizzo di materiale organico, del riciclato e dell'oggetto recuperato come elementi costitutivi dell'opera d'arte. In "Tesi sulla filosofia della storia" di Walter Benjamin, il progresso viene da lui dipinto come una tempesta che *"keeps piling wreckage upon wreckage"*³³⁹. Artisti e intellettuali contemporanei si sono riferiti alla fragilità di alcune configurazioni storico-sociali attraverso l'uso di detriti, macerie e rifiuti che diventavano metafora di questi disordini contemporanei³⁴⁰. La cultura del riciclo nell'arte ha una dei suoi più grandi esponenti in Deborah Duffin, l'artista che creava opere d'arte servendosi di materiali recuperati, come ad esempio fili, tappi e contenitori vari di uso quotidiano. In questa pratica, che sta prendendo sempre più spazio e che ha, anche in India, noti artisti dalla sua parte, si caratterizza per due aspetti principali che avvalorano questa prassi. Il primo, è di carattere puramente estetico e rivaluta le qualità artistiche dei materiali e degli oggetti recuperati, il secondo, porta con sé valutazioni di natura etica, prendendo in considerazione alcuni dei problemi della nostra contemporaneità come lo spreco, il consumismo sfrenato e l'ambiente. La Duffin si definisce mai tanto felice come quando *"collecting wood, blackberries, windfall apples; the sight of a full skip sends waves of anticipation down my spine"*³⁴¹.

Un artista indiano di cui abbiamo già parlato che fa qualcosa di simile è proprio Subodh Gupta. Nel suo girovagare tra bancarelle e discariche recupera vecchi oggetti abbandonati e, assemblandoli, gli restituisce un nuovo significato e una nuova vita. Il suo percorso artistico

³³⁸ Patel 2021 (sito web).

³³⁹ Mathur 2019, p. 43

³⁴⁰ *Ibidem*.

³⁴¹ Miles 2014, pp. 167-168

subisce una svolta agli inizi degli anni Novanta quando incontra la scultura e inizia a concepire opere e installazioni realizzate con oggetti del vivere comune. Un giorno, racconta Gupta, andando in cucina, si sofferma a guardarsi intorno e quello che vede sono degli utensili, oggetti presenti nella quotidianità di chiunque. Questi strumenti, come egli afferma, gli hanno parlato e lui li ha resi la sua firma. Così, ha inizio la sua carriera di scultore e performer, con l'assemblaggio delle sue opere monumentali alla scoperta dei limiti concettuali e tecnici di questa nuova tecnica. Come la matita e la gomma per il pittore, questi oggetti diventano il suo strumento creativo. Il numero di utensili necessari per la realizzazione di queste opere è talmente grande che Gupta pianifica molto frequentemente i suoi viaggi alla scoperta dei tesori nascosti tra le bancarelle di Delhi e, come fosse un pellegrinaggio e un rituale performativo, rende questi momenti parte del suo percorso creativo. Il processo consiste nella selezione e scelta degli oggetti che più lo colpiscono, nella loro trasformazione e ri-significazione da qualcosa di povero e abbandonato in un'opera di grande impatto. Recentemente, la sua produzione si è trasformata passando dai luccicanti oggetti in acciaio a vecchi utensili arrugginiti e ammaccati che Gupta va a cercare nelle discariche locali. L'usato e il riciclato, meglio se sono invecchiati e consumati, diventano i suoi nuovi strumenti preferiti, raccontano storie con le loro cicatrici e i loro segni d'usura ricordano a Gupta l'astrazione che c'è nella lettura dei palmi delle mani. Questi utensili, percorsi dai segni della vita, raccontano le storie di chi li ha posseduti. Gupta crea una relazione intima con l'utensile, infatti quando cucini, puoi essere felice, triste o arrabbiato e tirare per aria le pentole, questi elementi ci seguono e condividono silenziosamente con noi le nostre vite, quello che l'affascina è ripescare dal dimenticatoio oggetti gettati via di cui a nessuno importa più niente e rendergli una nuova vita. *Seven Billion Light Years* (Fig. 43), che fa riferimento al numero di anime sul pianeta Terra e alla sua distanza da un cosmo misterioso, è una mostra inserita all'interno di "After Midnight: Indian Modernism to Contemporary India 1947/1997", al Queens Museum di New York dall'8 marzo del 2015. Gupta fa riferimento all'individualismo con cui la sua arte parla alla gente del mondo, alle sue sette miliardi di anime che possiedono ognuna il suo pezzo d'infinito³⁴². Il centro focale della mostra è la serie di dipinti *Seven Billion Light Years*, in cui Gupta mette su tela gli utensili da cucina tipicamente indiani. Il suo processo creativo parte dal recupero di queste vecchie padelle e pentole usate che portano con sé le cicatrici delle loro storie. Con l'aiuto della tecnologia, fotografa questi oggetti, li stampa e così nasce il prototipo di quella che poi sarà la versione finale dell'opera realizzata dai suoi

³⁴² Hauser & Wirth (sito web).

collaboratori: una gigantografia dipinta dell'utensile scelto. In questo passaggio dell'uomo sulla terra inciso negli oggetti quotidiani risuona una frase dell'antropologo Bhrigupati Singh:

*“the patterns we create through our diurnal scrapings, the marks we leave night and day, through rise and fall, joy and sorrow, on the surfaces of our ordinary domestic vessels that journey with us, sometimes for years. What we discover in the process are intricately crafted pieces of the cosmos”*³⁴³.

Tuttavia, Gupta non dialoga solo con oggetti recuperati, proprio nelle fasi iniziali della sua evoluzione artistica, era in perfetta simbiosi con la natura e il materiale organico si fondeva nella sua pratica artistica portando con sé le memorie di un'infanzia nell'India rurale. Le prime opere di Gupta infatti, utilizzavano come materiale più frequente lo sterco di vacca, molte delle quali non solo erano realizzate in sterco, ma lo imitavano. Questo veniva applicato sia nelle sue pitture che sul suo corpo e, in alcuni casi, veniva utilizzato anche come supporto strutturale delle sue opere. Questa tipologia di materiale è parte costante della cultura indiana, considerato come purificatore e sterilizzante, viene utilizzato nella vita quotidiana, ad esempio, all'interno delle capanne, mescolato alla calce e steso per terra per stemperare le calorose estati indiane, oppure come combustibile per cucinare. Gupta prende questo materiale e ne sfrutta le elevate qualità plastiche mettendole a frutto nelle sue opere. In *Pure*, un lavoro a metà tra la scultura e la performance esibito per il workshop di Khoj a Modingar nel 1999 (Fig. 44), l'artista, raccolti dei tipici oggetti quotidiani dai suoi vicini di casa, li inserisce in un terreno ricoperto di fango e, appunto, di sterco di vacca. Poco dopo si filma mentre si lava con polvere di *gulal* e sterco evocando gli antichi rituali rurali indù, con un costante richiamo, sia alle tradizioni del suo paese, sia alle memorie della sua infanzia nell'India rurale, suscitando anche una riflessione sul razzismo, la purificazione e la discriminazione³⁴⁴. Gupta replica *Pure* nel 2014 al Museum für Kunst Frankfurt am Main in Germania, rivisitando l'opera del 1999 e presentando una serie di oggetti semi sepolti nella terra con le foto in bianco e nero dei vicini da cui prese in prestito i pezzi per la sua prima esposizione³⁴⁵. Un'altra opera di questo periodo, che richiama sempre le sue memorie infantili e in particolare quelle riguardanti la madre, è *My mother and me*, una capanna fatta di cialde di letame che in India vengono usate come combustibile e fertilizzante e che per lui acquistano un significato quasi sacro. Quando era piccolo Gupta veniva mandato da sua madre a prendere le foglie di mango e lo sterco di vacca necessari per i quotidiani rituali

³⁴³ Hauser & Wirth (sito web).

³⁴⁴ Insaf 2019 (sito web).

³⁴⁵ Hauser & Wirth (sito web).

indù. Mentre lavorava al progetto, questi ricordi gli sono tornati in mente e così ha deciso di chiamare l'opera *My mother and me* (Fig. 45), in memoria di quei momenti d'intimità con la madre. Questo pezzo risale al 1997 quando, durante un workshop di Khoj a Modinagar, decide di ispirarsi alle cialde di sterco di vacca imballate e impilate che si vedono un po' ovunque in India per realizzare un'opera. Gupta recupera questo modello e realizza una struttura simile, con l'unica differenza che dota la sua installazione di uno spazio vuoto al centro, come fosse una specie di capanna, per lasciare che le persone esplorassero lo spazio anche da quella prospettiva. Per dare ulteriore enfasi all'esperienza, l'artista brucia dello sterco e lascia le sue ceneri al centro della capanna³⁴⁶. Infine, sempre come parte di questa prima fase organica, Gupta realizza *Bihari*, un autoritratto che celebra la sua identità e la sua patria attraverso l'utilizzo di sterco di vacca e fango come materiali pittorici. Il dipinto riporta in basso la scritta "Bihari" in indi, a neon, per celebrare ancora una volta le sue origini. In questo caso Gupta guarda indietro alla sua esperienza di vita e cerca di reinventare e reinterpretare i materiali tradizionali utilizzando la pittura in modo non convenzionale, evocando ancora una volta il forte senso di unione con la sua patria e la sua esperienza di vita in perfetta armonia con il resto della sua produzione artistica.

4.2 Vivan Sundaram: *Engine Oil, Black Gold e Trash*

Vivan Sundaram è un artista e attivista indiano nato nel 1943 a Shimla. Nel 1965 si laurea in belle arti all'università The Maharaja Sayajirao di Baroda per poi spostarsi a Londra dove consegue un Post-Diploma alla Slade School nel 1968. La sua famiglia apparteneva all'élite indiana e contava tra i suoi membri molti personaggi noti. La zia di Sundaram, era Amrita Sher-Gil (1913-1941), una delle artiste più famose dell'India pre-indipendenza, suo nonno, Umrao Singh Sher-Gil (1870-1954), era un proprietario terriero sikh e un fotografo, infine Geeta Kapur (1943)³⁴⁷, moglie di Sundaram, è una delle curatrici, critiche e storiche d'arte indiane più in vista sulla scena artistica sia nazionale che internazionale e, sicuramente,

³⁴⁶ Arts & Culture (sito web).

³⁴⁷ Geeta Kapur è un personaggio di spicco dell'ambiente artistico nazionale e internazionale. Ha scritto monografie, cataloghi, libri e saggi. È una dei fondatori del Journal of Arts & Ideas ed è stata nei comitati consultivi di Marg, Thirtex e ARTMargins. Ha presenziato come membro della giuria delle Biennali di Venezia (2005), Dakar (2006) e Shrijah (2007) e nel 2009 è stata insignita dal governo indiano del Padma Shri, una delle più alte onoreficienze indiane, per il contributo dato all'arte.

l'interlocutrice più valida della generazione segnata dalle trasformazioni del 1968 a cui Sundaram appartiene. Questa grande responsabilità di raccogliere l'eredità artistica della famiglia viene tradotta da Sundaram in una varietà di esperimenti con media vari, come dipinti, sculture, collage, disegni, installazioni e fotomontaggi. I suoi primi lavori sono stati influenzati dalla pop art e dalle tendenze contro-culturali degli anni Sessanta. Sundaram si immerge in questo contesto rivoluzionario, segnato soprattutto dagli eventi del maggio del '68, prendendo parte a raduni, sit-in, dimostrazioni, proteste contro la guerra in Vietnam e per i diritti delle donne, concerti rock e tutta una serie di eventi che segneranno la sua produzione artistica successiva qualificandolo come "artista attivista". È proprio durante gli anni di soggiorno a Londra che avviene il suo risveglio politico. "*Before I left for London, I wasn't political at all*" dice Sundaram³⁴⁸. In questo periodo, abbandona la pittura, si iscrive a un corso di storia del cinema e, nutrendosi di centinaia di film, inizia a sviluppare una vera e propria passione per l'immagine in movimento. Negli anni Settanta, tornato in India, si avvicina alla Sinistra pur rimanendo fuori dal partito vero e proprio, operando come attivista auto-identificato. Più tardi, negli anni Ottanta entra a far parte del movimento figurativo-narrativo nel tentativo d'inserire la pittura figurativa nel mondo artistico indiano dominato, a quei tempi, dall'astrazione. Sempre in questo periodo, dopo essersi sposato con Kapur, si unisce con la moglie ad altri artisti, scrittori, studiosi e attivisti culturali per formare il SahMat, il collettivo nato in risposta all'omicidio dell'attore, drammaturgo e regista Safdar Hashmi (1954-1989). Dal 1976 al 1999 ha fatto parte del Kasauli Art Centre prima e del Journal of Arts & Ideas poi. I primi anni Novanta in India sono dominati da disordini sociali e politici, da insurrezioni ed eventi brutali che hanno plasmato il paese e, di conseguenza, anche l'arte di Sundaram che si è rivolta verso l'installazione multimediale come strumento per esprimersi in questo paesaggio caotico di tumulti politici³⁴⁹. Tra le sue partecipazioni più importanti ricordiamo quelle alle Biennali di Sydney, Siviglia, Taipei, Sharjah, Shanghai, L'Avana, Johannesburg, Gwangju e Berlino, oltre che alla Triennale Asia Pacific di Brisbane e alle mostre collettive del Tate Modern di Londra nel 2011, del Museo Boijmans van Beuningen di Rotterdam nel 2002, del Mori Art Museum di Tokyo nel 2008 e di molte altre. Nel 1991 Sundaram presenta la serie *Engine Oil* basata sugli orrori consumati durante l'opposizione di 35 nazioni guidate dagli Stati Uniti all'invasione e annessione del Kuwait da parte dell'Iran nella Guerra del Golfo del 1991, le cui immagini hanno avuto una grande diffusione mediatica. Il nome della serie, fa riferimento alla vera motivazione di questo

³⁴⁸ Mathur 2019, p. 3

³⁴⁹ Sharma 2020 (sito web).

intervento avvenuto per l'interesse degli Stati Uniti nelle risorse petrolifere del Kuwait. La reazione artistica alla fuoriuscita di petrolio e agli incendi che seguirono questi eventi si concretizza nella realizzazione di una serie di circa 40 composizioni, realizzate a carboncino e olio per motori su carta, a metà tra la pittura, il disegno e l'installazione. Il petrolio greggio diventa il mezzo con cui macchia e a volte cancella il delicato disegno a carboncino sottostante³⁵⁰. Per la prima volta Sundaram abbandona i metodi di pittura tradizionali per relazionarsi meglio con lo spazio della galleria superando il limite della cornice. Da questo momento in poi la sua produzione cambia radicalmente forma e inizia a sfruttare le potenzialità del digitale, dell'installazione e del fotomontaggio. La crisi politica e i cambiamenti in atto nella società indiana e nel mondo in questi anni trasformano drasticamente e irreversibilmente il suo modo di fare arte, come lui stesso dice: “*Changed circumstances and new experiences required a new articulation.*”³⁵¹. I materiali fragili usati per questo progetto, carta fatta a mano, olio motore, carboncino e zinco, hanno fatto sì che l'opera subisse gli effetti del tempo in modo tale da riflettere la realtà eco-storica che stiamo vivendo e che riveste un ruolo fondamentale nelle intenzioni dell'artista. La sua arte infatti, vuole presentare, attraverso la simbologia del petrolio, che è allo stesso tempo una risorsa geologica, una ricchezza economica globale, una sostanza tossica rilasciata nell'ambiente come rifiuto industriale e un mezzo pittorico, un atto di accusa contro la violenza che questo elemento genera: le guerre che scatena, le esplosioni catastrofiche di cui è responsabile e l'inquinamento dei fiumi che provoca la morte di persone, flora e fauna. L'associazione linguistica tra “oil”, inteso come petrolio, e “oil”, inteso come olio, permette a Sundaram di realizzare queste opere in cui l'olio motore viene immaginato come fuoriuscita petrolchimica. Le storie raccontate dalle opere di Sundaram ripercorrono i tanti significati e usi del petrolio; quelli ecologici, storico artistici, economici e politici. Il senso di devastazione culturale ed ecologica inflitto da questo elemento viene reso sfuggente e indefinito nelle sue opere, la violenza e la distruzione avvengono in modo silenzioso, infatti, è solo con il passare del tempo che il petrolio fa le sue vittime, si tratta di una “violenza lenta”, come la definisce il critico letterario Rob Nixon (1954), che uccide uomini ed ecologie con effetti ritardati. Un esempio di opera in questa serie è *Land Shift* (Fig. 46), realizzata cucendo insieme dodici pezzi di carta che partono dal muro e continuano fino a terra allungandosi sul pavimento dove si trova un piatto in zinco con all'interno una piccola pozza di olio motore. L'estetica di questo pezzo lo rende fortemente geologico, sembra che

³⁵⁰ The Kiran Nadar Museum of Art (sito web).

³⁵¹ Mathur 2019, pp. 40-41

un pezzo del substrato di terreno sia stato tagliato e appeso a un muro mentre sulla sua superficie si compiono i processi micro-ecologici. Il suo significato resta ambiguo, questa nuova ecologia non dà risposte sullo stato dei processi in atto, se si tratta di sostanze tossiche in fuoriuscita o di normali processi di sedimentazione, fatto sta che ci resta difficile capire se tutto è al proprio posto o meno³⁵². In quest'opera, Sundaram rende visibile uno stato del petrolio che l'industria ci ha volontariamente negato, la sua forma sotterranea, quella del petrolio greggio. A più di dieci anni di distanza, Sundaram espone *Black Gold*, un'opera site specific realizzata per la Biennale di Kochi del 2012. Anche se il titolo di quest'opera ci fa pensare alla vecchia serie dei primi anni Novanta, in questo caso Sundaram non fa riferimento al petrolio, ma al pepe, un prodotto che ha avuto un ruolo centrale nei commerci di spezie che avvenivano in India e, in particolar modo, in Kerala, dove i celebri porti di Muziris e poi di Kochi erano una delle basi commerciali più importanti del paese. L'installazione, realizzata in occasione di questo importante evento artistico al suo debutto, rappresenta il modello su larga scala di un vasto paesaggio composto di detriti in argilla, come fossero reperti di uno scavo archeologico. La materialità dei detriti nelle opere di Sundaram identifica il rifiuto sia come rischio sia come risorsa, allo stesso tempo decadimento e rigenerazione, che dialogano in un'interazione tra materiale e sociale. Attraverso di esso, come fosse una lente sulla storia, Sundaram racconta le devastazioni delle guerre, ma anche i processi di accumulazione derivanti dall'economia del consumo dovuti alla crescita urbana. Un video multicanale mostrava le macerie insieme ad accumuli di granelli di pepe nero sottoposti all'erosione del mare. La proiezione induceva a riflettere sulla forza di acqua, vento e tempo nell'annullare ogni conquista umana, trasformando tutto in polvere. La relazione dell'antico grandioso passato con l'attuale stato di rovina, non vuole evocare una sconfitta, ma suggerire la possibilità di un'economia nuova che scongiuri vittime innocenti, terre sfruttate e spazi sommersi e distrutti. I paesaggi fatti di macerie e detriti sono alla base anche di *Trash* (Fig. 47), una serie a cui Sundaram lavora dal 2005 al 2008 e in cui sviluppa un tema a cui s'interessa dal 1997, quando realizza l'installazione *Great Indian Bazaar*³⁵³. Questa serie si basa sull'economia e l'estetica dell'usato e ha come soggetto i rifiuti urbani. Riunendo stimoli provenienti dall'installazione del 1997 e dalla

³⁵² Mathur 2019, pp. 44-45

³⁵³ Quest'opera, composta da 400 fotografie di oggetti di consumo quotidiani ammassate sul pavimento, evoca la vendita per strada dei mercatini di New Delhi. "It focuses on reality at the poverty level of 'consumption.'" dice Sundaram. Per ulteriori informazioni: Ananth 2016.

mostra del 2005, “living.it.out.in.delhi”³⁵⁴, coinvolge dei giovani spazzini di Delhi, che lavorano con la ONG Chintan, offrendo loro un lavoro. La spazzatura di Delhi viene riunita nel suo studio e usata come base per la creazione d’installazioni, video e stampe digitali che vanno poi a formare un vasto paesaggio urbano di rifiuti e detriti, anzi un “post-paesaggio”³⁵⁵. Questo progetto mette in discussione il capitalismo consumistico per mostrarci un sistema di riciclo e riutilizzo molto comune in società come quella indiana. I temi su cui si concentra Sundaram si focalizzano quasi sempre sulle implicazioni sociali dello spreco e del consumismo senza controllo, sottolineando il fascino intrinseco all’oggetto trovato e recuperato. La volontà di collaborare con questi poveri ragazzini emarginati non fa che sottolineare la distanza sociale che li divide, questioni che vengono affrontate nell’installazione scultorea *Bed Ward*³⁵⁶ e il video *The Brief Ascension of Marian Hussain*³⁵⁷. Sundaram esplora le contraddizioni delle metropoli invocando un’alleanza tra poveri e intellettuali. A livello microscopico, nel paesaggio urbano di rifiuti, erano riconoscibili vere e proprie scene di vita quotidiana in una metropoli con grattacieli di metallo, campi di sacchetti di plastica e partite di calcio tra dentifrici, mentre, a livello macroscopico, si percepiva una sensazione di caos ordinato di materiali diversi modellati. Questo paesaggio è servito come set per la produzione di materiale video e fotografico, oltre che per l’installazione *Bed Ward*. A solo una settimana dalla presentazione di questo evento, Sundaram ha documentato la distruzione del suo paesaggio in un video di 14 minuti intitolato *Turning*. L’abbattimento, nel video, appare come provocato da forze naturali, come se il mondo si stesse preparando a una terribile tempesta. Lo scopo era quello di farci riflettere sulla precarietà delle vite di chi vive in questo stato di precarietà, costantemente terrorizzato che qualche calamità possa distruggere la propria vita³⁵⁸. Sundaram presenta dunque, con questo progetto, “*an alternative ecology, an other system of ordering that foils the dreams of undiminished progress*”³⁵⁹.

³⁵⁴ Questa mostra si incentra sul lavoro dei raccoglitori di rifiuti popolari nelle grandi città come Delhi e sul progetto di un’opera nata da questo accumulo di rifiuti provenienti dal paesaggio urbano. Per ulteriori informazioni: Asia Art Archive 2017.

³⁵⁵ Mathur 2019, pp. 134

³⁵⁶ Un’installazione del 2005 che presenta una serie di letti in acciaio realizzati legando insieme con lo spago centinaia di vecchie soles di scarpe e illuminati dalla fioca luce di una lampadina elettrica.

³⁵⁷ Un video che ha come protagonista Marian Hussain, un ragazzino addormentato su una pila di rifiuti, che Sundaram ha assunto attraverso la mediazione dell’ONG Chintan e che, in questo video, trasforma in un personaggio quasi tratto da un romanzo.

³⁵⁸ Mathur 2019, pp. 136

³⁵⁹ *Ibid.*, p. 138

4.3 Mrinalini Mukherjee e Jayashree Chakravarty

Nella mostra *Abstracting Nature*, curata da Roobina Karode e esposta al Kiran Nadar Museum of Art di Delhi dal 30 gennaio al 30 giugno 2020, come parte della triade di esposizioni *Scripting, Time, Memory, Ecology*, le artiste Jayashree Chakravarty e Mrinalini Mukherjee, riuniscono nella loro opera un vasto insieme di elementi trovati in natura (Fig. 48). Un approccio complementare all'arte che estrae dalla natura e astrae nell'arte in un linguaggio visuale criptico. Una serie di acquerelli, disegni e incisioni monocromatiche di Mukherjee mostra il suo legame con la natura che si concretizza in immagini nodose di grovigli e torsioni. In mostra sono presenti anche la serie in bronzo *Palm Scape* (2013)³⁶⁰ e le sue celebri sculture in canapa realizzate intrecciando, con molto tempo e pazienza, fibre di iuta³⁶¹. Nata nel 1949, Mukherjee trascorre buona parte della sua infanzia a Santiniketan insieme ai due genitori artisti, Benode Behari Mukherjee (1904-1980)³⁶², insegnante a Kala Bhavan e rinomato artista indiano, e Leela Mansukhani³⁶³. Crescendo, decide di seguire le orme del padre e della madre e, proprio nella scuola fondata da Tagore, studia arte e si laurea in pittura murale. Le estati trascorse in questo luogo immerso nella natura e l'impronta educativa lasciata da Tagore, che incoraggiava a fare passeggiate quotidiane immersi nel paesaggio e che riponeva la sua fiducia nel potere dell'arte e dell'artigianato, alla scuola, contribuirono sicuramente a plasmare l'educazione e gli interessi di Mukherjee. Inizialmente, la giovane sognava di diventare un medico, ma il suo piano durò poco perché a 16 anni decise di iscriversi alla facoltà di Belle Arti dell'Università Maharaja Sayajirao di Baroda, dove K. G. Subramayan (1924-2016) insegnava basandosi sulla stessa filosofia portata avanti a Santiniketan³⁶⁴. L'incontro che cambia la direzione della sua produzione artistica, avviene proprio in questi luoghi quando, casualmente, scopre di avere un forte interesse per l'arte degli artigiani locali. Da questo momento in poi inizia ad intrecciare fibre di iuta e canapa, prima per creare gli arazzi che contraddistinguono le opere della sua prima fase, poi per approcciare la scultura e realizzare le elaborate rappresentazioni di creature del

³⁶⁰ Sculture in bronzo dalle sagome organiche che richiamano le forme fossili recuperate da uno scavo archeologico in una palude preistorica oppure "un'armatura robotica di un'orchidea aliena"; Per ulteriori informazioni: *Nature Morte Mrinalini Mukherjee Palm – Scapes* (sito web).

³⁶¹ Mutual Art (sito web).

³⁶² Artista indiano pioniere dell'arte moderna e del Modernismo contestuale (termine coniato dall'insegnante di Santiniketan Sivakumar, per indicare i prodotti di un movimento culturale che, nonostante fossero stati influenzati da altre culture, sono rimasti ancorati al contesto in cui erano inseriti).

³⁶³ Studentessa a Santiniketan e poi scultrice.

³⁶⁴ Gardner 2019 (sito web).

mondo naturale che diventeranno la sua firma. La sua tecnica, a differenza del comune telaio più popolare in India, sfrutta le qualità del macramé³⁶⁵, una forma di tessuto che si basa sull'annodatura a mano. *“My work is physical - my body, my materials, the way of life, the environment, all work together”* dice in un'intervista del 1993³⁶⁶. Le sue forme, che non ricalcano uno schizzo iniziale e non si aiutano con bozzetti di partenza, sono fisiche, corpi nati da un'intuizione. Col tempo, a causa della pessima qualità della corda in commercio, scoprirà anche le qualità plastiche della ceramica e del bronzo. Alcune delle retrospettive più importanti della sua carriera la vedono esporre al National Gallery of Modern Art di New Delhi nel 2015 e al Met Breuer di New York nel 2019³⁶⁷. Il dibattito occidentale che distingueva tra arte e artigianato e che colloca gli appartenenti al secondo in una posizione nettamente inferiore rispetto allo status dell'artista, ha privato Mukherjee della possibilità di esporre all'estero fino al 1994 quando, il Modern Art Oxford, allestisce la mostra *“Mrinalini Mukherjee Sculpture”*. In questa occasione viene definita: *“one of the most significant younger sculptors working in India,”* e le sue opere vengono descritte come *“craft-like organic sculpture on a human-scale”*³⁶⁸. Per molti anni, una serie di artisti molto validi che utilizzavano il tessile come medium, sono stati ingiustamente associati al lavoro artigiano, e hanno visto la loro arte qualificata come *“fiber art”*. Essere associati agli *“artisti della fibra”* o alla categoria dell'artigiano, ha sminuito il lavoro di molti artisti come Magdalena Abakanowicz (1930-2017), Sheila Hicks (1934) e Lenore Tawney (1907-2007). Il suo lavoro invece, sfruttando la plasticità e flessibilità della fibra, riqualifica un elemento che non è mai stato considerato un materiale con cui fare scultura e riesce a caricarlo di una forza soprannaturale che invece mancava ai lavori di alcuni artisti occidentali, limitandoli. Nelle sue intenzioni c'è il desiderio che le sue sculture evocino una presenza quasi iconica. In *Yakshi* (Fig. 49), ad esempio, opera del 1984 realizzata intrecciando una fibra di corda naturale bengalese chiamata *sunm*, questa sensazione di stupore è molto forte. Il colore naturale della fibra è annullato dal nero e il blu violaceo della tintura sintetica in cui è stato bagnato. Quest'opera viene realizzata in anni in cui l'interesse dell'artista si rivolge alla

³⁶⁵ Si tratta di un'arte molto antica basata sull'annodatura a mano. Le prime apparizioni di questi nodi vengono rintracciate nelle incisioni dei babilonesi e degli assiri. La parola si pensa derivi o dall'arabo, macramia, che potrebbe significare *“asciugamano a righe”*, *“frangia ornamentale”* o *“velo ricamato”*, oppure dal turco makrama, *“tovagliolo”* o *“asciugamano”*. Attraverso gli arabi questa tecnica è arrivata anche in Spagna e in Italia, soprattutto in Liguria, da cui si diffuse in tutta Europa.

³⁶⁶ Gardner 2019 (sito web).

³⁶⁷ Nature Morte, Mrinalini Mukherjee (sito web).

³⁶⁸ Gardner 2019 (sito web).

natura e all'iconografia delle tradizioni indiane, alle danze Theyyam³⁶⁹ e Kathakali³⁷⁰ con i loro costumi teatrali e le maschere. Le sue divinità antropomorfe di fibra intrecciata formano una mitologia personale e non convenzionale che costituisce l'essenza della produzione più importante dell'artista³⁷¹.

Jayashree Chakravarty invece, come abbiamo visto, dedica la sua produzione a cercare di fermare nel tempo una parte di natura che è stata cancellata per lasciare spazio al cemento e all'espansione urbana. La natura riecheggia nei suoi soggetti e nella sostanza della sua arte. Alcune delle sue opere sono costituite da materiali organici che trova per terra e che raccoglie per inserirli nelle sue installazioni e tentare di salvare il ricordo di una natura viva e incontaminata. Pesci giganti, piante acquatiche, uccelli, lumache, insetti e tutti i vecchi abitanti di Salt Lake rivivono adesso nella sua arte come "immagini della memoria"³⁷². Questa pratica è evidente in *A weird ecology*, una mostra tenuta alla galleria Akar Prakar di Calcutta dal 28 gennaio al 22 febbraio 2019, in cui Chakravarty utilizza materiali organici e naturali per esprimere le sue preoccupazioni verso l'ambiente. Attraverso le sue opere immersive crea uno spazio coinvolgente, una specie di bozzolo che ci fa sentire un tutt'uno con la natura. In una contemporaneità che rincorre la crescita economica, il progresso e l'urbanizzazione, l'opera di Chakravarty appare come un grido silenzioso che ci invita a riscoprire una comunione perduta con la natura.

*"It is sad for the eyes; now there is nothing to see except concrete and rocks. That is the new image of the nature around us. Everything now is in a cage."*³⁷³.

Questo shock ha insinuato un cambiamento nella sua pratica che intorno al 2014 si è fatta immersiva attraverso l'inserimento di materiale organico, di fango, semi, erbacce, insetti, conchiglie, fiori secchi e piante medicinali sulle sue composizioni in carta. I suoi ricordi di un passato verde affiorano fisicamente in queste opere attraverso un processo di raccolta che lei vive come il suo contributo per salvare la natura e le parti di essa che ama. Mentre gli altri strappano l'erba e la soffocano sotto il cemento, lei, con la sua arte, rende alla natura un suo spazio di eternità inserendola in queste opere caratterizzate da una stratificazione organica profonda. A questo tripudio naturale si aggiungono anche altri elementi, come ad esempio, macchie di tè, polvere di caffè, colori acrilici e ad olio. Il processo di creazione

³⁶⁹ Forma di danza popolare rituale diffusa in Kerala e in Karnataka. Gli aborigeni che praticano questa danza la ritengono un canale verso le divinità.

³⁷⁰ Una delle forme di danza classica indiane celebre per le sue maschere, i costumi e i trucchi sfarzosi e colorati dei ballerini.

³⁷¹ Gardner 2019 (sito web).

³⁷² Chakraborty 2020 (sito web).

³⁷³ Garg 2019 (sito web).

parte da una carta sottilissima a cui aggiunge altri strati di carta che può arrivare fino a 25 strati di lavoro su entrambi i lati. Colora, aggiunge altro materiale e ripete il processo finché il lavoro non è terminato. L'accuratezza dei dettagli che inserisce nelle sue opere è resa visibile dall'uso di lampade apposte dietro i suoi lavori e che li fanno risaltare. La sua tecnica è molto particolare e personale e trae ispirazione dalla sua esperienza a contatto con i microscopi a cui era esposta quotidianamente a causa della professione dei suoi parenti medici. Il principio alla base delle sue installazioni infatti, è lo stesso del microscopio: una luce viene proiettata da dietro l'oggetto per evidenziarne i dettagli. L'esperienza immersiva che queste opere offrono al suo pubblico è simile a quella che potrebbe suscitare una foresta illuminata dal sole durante una passeggiata. In queste installazioni Chakravarty cerca di ricucire un legame spezzato con la natura lasciandoci con un velo d'inquietudine per l'evidente fragilità dell'unione tra uomo e mondo³⁷⁴.

4.4 Sheela Gowda e la sua esplorazione degli oggetti e dei materiali nell'arte

Sheela Gowda, pittrice indiana e artista visiva, è nata a Bhadravati, in Karnataka, nel 1957. Ha studiato pittura alla Ken School of Art di Bangalore dove si è laureata nel 1979. Successivamente, ha frequentato altre scuole tra cui l'Università Maharaja Sayajirao di Baroda, dove ha studiato sotto l'insegnamento di Subramanyan che poi ha successivamente seguito nel suo trasferimento a Santiniketan dove ha frequentato il Kala Bhavan. Dal 1984 al 1986, ha seguito un master in pittura sotto la guida del pittore Peter de Francia (1921-2012) al Royal College of Art di Londra fino al suo rientro in India quando si è trasferita a Mysore dove ha insegnato per qualche tempo. Oggi vive e lavora a Bangalore. Il tempo passato in compagnia di Subramanyan, che sposava l'idea di un'India rurale ammirandone le tradizioni folcloristiche e valorizzandone le culture artigianali, hanno lasciato il segno nella produzione artistica della Gowda. Oltre a ciò, complice la sua appartenenza alla generazione di artisti ispirate dai movimenti per la decolonizzazione in un periodo di ricolonizzazione capitalistica, l'artista avanza una forte critica verso l'economia consumistica e lo sfruttamento delle risorse naturali, fattori che la portano a concepire

³⁷⁴ Garg 2019 (sito web).

un'arte che offre la prospettiva di "un'economia riparativa"³⁷⁵. Inizialmente si dedica alla pittura figurativa a olio finché, agli inizi degli anni Novanta, sconvolge drasticamente il suo linguaggio visivo passando da metodi artistici più convenzionali, all'installazione, all'intervento site specific e a quella che viene chiamata "pittura espansa", oltre che all'inserimento nella sua produzione di materiali nuovi e inusuali. Gowda ha sfondato i limiti delle cornici del quadro invadendo lo spazio circostante ed entrando nella terza dimensione così da coinvolgere anche il corpo del pubblico nell'esperienza artistica. I nuovi materiali, supporti e oggetti inseriti nella sua produzione provengono dalle tradizioni vernacolari e dagli sviluppi industriali dell'India rurale e urbana. Gowda recupera dalle aree urbane di Bangalore e quelle circostanti, vari oggetti come, bidoni di catrame, statuette votive, tubi, fili, giornali, capelli e molto altro³⁷⁶. Lo sterco di vacca, ad esempio, è legato a una forte simbologia che rimanda alla sacralità della mucca nella cultura indiana e alla quotidianità delle donne dei villaggi. Come faceva Subodh Gupta, anche Gowda inserisce questo elemento nelle sue opere per la sua simbologia e il suo potenziale metaforico. Altri elementi della vita femminile indiana che penetrano la sua arte sono gli incensi e il *kumkum*, un pigmento naturale color vermiglio composto da curcuma e calce spenta che viene utilizzato dalle donne per decorare la riga dei capelli nelle cerimonie e che Gowda utilizza nelle sue installazioni³⁷⁷. Il perturbante sconvolgimento che insinua questa ricollocazione di elementi appartenenti alla quotidianità indiana in nuovi contesti, aiuta a creare rapporti nuovi tra i segni alterandone il significato, ma, allo stesso tempo, conservandone in parte quello originale. Un esempio di questa dislocazione semantica si può vedere in *Behold*, un'installazione del 2009 realizzata per la 53ª Biennale di Venezia ed allestita negli ampi spazi dell'Arsenale dove, un tempo, venivano realizzate le corde che armavano le navi veneziane. L'opera è composta da 4 chilometri di corde realizzate intrecciando capelli umani e legate a venti paraurti in metallo. L'ambiente espositivo si fonde con l'installazione che, come se rispecchiasse la crescita naturale e organica di una pianta, si snoda sul pavimento, si arrampica sulle pareti, si avvolge intorno ai paraurti e pervade lo spazio. Il dialogo tra un elemento organico come i capelli e uno industriale come i paraurti, riprende in realtà una tradizione indiana che consiste nel legare, in segno di buon auspicio, i capelli offerti in sacrificio agli dei ai paraurti delle macchine per proteggersi dagli incidenti. Quest'opera ci ricorda il pericolo, per un paese in via di sviluppo e orientato verso una slanciata crescita economica, di perdere le tradizioni vernacolari preesistenti. Per Gowda "*qualunque cosa può*

³⁷⁵ Kapur 2019, p. 42

³⁷⁶ Enguita, Aspesi 2019, p. 18

³⁷⁷ Ferlicchi 2019 (sito web).

*essere portatrice di bellezza*³⁷⁸, e la sua arte s’impegna per sconvolgere il sistema semiotico imposto dal mondo. Quando Gowda mette da parte la pittura ad olio per sostituirla con sterco bovino diluito per dipingere su carta, juta e tavola, e successivamente, per passare alla scultura e all’installazione, l’artista aveva in mente di esprimere l’indigenità del suo paese attraverso la riproduzione di pratiche tipiche di questi luoghi e, in particolar modo, quelle che erano prerogativa delle donne. Lo sterco veniva lavorato quando era ancora umido. Prima, veniva trattato con olio di *neem* per stemperarne l’odore e prevenirne la putrefazione, poi, dopo averlo setacciato e diluito, veniva mescolato con la colla e coperto in attesa che essiccasse lentamente. L’odore di questo composto è associato alla quotidianità indiana sia dell’India rurale sia di quella urbana, e per questo, tutt’altro che sgradevole. Molti dei materiali usati da Gowda portano con sé un loro valore d’uso. In questo caso il valore è anche spirituale e terapeutico, in quanto lo sterco viene frequentemente utilizzato durante le cerimonie religiose dai sacerdoti. Altro materiale parte della cultura indiana frequentemente usato da Gowda è il *kumkum*, di cui si serve per realizzare *And tell him of my pain* (1998-2001), un’opera fatta di fili di cotone assemblati, intrecciati insieme e poi colorati con questo pigmento rosso vivo (Fig. 50). Quello che ne esce fuori è un filo lungo 230 metri che viene infilato in un ago mentre altri 180 fili e 180 aghi si congiungono con questo unico e lunghissimo filo. Al centro il filo di 230 metri si raddoppia mentre in ogni ago è infilato un filo di 115 metri. Camminando per il suo studio, avanti e indietro per migliaia di metri, l’artista trasforma il suo spazio in un immenso telaio, e se stessa, in una spoletta che trafigge e ricuce lo spazio tessendo la trama di quest’opera. Il pigmento rosso di cui si sporca lo studio trasforma questa bottega artigianale in un mattatoio. Alle qualità benefiche di questa polvere spesso utilizzata nei rituali indiani, contrappone la violenza del sangue che il suo colore rosso acceso evoca. In questo senso, la percezione dell’opera cambia completamente e appaiono forme viscerali, cordoni ombelicali, flussi mestruali e interiora che ci fanno pensare a un atto catartico³⁷⁹. La realizzazione di quest’opera è anche una performance, ma solo privata. Nel 2007 Gowda replica l’installazione con il nome *And...* per Documenta 12, creandone una versione simile che potesse essere metafora del lavoro degli operai del settore tessile indiano e un richiamo alla colonizzazione inglese³⁸⁰. Nel 2002, realizza un’opera di transizione sempre utilizzando il *kumkum*, *Breaths* (Fig. 51). La triste occasione per la quale realizza quest’installazione, la morte del fratello e gli eventi di violenza avvenuti in

³⁷⁸ Enguita, Aspesi 2019, p. 21

³⁷⁹ Kapur 2019, p. 43

³⁸⁰ Buergerl 2007, p. 177

Gujarat³⁸¹ nello stesso anno, si riflettono nella violenza dell'opera. Le corde rosse tornano avvolte in una garza, rivestite con un impasto di carbone, polvere e colla, vengono poi modellate fino ad assumere una forma circolare. Dopodiché, Gowda le stende su un tavolo da cucina di legno come se fossero i resti di una carneficina³⁸². Un altro materiale di cui si serve l'artista è la cenere, un elemento che in India acquista significati religiosi, terapeutici e purificatori. Procurandosi il materiale utilizzato per creare gli incensi e mescolandolo ad acqua, ottiene una sostanza densa che spalma su corde, bastoncini o che comprime nella forma di tavolette, cialde o piatti incrinati. Sempre per l'esposizione di Documenta 12, Gowda realizza anche *Collateral*, un'installazione composta di tutti questi oggetti che, una volta accesi, bruciavano trasformandosi in cenere (Fig. 52). Questi elementi erano sistemati su otto telai di diverse dimensioni che, posizionati orizzontalmente sul pavimento, davano l'impressione di fluttuare nell'aria³⁸³. Come abbiamo detto, a Gowda piace giocare con ciò che scaturisce dall'incontro tra tradizione vernacolare e sviluppo industriale e i materiali appartenenti ai relativi ambienti. Mentre infatti, sterco, *kumkum* e cenere sono legati alla cultura dell'India rurale, altre opere realizzate tra il 2004 e il 2008 si servono di materiali industriali riciclati come bidoni di metallo o barili cilindrici utilizzati per contenere il catrame. I barili, soprattutto, sono significativi perché su di essi si applica un doppio riciclo, il primo veniva messo in atto dagli operai che, lavorando sulle strade, li utilizzavano come rifugi di fortuna entro cui ripararsi, il secondo invece, viene messo in atto dall'artista che li fa svuotare, comprimere dando forma ad assemblaggi minimalisti³⁸⁴. Ne è un esempio *Kagebangara*, del 2008, un'opera che vuole farci riflettere sulla condizione degli operai indiani che abitano costruzioni simili a quella realizzata dall'artista. La struttura è costituita da bidoni di catrame arrugginiti che formano due colonne, una verticale e una orizzontale, che vanno a comporsi davanti a dei teli blu e gialli appesi alle pareti. Oltre ad evocare un paesaggio simile alle astrazioni geometriche di Piet Mondrian, Gowda vuole suggerire il fallimento del progresso ed evocare la speranza ricercata dai migranti nel loro viaggio verso una vita migliore³⁸⁵. Nell'arte di Gowda, la memoria di un'unione tra uomo e natura risiede nella dimensione del villaggio. Un altro esempio in cui l'artista mette in atto un'operazione di recupero e riuso è *Of All People* (Fig. 53) del 2011. In questo caso, ad essere recuperati

³⁸¹ Nel Rivolte del Gujarat, chiamate anche "La violenza del Gujarat" e il "Pogrom del Gujarat", sono tre giorni di violenza, avvenuti in Gujarat nel 2002 contro la minoranza musulmana dello stato. Le rivolte causarono diversi morti, molti feriti, un treno in fiamme. A queste sommosse iniziali seguirono improvvisi scoppi di violenza durante i successivi tre mesi.

³⁸² Kapur 2019, p. 44

³⁸³ Watson 2007, p. 174

³⁸⁴ Kapur 2019, p. 44

³⁸⁵ Remains, pp. 181-182

sono vari elementi architettonici, come porte e telai di porte e finestre, dipinti nei colori della tradizione indiana, trovati da venditori di rottami o acquistati da resti di case demolite, che vanno ad inserirsi in uno spazio a cui si aggiungono oggetti scultorei realizzati dall'artista. Questi elementi, che sono stati trovati in giro per la sua regione natale, il Karnataka, sono allestiti nello spazio espositivo in una composizione che vede alcuni di essi sospesi al soffitto, altri alle pareti e altri ancora appoggiati sul pavimento. Ogni materiale e oggetto scelto dall'artista per le sue installazioni è il risultato di un'attenta ricerca che, in questo caso, la vede indagare gli sconvolgimenti creati da un'economia del consumo nella produzione artigianale. Le statuette votive realizzate da Gowda hanno subito una semplificazione banalizzante che le rende quasi figure astratte. I loro volti indefiniti e uniformati dalla perdita del valore artigianale riflettono un mondo dominato dalla globalizzazione, mentre, lo spazio scultoreo in cui sono inserite è il segno di un paesaggio domestico in declino³⁸⁶. Nel 2014 Gowda è invitata a partecipare alla XXXI Biennale di San Paolo per la quale allestisce *Those of Whom*, un'impalcatura costituita da armature di ferro e mobili di scarto recuperati e composti in modo tale da creare una serie di strutture su cui è andata ad appendere dei fogli di gomma. La gomma è molto importante per la realizzazione di quest'opera in quanto legata alla storia delle piantagioni di gomma della foresta Amazzonica, la cui politica di sfruttamento caratterizza l'economia postcoloniale del Brasile. Lo sfruttamento di persone, l'esproprio di terra e il prosciugamento delle risorse naturali assumono i tratti mostruosi del commercio mondiale di materie prime che esiste ancora oggi. Nel caso di Gowda, i fogli di gomma che si procura con l'aiuto dei curatori dell'evento, vengono lasciati così come sono, senza trattamenti, lucidi, flessibili, e lisci. In un padiglione separato invece, si trovava *Black Square*, un foglio di gomma deformato dalla trazione che lo fissava al quadro tirandolo dai suoi quattro angoli. La cornice era posizionata in un angolo asimmetrico bianco che non può fare a meno di ricordarci il *Quadrato nero* di Malevič del 1915³⁸⁷. Anche in questo caso Gowda lavora allo stesso tempo con materiali naturali e industriali, che portano con sé l'accusa a un modello di produzione e di sviluppo che ricerca la ricchezza a scapito della vita e della salvaguardia di popolazioni e ambienti. In India, per la prima volta nel 1995 e come fenomeno relativamente nuovo, l'arte delle risorse ha trovato spazio in un seminario di un mese a Delhi. Il progetto, che prevedeva un workshop realizzato in collaborazione con la Lalit Kala Akademi, la Japan Foundation e il Max Mueller Bhavan, ha dimostrato la presenza di una vera consapevolezza ecologica. Per

³⁸⁶ Manes 2019, pp. 195-196

³⁸⁷ Kapur 2019, pp. 48-49

l'occasione, nel Buddha Jayanti Park, Gowda realizza un pozzo circolare fatto di sterco di vacca e mattoni pieni di terra rossa. L'idea del pozzo viene recuperata dai suoi ricordi di quando ancora viveva in un villaggio vicino Mysore, dove ha insegnato al suo ritorno in India. L'installazione di Gowda prevedeva anche delle placche di sterco di vacca striate d'oro che, catturando il riflesso della natura circostante, creavano un dialogo di luci e riflessi. Allo stesso modo, gli alberi, riflettendo le striature dorate dello sterco, stabilivano così un legame organico con la natura e le sue risorse che vengono troppo spesso usate solo per appagare i bisogni dell'uomo. La composizione astratta che ne esce, nella sua semplicità, incita ad un vivere più semplice e a contatto con la natura. *"I wanted a bare space to work with the emptiness. But the space took over and my cerebral experience changed"*³⁸⁸.

4.5 Manav Gupta: *Excavations in Hymns of Clay*

Come abbiamo visto, nella produzione artistica di Manav Gupta, l'ambiente e la sostenibilità sono temi che ricorrono e ispirano la maggior parte delle sue opere. Tuttavia, è con il progetto di *Excavations in Hymns of Clay*, che Gupta creerà il percorso artistico più importante della sua carriera incentrato specificatamente su questo argomento. Nel 2013 infatti, inizia il progetto ventennale di "Arth. Art for Earth", un museo itinerante che ha ambizione di toccare 29 città in giro per il mondo al fine di aumentare la consapevolezza ambientale ed esplorare il significato della vita³⁸⁹, attraverso l'introduzione nella sua pratica artistica di un nuovo medium, l'argilla, che diventa il supporto prediletto per installazioni in musei, spazi privati e opere pubbliche di grande portata³⁹⁰. Inizia così il suo percorso con la ceramica che diventa per lui il materiale prediletto: *"I chose clay because we are all clay. Dust to dust"*³⁹¹. La prima mostra viene organizzata a Pretoria, in Sud Africa, nel 2013 e il grande successo riportato allunga e allarga l'itinerario dell'esibizione a New Delhi dove viene esposta a Aerocity nel 2014, all'India Habitat Centre nel 2015, all'Old Fort nel 2016 e al DLF Mall di Noida come parte del *Yamuna Project* nel 2017 seguita da un suo prototipo nel Museo permanente all'Amrita Shergill Marg di New Delhi e infine, nel 2018, viene lanciata in occasione del World Environment Day, ospitata dal IGPCA, Ministero della

³⁸⁸ Sultana 2015, p. 14

³⁸⁹ ETimes (sito web).

³⁹⁰ Dey 2018 (sito web).

³⁹¹ *Ibidem*.

Cultura, per la cui occasione le installazioni di *Excavations in Hymns of Clay* vengono dislocate nei suoi 23 acri di parco³⁹². *Excavations in Hymns of Clay*, è un insieme di installazioni architettoniche ambientali completamente costituite di oggetti in ceramica tipici della produzione indiana, come ad esempio lampade in terracotta (*diyas*), sigari locali (*chilam*), tazze di terracotta (*kullar*), che vengono trasformati in simboli di sostenibilità per la loro essenza artigianale e la loro dimensione locale. Queste opere sono l'occasione per riflettere su un tipo di produzione che proviene da pratiche tradizionali, che viene realizzata da poveri ceramisti e venduta sui cigli della strada e che potrebbe offrire uno spunto per un modello di sviluppo sostenibile, per l'appunto "scavi" da idee di sostenibilità. La lampada di terra *diya*, di cui la tradizione indiana è imbevuta, sia culturalmente che religiosamente, diventa qui metafora di una goccia d'acqua e vuole farci soffermare su alcune questioni importanti per la coscienza ambientale. È infatti una verità che i nostri pensieri vanno alla terra solamente quando si tratta di estrarne ricchezze e risorse per un tornaconto personale e profittevole. Questa piccola e anonima ciotola è un niente fintanto che qualcuno non la compra, la porta a casa e, utilizzandola durante il culto, la trasforma in un elemento sacro, uno strumento dell'anima. Le ciotole non devono nemmeno essere lavate, essendo fatte di terra conservano la loro purezza. La vita di questo strano oggetto è molto particolare, dopo aver adempito al suo compito infatti, essa viene gettata per lasciare il posto a una nuova lampada *diyas* e andare a chiudere "il cerchio della vita"³⁹³. L'opera *The Ganga Waterfront* (Fig. 54), ad esempio, trasforma la lampada di terra in una metafora dell'acqua. La parte interessante è proprio la trasformazione di un elemento, la lampada in terra, in un altro elemento, l'acqua del Gange. Il concetto di argilla come immagine rappresentativa dell'acqua è qualcosa di unico e interessante per lo sviluppo di un'economia sostenibile. La lampada è forse l'unico elemento ad unificare l'India, proprio per la sua semplicità può risultare banale, ma è proprio in questa caratteristica che Gupta individua l'immagine della terra, del suolo, della natura e della sua stessa fragilità all'interno della crisi climatica³⁹⁴. Tra le installazioni incluse in questa suite artistica ci sono: *The Bed of Life*, *The River*, *The Beehives Garden*, *Rain*, *Time Machine*, e *Noah's Ark*. Questi non sono altro che episodi differenti del viaggio del Gange e della natura. Il suo concetto di arte, "art for art", coincide con quello di "vita vera". Il suo museo itinerante è una storia che comincia con *The bed of life*, che è dove la vita comincia e finisce, e il viaggio inizia con l'unione del maschile e del

³⁹² ETimes (sito web).

³⁹³ Rodgers 2016 (sito web).

³⁹⁴ Varma (sito web).

femminile che creano una nuova vita. Il viaggio continua con *Rain* (Fig. 55), un'installazione in cui migliaia di sigari *chilam* hanno perso la loro funzione originaria per essere trasformati in gocce d'acqua che cadono verso il basso pendendo dai rami degli alberi. Il sigaro, che in origine è uno strumento di intossicazione con cui fumare marijuana e hashish, si trasforma in una celebrazione della vita. “*Let's not do drugs*”³⁹⁵, dice Gupta. Perché drogarsi quando possiamo trasformare questi sigari in pioggia? *The Beehive Garden* (Fig. 56) invece, è un'occasione per riflettere sull'importanza delle api come elemento essenziale per il proseguimento della vita sulla Terra. Gli alveari infatti, sono un pezzo importante della catena ecologica. Ormai le api sono riconosciute anche dalle Nazioni Unite come essenziali e di vitale importanza, e se non le proteggiamo c'è la seria possibilità che la specie umana si estingua in breve tempo. Quest'installazione rappresenta degli alveari attaccati agli alberi realizzati con lampade di terra e sigari *chilam*. Lo scopo è quello di creare empatia, consapevolezza e impegno affinché ognuno possa fare la sua parte in questa battaglia. *Time Machine* è la “visualizzazione del suono della creazione”. Rappresenta tre grandi clessidre al cui interno il tempo scorre sotto forma di piccole tazze d'argilla. La coppa della vita è il simbolo della fragilità dell'esistenza umana e ci ricorda che dobbiamo rendere alla terra tanto quanto abbiamo preso da lei. Il monito ci avverte del fatto che se non ci prendiamo cura del nostro pianeta siamo destinati a diventare tutti l'Arca di Noè. *Noah's Ark* è il simbolo di tutti noi. Tutti i disastri naturali che ci affliggono sono una nostra responsabilità e sono stati causati dalla nostra mancanza di rispetto per la natura. Quando la sua furia si scatena contro di noi, è allora che noi diventiamo l'arca. L'arte, dialogando con la natura, reinventa la ceramica che acquisisce un significato molto più profondo riunendo le persone per celebrare l'essenza della vita³⁹⁶.

*“It's not an elitist, intellectual, superior pedestal with a language that half the world doesn't understand. It's in the delivery of simplicity with elegance that one can create a consciousness [...] Because I have always strongly believed that we can never underestimate the intelligence of masses. As an artist I dwell on their intelligence. That's where possibilities of big change exists,”*³⁹⁷.

Con queste frasi Gupta elogia l'arte e la sua capacità di trattare temi complessi, questioni spinose e riuscire a toccare i cuori delle masse. Per il *Yamuna Project*, realizzato nel 2017,

³⁹⁵ ETimes (sito web).

³⁹⁶ *Ibidem*.

³⁹⁷ Dey 2018 (sito web).

Gupta ha utilizzato nuovamente la fragilità delle lampade in terracotta *diya* come metafora della limitatezza della vita. Il luogo dell'esposizione era il centro commerciale DLF di Delhi, in cui, l'alternarsi delle varie installazioni *Waterfront*, *Beehives Garden*, *Noah's Ark*, *Time Machine* e *Bed of Love*, contrastava con i negozi affollati di oggetti e contribuiva a farle apparire come immagini di un mondo sostenibile nel contesto di un mondo insostenibile all'insegna del consumismo. L'arte di Manav Gupta vuole arrivare alle masse, parla alla gente di questioni difficili e le sue opere tentano di trasformare questi concetti in un'arte facile da comprendere, ma forte abbastanza da "colpire duro"³⁹⁸.

5 Eventi, festival e conferenze

5.1 The Kochi-Muziris Biennale

La prima Biennale indiana nasce dal desiderio degli artisti di trovare un luogo di scambio e interazione, un punto di riferimento e una piattaforma sostenibile per l'arte contemporanea. Un modo per incanalare le esperienze artistiche indiane, introdurre in India le novità dell'arte contemporanea internazionale e consentire un dialogo tra artisti, curatori e pubblico a livello nazionale e internazionale. La proposta nasce come iniziativa del governo e ottiene il sostegno finanziario di mecenati privati e imprese locali, mentre gli artisti si sono assunti l'incarico di diventare portavoce, attivisti e curatori dell'evento. L'organizzazione no profit Kochi Foundation, fondata nel 2010 e presieduta dall'artista e curatore Bose Krishnamachari (1963) e dall'artista Riyas Komu (1971), si impegna per creare una piattaforma nazionale di dialogo per l'arte contemporanea indiana e per sopperire alla perdita della Triennale avvenuta nel 2005 a causa del mancato sostegno governativo. Questo evento artistico vuole riflettere il lento ma inesorabile sviluppo nella società indiana mettendo alle basi di questo progetto i valori d'inclusione, libertà, uguaglianza e democrazia³⁹⁹. La Biennale di Kochi mira a raccontare la storia della cultura indiana, le sue tradizioni e le idee che stanno plasmando le pratiche artistiche del subcontinente, contribuendo a creare un dialogo tra India e la ricezione di stimoli provenienti da altri mondi e realtà. Tra i punti fondamentali della missione dichiarati dalla Kochi Foundation, spicca l'interesse per la creazione di uno spazio

³⁹⁸ Dey 2018 (sito web).

³⁹⁹ Biennial Foundation (sito web).

nuovo per proteggere gli artisti e la loro autonomia nel reinventare continuamente il mondo in cui viviamo. Una grande attenzione viene anche riservata alla conservazione dei beni culturali, dei monumenti e del patrimonio del paese per l'elevazione dell'arte e della cultura⁴⁰⁰. La scelta ricade su Kochi, cittadina costiera nella regione del Kerala, e sull'antico insediamento portuale di Muziris, dove avvenivano e avvengono i grandi scambi commerciali con l'occidente, famoso, in particolare, per il commercio di spezie. Questo luogo simbolico che invoca lo spirito cosmopolita e il mitico passato della regione, genera uno spazio interessante di scambio artistico che si dispiega lungo gli antichi edifici del porto di Kochi sull'isola del Fort. In antichità, prima Kochi e poi Muziris hanno costituito un vero e proprio centro multiculturale, un polo di attrazione per romani, greci, commercianti ebrei, cinesi e arabi che qui avevano lasciato le loro influenze culturali: la prima chiesa cristiana in India, la moschea di Cheraman⁴⁰¹ e la più antica fortezza portoghese. La multiculturalità che contraddistingue questo luogo fin dall'antichità, vuole riflettersi nel linguaggio di cosmopolitismo e modernità ricercato da questa Biennale. Nel 1341 infatti, l'antica città di Muziris era stata ricoperta di fango a seguito di una terribile alluvione scomparendo così dalla memoria dei suoi abitanti fino alla recente identificazione e riesumazione. L'interazione con gli storici edifici di Kochi permette alla Biennale di Kochi di ovviare al problema della mancanza di infrastrutture e spazi adatti a un evento di tale portata e di proporre una modalità di turismo sostenibile secondo cui, invece di creare edifici nuovi sconvolgendo le architetture preesistenti, i vecchi spazi dell'antico porto vengono recuperati e riqualificati secondo un modello simile a quello veneziano. Questo procedimento permette a un'intera zona di rinnovarsi senza snaturarsi. I sette luoghi entro cui si sviluppa la Biennale indiana sono spazi urbani ed edifici storici dismessi che vanno a creare un meraviglioso dialogo tra antico e moderno. Di tutti questi spazi il luogo principale è l'Aspinwall, una grande costruzione sul mare, luogo in cui la compagnia inglese Aspinwall Ltd stoccava le merci per l'export. Oltre all'edificio principale gli spazi comprendono grandi magazzini e una vasta area esterna dove ancora si dice si possano sentire i profumi delle spezie. Il luogo più emblematico per i commerci del Kerala invece sono i dismessi magazzini Mattanchery dove la Biennale ha deciso di collocare gli spazi dedicati ai media e ai video. Questo luogo si spera possa aprire un dialogo tra arte e città, nella speranza di aprire un progetto di riassetto che vada a recuperare le molte strutture in stato di degrado e abbandono che

⁴⁰⁰ Kochi Biennale Foundation (sito web).

⁴⁰¹ La moschea di Cheraman Juma Masjid venne costruita, secondo la leggenda, nel 629 c.e. da Malik Ibn Dinar, a Kodungallur, nel distretto di Thrissur in Kerala. La sua architettura ricorda molto quella di un tradizionale tempio indù e ancora oggi attira molti devoti, anche di altre religioni.

si vedono a Kochi, sviluppare le infrastrutture, aumentare l'occupazione e incentivare il turismo. Oltre al progetto artistico-culturale, soggiace a questo evento anche un forte intento politico, ovvero quello di riaccendere l'attenzione nei confronti della zona e della sua storia, compresi i grandi lavori archeologici per recuperare la parte del porto scomparsa nel Quattordicesimo secolo. Nella speranza dei curatori l'arte potrà ridare splendore alla città e potrà servire a *“dare una luce brillante al nostro patrimonio culturale e artistico”*⁴⁰². Se abbiamo ancora dubbi sulla forza dell'arte, leggiamo il testo pubblicato dal sito della Biennale di Kochi che spiega le motivazioni che hanno spinto alla realizzazione di questo evento:

*“Il mondo stima l'artista perché il suo lavoro aggiunge una nuova dimensione alla comprensione della vita, e l'amore per l'arte arricchisce le nostre esperienze. L'arte porta gioia alla nostra esistenza e l'approfondisce con le sue manifestazioni. Le arti aiutano l'individuo a raggiungere una maggiore soddisfazione. La convinzione in queste dinamiche è stata una delle motivazioni principali per la creazione della Kochi Muziris Biennale”*⁴⁰³.

Tra le Biennali che hanno avuto luogo a Kochi dal 2012 fino ad oggi, ricordiamo in particolar modo la quarta edizione del 2018, quella curata dall'artista, storica dell'arte e curatrice Anita Dube, intitolata *“Possibilities for a Non-Alienated Life”*. In prossimità di questa Biennale terribili calamità naturali, a circa tre mesi prima dall'evento, hanno minacciato la sua realizzazione. A metà dicembre le aree vicine a Kochi sono state devastate da inondazioni che hanno provocato più di 450 morti e più di un milione di sfollati. Migliaia di case, strade e ponti sono stati distrutti da piogge monsoniche fortissime che non si verificavano con quest'intensità da circa cento anni, e solo con un intenso sforzo si è riusciti ad aprire l'evento ai visitatori dislocandolo nelle varie aree di Kochi. Le cause sono state attribuite a una concomitanza di diversi eventi tra i quali: l'intenso sviluppo urbano, la deforestazione, l'aumento dei bacini idrici, la bassa qualità delle dighe costruite e, ovviamente, i cambiamenti climatici. Proprio in relazione a queste calamità alcuni artisti hanno deciso di inserire il significato di questi eventi nelle loro opere. La bangladese Marzia Farhana (1985)⁴⁰⁴ ad esempio, ha presentato un'installazione dal nome *Ecocide and the Rise of Free Fall* (Fig. 57), realizzata mettendo insieme televisioni, lavatrici, sedie, scaffali, libri, orologi e molti altri oggetti recuperati dalle aree colpite dalle inondazioni. L'esperienza offerta

⁴⁰² Bergamini 2012 (sito web).

⁴⁰³ *Ibidem*.

⁴⁰⁴ Artista visuale che vive e lavora a Dhaka, in Bangladesh. Nella sua produzione artistica si serve di svariati media, lavora con l'installazione, la pittura e le video installazioni.

dall'opera di Farhana ci immergeva in una stanza in cui oggetti di ogni tipo pendevano dal soffitto e fluttuavano nella stanza ricreando l'atmosfera del disastro ambientale appena vissuto in Kerala. Sempre sulla stessa scia Monica Mayer (1954)⁴⁰⁵, originaria di Città del Messico, realizza *The Clothesline*, un progetto che raccoglieva le testimonianze dei sopravvissuti alle inondazioni e raccontava la loro esperienza traumatica. Queste note, insieme a quelle che raccontavano traumi sessuali subiti dai partecipanti a Città del Messico e in Kerala, sono state appesa a una corda da bucato. Il giapponese Nguyen-Hatsushiba (1968)⁴⁰⁶ invece, mette in scena un'installazione molto teatrale che prevedeva la proiezione di un film del 2001, *Memorial Project Nha Tang*, in una stanza riempita con circa mezzo metro d'acqua. Il film mostrava delle persone che pedalavano su dei *cyclos*, dei taxi a tre ruote, su un fondale oceanico non profondo e che periodicamente tornavano in superficie per respirare. Per tornare ad esperienze artistiche indiane invece, il collettivo originario del Kerala, Oorali⁴⁰⁷, ha presentato un progetto che interagisce con le popolazioni colpite dalla calamità ambientale. In una stanza più piccola della Biennale era proiettato il video della loro esperienza a bordo di un autobus, chiamato "Express", che, viaggiando tra le comunità di pescatori in prima linea nel salvataggio delle vittime delle inondazioni, si è esibito come su un palcoscenico con spettacoli musicali e artistici. L'autobus si era trasformato in una piattaforma artistica che interagiva con chi aveva vissuto in prima persona il disastro ambientale. Gli approcci tenuti da questi artisti nei confronti della tragedia erano soprattutto volti a ricreare parte dell'esperienza traumatica e mostrare gli effetti della crisi climatica per far riflettere e lanciare un monito nei confronti dell'eventualità che tali eventi si verificano di nuovo in forme diverse. I progetti artistici presentati in quest'occasione vertevano tutti su tematiche quali attivismo, politica, migrazioni, critiche sociali, femminismo e consumismo. Per l'occasione un piccolo negozio collocato negli spazi dell'Aspinwall vendeva oggetti realizzati dalle popolazioni colpite dalle inondazioni, mentre, la Kochi Biennale Foundation aveva promesso di riciclare i materiali dell'evento e donarli per la costruzione di case per gli sfollati. Gli sforzi nazionali e internazionali per la raccolta di fondi, le aste d'arte e tutte le iniziative a sostegno delle comunità in difficoltà non cancellano però il rischio verso il quale

⁴⁰⁵ Artista visuale originaria di Città del Messico, lavora soprattutto con la performance e ha esposto in più di 100 esibizioni di gruppo tra Messico, Stati Uniti e Europa oltre che a molte personali.

⁴⁰⁶ La sua formazione artistica in Belle Arti avviene tra il Giappone e gli Stati Uniti. Dopo aver lavorato 18 anni in Vietnam oggi vive e lavora a Huston, in Texas. Molti dei suoi lavori si presentano come il culmine di progetti commemorativi.

⁴⁰⁷ Il gruppo, formato da Martin C. John, Saji Kadampattil e Sanandan Sankaran, è in realtà una band musicale che però opera in campi vari, totalmente diverso da una band tradizionale. Le loro canzoni parlano di attualità, interagiscono col pubblico in un modo che rasenta la performance facendolo ballare e cantare con loro. "Oorali è un termine preso da Padayani, sta per 'portavoce'", per ulteriori informazioni: Athira 2014 (sito web).

ci stiamo spingendo sfidando la natura con i nostri stili di vita insostenibili. Nell'ottica di un mondo sempre più affaticato dalle tragedie climatiche, gli eventi artistici come la Biennale di Kochi giocano un ruolo fondamentale nel generare idee, creare discussioni e sollevare problematiche⁴⁰⁸.

5.2 *DAMnedArt Project - Embrace our Rivers*

La vertiginosa accelerazione della crescita economica in India ha portato a un'altrettanta forte velocizzazione del degrado ambientale del paese sotto tutti i punti di vista. Il consumo senza controllo di acqua ha quasi esaurito le risorse idriche delle falde acquifere di molte aree. L'India sta affrontando una crisi idrica epocale. Nel 2015 un'alluvione devastante nella zona di Chennai ha fatto riemergere la grave e preoccupante piaga della scarsità d'acqua potabile in questi territori con grandi rischi sanitari, corsi d'acqua inquinati e frequenti alluvioni. Durante la crescita urbana i cittadini hanno dimenticato il forte legame con l'acqua che prima si era distinto per consapevolezza, umiltà e spiritualità, per poi perdere il suo valore e trasformarsi in una comodità, una "risorsa astratta"⁴⁰⁹. Questo cambiamento ha portato all'esigenza di ripristinare i corsi d'acqua e dare alle città una nuova immagine, più sostenibile. In questo contesto è diventato necessario coinvolgere più persone possibili nel discorso ambientale e sensibilizzarle al fine di creare più consapevolezza attraverso un dispiego di tutte le forze disponibili, tra cui appunto l'arte. L'unione di arte e politica dell'ambiente sono due idee relativamente nuove in India che hanno iniziato a emergere a seguito di una più vasta comprensione dell'ambiente, dei suoi ecosistemi, della conservazione della fauna e della pianificazione dei paesaggi, che sono emerse solo intorno agli anni Settanta. Dall'impulso di risolvere i conflitti tra ambiente e città attraverso lo strumento dell'arte pubblica nasce *Embrace our Rivers – DAMnedArt*, un progetto curato da Ravi Agarwal, Florian Matzner (1961)⁴¹⁰ e Helmut Schippert (1953)⁴¹¹ che doveva contribuire a sviluppare un dialogo sull'ecologia, l'urbanizzazione e l'acqua, al fine di cambiare le abitudini della gente e trasformare indifferenza e mancanza di responsabilità in

⁴⁰⁸ Baxi 2019 (sito web).

⁴⁰⁹ Schippert 2018, p. 12

⁴¹⁰ Storico dell'arte e curatore di origini tedesche nato ad Essen nel 1961. Vive tra Rosignano Marittimo e Monaco dove detiene la cattedra di storia dell'arte all'Accademia di Belle Arti dal 1998.

⁴¹¹ Direttore del Goethe Institut / Max Mueller Bhavan Chennai dal 2014.

presa di coscienza e azione. Originariamente, il nome del *DAMnedArt Project* era *Embrace our Rivers – Public. Art. Awareness* e consisteva nella realizzazione, da parte di 20 artisti, 7 indiani e 6 internazionali, di 13 installazioni che si basavano sul concetto d'acqua e sulla geografia e biologia del Cooum River Estuary e di Marina Beach in Chennai. Il fine era quello di utilizzare l'arte pubblica per lanciare un campanello d'allarme sulla drammatica situazione dell'inquinamento delle acque urbane recuperando l'elemento del fiume e creando un dialogo pubblico che facesse riflettere sulla responsabilità collettiva del suo stato, incentivando all'azione. Il focus di questo evento serviva a mettere in luce sia appunto il degrado in cui il fiume versa a causa dell'inquinamento, sia le sue qualità in quanto fonte di energia e di sostentamento che pullula di vita. L'espressione di disgusto "*It's Cooum!*"⁴¹², dei cittadini di Chennai nel riferirsi alle sporche acque di questo fiume, pone la sfida di riqualificare la sua immagine e insegnare ad abbracciarne l'essenza. Questo progetto, tuttavia, non vedrà mai la luce. I problemi riscontrati nell'organizzazione di questo ambizioso progetto, che vede all'opera i suoi promotori per ben due anni prima di vederlo sabotare dal divieto governativo, sono sostanzialmente tre. Innanzitutto, l'arte pubblica in India trova un grande limite proprio nell'autorizzazione statale che non è facilmente dispensata nel caso di eventi che si basano sulla contestazione, in secondo luogo, l'arte non è pensata nella sua forma più contemporanea, ma la sua comprensione è limitata alla pittura e alla scultura classiche, infine, il discorso ambientale va contro i piani statali di sviluppo e sfruttamento delle risorse naturali⁴¹³. Così, dopo due anni di lavori e richieste, il permesso per l'utilizzo del suolo pubblico è stato negato "*as the area is extremely fragile ecologically*"⁴¹⁴. Il paradosso risiede nel fatto che, mentre il sito è stato dichiarato inutilizzabile per la sua fragilità ecologica nel caso di un evento pubblico per sensibilizzare sull'ambiente in questione, allo stesso tempo è permesso a centinaia di persone ogni giorno di visitare questo luogo e le sue spiagge. *DAMnedArt* nasce in riflesso a questa negazione, grazie allo spirito di chi non ha abbandonato il senso dell'evento, quello che era un progetto di arte pubblica si è trasformato in una mostra di quattro settimane che espone la documentazione dei due anni di lavoro al fine di trovare una forma sostitutiva all'evento pubblico per diffondere il messaggio degli artisti. Inoltre, si decide di arricchire questa proposta sostitutiva con un esteso programma culturale che potesse colmare il vuoto del mancato confronto con il contesto fluviale. Tra gli eventi che caratterizzano questa esposizione ricordiamo il concerto della National German Youth Orchestra che ha dedicato

⁴¹² Schippert 2018. p. 11

⁴¹³ *Ibidem.*

⁴¹⁴ *Ibidem.*

la sua esibizione a *Embrace our Rivers*, seguita da settimane di opere teatrali, danze, concerti, film, letture e workshops che hanno avuto luogo nello spazio all'aperto della Lalit Kala Academi, appositamente realizzato per l'occasione⁴¹⁵. Gli artisti chiamati ad affrontare questo tema cercano di sollevare questioni contemporanee come l'Antropocene, l'idea di natura e il futuro dell'umanità. I progetti dovevano sviluppare un'estetica e una strategia politica per ritrasformare il fiume Cooum da fogna di acque reflue a metafora di un cambiamento sostenibile, il manifesto di un cambiamento nel modo di relazionarsi all'ambiente. I progetti sono molti e vari e toccano argomenti diversi all'interno del vasto discorso del fiume e delle sue acque. Mischa Kuball⁴¹⁶, ad esempio, artista tedesco nato nel 1959 a Düsseldorf, pensa, per l'occasione, a un'installazione concettuale a neon che doveva galleggiare sulle acque del Cooum. La scritta, in inglese e tamil, diceva "University of Rivers" (Fig. 58) e voleva simbolizzare la conoscenza del fiume, il suo essere pensato come un database di informazioni sullo stato delle sue acque, il suo colore, la sua corrente e il suo inquinamento, per informare al riguardo le popolazioni che vivono negli *slum* sulle sue rive⁴¹⁷. Gigi Scaria, nato nel 1973 in Kerala, aveva progettato una scultura-installazione chiamata *Source of a river in descending order* (Fig. 59), una sorta di visualizzazione dell'inquinamento creato dall'uomo che scende nel sottosuolo che ci mostra il prezzo da pagare per la morte di un fiume. "*Our future becomes as dark as the colour of our river*" dice Scaria⁴¹⁸. I fiumi sono immaginati dall'artista come vene di un corpo unico che, se inquinate, lanciano i primi sintomi di un'epidemia. Questa installazione, la cui forma ricordava molto le tradizionali lampade verticali in ottone multi-stoppino popolari nell'India del sud, rappresentava una fontana a cascata verticale che, progredendo verso il basso, trasformava le sue acque rendendole sempre più nere⁴¹⁹. Tra le sculture-installazioni più d'impatto c'era sicuramente quella di Arunkumar HG, artista indiano nato in Karnataka nel 1968 che oggi vive e lavora tra Gurgaon e New Delhi. Per l'occasione realizza una scultura site specific mettendo insieme 100,000 tappi di bottiglie di plastica che aveva raccolto nell'arco di due anni con lo scopo di valutare il modello di consumo della società in cui ha vissuto (Fig. 60). I tappi di bottiglia, infatti, raccontano la storia di un particolare periodo storico in un determinato contesto, attraverso di essi è possibile tracciare l'acqua e il suo commercio e, soprattutto, ci aiuta a visualizzare l'ammontare di plastica monouso di cui

⁴¹⁵ Schippert 2018, p. 16

⁴¹⁶ Artista concettuale che dal 1997 lavora nell'ambito istituzionale e pubblico. Nella sua arte si serve soprattutto della luce per esplorare lo spazio architettonico circostante.

⁴¹⁷ Schippert 2018, pp. 22-23.

⁴¹⁸ *Ibid.*, p. 135

⁴¹⁹ *Ibid.*, p. 23

quotidianamente ci serviamo. La velocità con cui la plastica si degrada è così lenta da avere il tempo di penetrare e distruggere i nostri ecosistemi. Il consumismo di cui siamo vittime sta soffocando le nostre acque, in India i fiumi che dovrebbero essere la salvezza del paese, sono già o stanno lentamente morendo a causa del nostro stile di vita⁴²⁰. L'opera di Arunkumar HG vuole farci fermare a riflettere sullo stato delle cose, e magari, farci prendere posizione al riguardo. Altri artisti invece, uniscono arte e scienza per creare installazioni molto ambiziose nel loro aspetto funzionale e che possano mostrare come il cambiamento e un miglioramento, anche se lenti, siano possibili. L'opera *Lake 301 A Lake in a River*, di Ooze e Marjetica Potrč, è una di queste. Ooze è un collettivo di base a Rotterdam formato nel 2003 dall'unione dell'artista tedesca Eva Pfannes (1970) con l'architetto francese Sylvain Hartenberg (1968), che lavora su progetti che vogliono generare un cambiamento e uno sviluppo per un futuro migliore. I loro progetti combinano una profonda comprensione dei processi naturali ed ecologici con competenze tecnologiche cercando di cambiare il nostro rapporto con l'ambiente⁴²¹. Potrč invece, artista e architetto slovena nata nel 1953 che vive e lavora tra Ljubljana e Berlino, incentra la sua pratica multidisciplinare sulla collaborazione con le popolazioni che abitano zone particolarmente sensibili, sullo spazio urbano e sul rapporto tra uomo e evoluzione della città contemporanea⁴²². Per *Embrace our Rivers* questi artisti cooperano per sviluppare un progetto che mostra le possibilità offerte al nostro futuro dall'unione di tecnologia e natura. L'installazione consiste nella creazione di un lago pulito all'interno del fiume sporco. Attraverso un sistema di filtraggio formato da delle piante l'acqua di questo ciclo chiuso si purifica e ai visitatori viene mostrato cosa significhi avere acqua pulita in città. In poche settimane questo sistema può pulire chimicamente e biologicamente l'acqua contaminata e renderla nuovamente utilizzabile. I residenti di Chennai devono recuperare un rapporto sano con le proprie risorse idriche in modo tale da restaurare un equilibrio tra la città costruita dall'uomo e la natura⁴²³. Un'installazione più "metaforica", ma allo stesso tempo efficace è quella del collettivo tedesco di stanza a Berlino, Atelier le balto, formato dai paesaggisti Veronique Faucher (1968), Marc Pouzol (1966) con la collaborazione di Marc Vatinel (1967)⁴²⁴. Il gruppo è conosciuto per il loro design di giardini e parchi che si sviluppa in completa armonia con il

⁴²⁰ Agarwal, Matzner, Schippert 2018, p. 61

⁴²¹ Ooze (sito web)

⁴²² Moma, Marjetica Potrč (sito web)

⁴²³ Agarwal, Matzner, Schippert 2018, p. 117

⁴²⁴ Il collettivo franco-tedesco è nato nel 2000 dall'unione di Veronique Faucher, originaria di Oran in Algeria con i paesaggisti francesi Marc Pouzol e Marc Vatinel. Il gruppo di artisti cresce a seconda del progetto preso in carico.

contesto in cui è inserito creando degli spazi in cui uomo e natura si incontrano e convivono in armonia⁴²⁵. Quando visitano per la prima volta Chennai nel 2017 e scoprono lo stato del fiume Cooum, rimangono sorpresi dal contrasto tra la cura degli alberi, dell'erba, dei parchi e degli altri spazi pubblici della città e l'inquinamento delle acque nere del suo fiume. La loro riflessione li ha guidati verso un'attenta ricerca alla scoperta delle piante che nel tempo hanno abitato le rive del Cooum. Dopo il ritrovamento di un dettagliato inventario sulla vegetazione che in epoche passate aveva abitato il fiume fino al suo estuario, hanno realizzato un angolo di pace e contemplazione galleggiante. La loro zattera era una specie d'isola artificiale ricca di parte della vegetazione riscoperta realizzata con lo scopo di generare una riflessione sul luogo circostante, il bello e il brutto, il pericoloso e il sano, il pulito e lo sporco⁴²⁶ (Fig. 61). Sempre mettendo in atto un'unione tra scienza e arte, Rohini Devasher, presenta *Bloom*, un video di 5 minuti che esplora, attraverso mezzi tecnologici, i processi di crescita, evoluzione, i sistemi di sviluppo sostenibile dell'ambiente. Quest'opera doveva venire proiettata dal ponte di Napier sulle acque del fiume restituendo alle diatomee⁴²⁷ ormai scomparse qualche attimo di vita nelle acque che un tempo abitavano. Devasher, nata nel 1978 a New Delhi, astronoma per passione, sfrutta l'unione tra l'elemento artistico e il mezzo tecnologico per esplorare l'ambiente, evocare la natura e creare elementi "precursori di uno spazio futuristico"⁴²⁸. Sempre per rievocare la presenza del fiume, il gruppo Layout Collective, realizza un'installazione sonora in legno e acciaio. Il collettivo, nato nel novembre del 2010 a New Delhi, è formato dall'artista visuale M. Pravat (1972), dall'artista svizzero-iraniano Navid Tschopp (1978), dall'architetto Sayantan Maitra Boka (1973) e dallo scenografo Susanta Mandal (1965). Per l'occasione il Layout Collective presenta *Sound Shower*, un'opera immersiva che, attraverso una serie di strutture, ci guida in un viaggio fluviale. Il collettivo recupera una sequenza di morte e tenta di registrare le memorie del fiume attraverso, suoni, musiche, poesie e testi letterari⁴²⁹. Atul Bhalla, nato a New Delhi nel 1964 dove oggi vive e lavora, è un artista che si interroga sul significato fisico, storico e politico dell'acqua nell'ambiente urbano servendosi di una vasta selezione di media come la fotografia, la pittura, il video, le installazioni, la scultura e la performance⁴³⁰. Per quest'occasione propone di dipingere di nero il Periyar Bridge durante

⁴²⁵ Bauhaus / Dessau (sito web)

⁴²⁶ Agarwal, Matzner, Schippert 2018, p. 65

⁴²⁷ Classe di alghe unicellulari che occupa un ruolo centrale nel controllare l'equilibrio degli ecosistemi marini e nel prevedere i cambiamenti dovuti alla crisi climatica. Il loro compito è trasformare l'energia solare attraverso la fotosintesi in un'energia chimica e questo li rende essenziali per la vita negli oceani.

⁴²⁸ DAMnedART (sito web)

⁴²⁹ *Ibidem*.

⁴³⁰ Shiv Nadar University (sito web)

il periodo di due settimane che precedono il *Pongal*. Tradotto “bollitura” o “straripamento”, il *Pongal* segna l’inizio dei sei mesi in cui il sole fa il suo viaggio verso nord e che corrisponde, nella cultura indiana, al momento in cui viene celebrato il Dio Sole perché porti energia all’agricoltura⁴³¹. Con questo progetto Bhalla evoca il rappresentante del Dravidar Kazhagam⁴³², Periyar Erode Venkata Ramasamy (1879-1973), un grande riformatore e attivista sociale che sosteneva il progetto di una società dei diritti e senza caste. Con il suo nome, in India, sono stati chiamati numerosi parchi nazionali, strade e istituzioni, ma anche il grande fiume Periyar, il più lungo dello stato del Kerala, fa riferimento a Periyar Ramasamy. Bhalla proietta le sue speranze per un futuro migliore sulla base delle stesse idee, tuttavia, il futuro ha deluso Ramasamy che, vedendo le nere acque del fiume inquinato e ricordando il vecchio paradiso naturale pullulante di vita, non potrebbe che giudicarci e voler tornare indietro allontanandosi da questa vista. Colorando di nero il Periyar Bridge sul fiume Cooum, Bhalla si chiede cosa Ramasamy avrebbe detto nel vedere lo scempio ambientale perpetrato nei confronti di questo fiume⁴³³. Una scritta in led che sovrasta le nove arcate del ponte dice:

“Periyar has turned away.”, “Periyar wants to sit somewhere else.”, “Periyar had warned us.”, “Periyar will leave Tamil Nadu”, “Periyar knows how dark the Cooum is.”. Adesivi con le stesse frasi, in inglese e tamil, dovevano essere distribuiti per tutta la durata dell’evento sulla strada che va dal Napier Bridge fino all’attraversamento dove il ponte era stato dipinto di nero⁴³⁴. Il progetto portato avanti sulle spiagge di Marina Beach, invece, doveva coinvolgere i visitatori e confrontarsi con loro attraverso un ricco programma culturale ed educativo. Gli architetti del gruppo Raumlabor, fondato nel 1999 con base a Berlino, si occupano di realizzare il padiglione principale dell’evento. Il lavoro di raumlabor si basa solitamente su interventi temporanei che hanno l’ambizione di generare dialoghi e reazioni a lungo termine. Per il gruppo sono molto interessanti le questioni sociali e l’invito a una più ampia partecipazione comunitaria che possa incoraggiare a diventare più attivi. In questo caso, Francesco Apuzzo (1972) collabora con Ryan Kelso Lewis e Nick Förster, per la realizzazione di *Of the first water*, il padiglione espositivo in cui avrebbero dovuto prendere forma tutte le iniziative culturali in programma per l’evento. Questa installazione doveva essere un’architettura temporanea che fungeva da punto iniziale, informativo e

⁴³¹ Agarwal, Matzner, Schippert 2018, p. 69

⁴³² Il partito politico fondato da Periyar E. V. Ramasamy che propugnava i principi del razionalismo, del rispetto di se stessi, dei diritti delle donne e dell’eliminazione delle caste.

⁴³³ Agarwal, Matzner 2018, p. 25

⁴³⁴ Agarwal, Matzner, Schippert 2018, p. 71

conclusivo dell'evento⁴³⁵. Il progetto si rivela in linea con quello dell'artista originaria di Chennai, Parvathi Nayar, che doveva accogliere i visitatori all'ingresso e guidarli fino al padiglione centrale con la sua interpretazione del *kolam*⁴³⁶. Nayar, nata nel 1964 in Chennai, dove oggi vive e lavora, è un'artista multidisciplinare la cui produzione si occupa sia di spazi esterni che interni, s'impegna nell'esplorazione dell'ambiente circostante e dei suoi risvolti filosofici. La realizzazione di questo *kolam* sarebbe stata compiuta mettendo insieme, non solo disegni tradizionali, ma anche pezzi di scultura, spazzatura, legno e sabbia oltre che a repliche d'immagini di alghe, realizzate a grafite su pannelli di legno, come strumenti purificatori del fiume⁴³⁷ (Fig. 62). La sua opera, *Reimagined River*, è una trilogia che comprende un'installazione multimediale, "Invite/Refuse", un progetto irrealizzato "Lines of water" e la sua personale "Haunted by Waters". *Invite/Refuse*, è un invito ad entrare alla mostra che ci ricorda come, attraverso la sua composizione di rifiuti e spazzatura raccolti intorno al fiume Adyar, riusciamo a rovinare ciò che ci sostiene, in questo caso le acque dei tre fiumi che passano per Chennai⁴³⁸. Questo progetto è anche un'azione di volontariato portata avanti dalle comunità che si sono rese disponibili a raccogliere i rifiuti lungo il fiume, le insenature e l'estuario dell'Adyar. C'è un'idea di ciclicità alla base di quest'opera che vuole riciclare il rifiuto ed esporlo in una forma diversa, artistica, rendendo al pubblico alcuni degli oggetti che erano stati gettati. Inserendolo nello spazio artistico, il rifiuto si trasforma in un'opera costituita di oggetti in ceramica, in base per la creazione di disegni e in un video che è la documentazione di questa collezione di spazzatura⁴³⁹. *Lines of water* invece, è la parte del progetto mai realizzata che consisteva in uno sguardo all'indietro verso le origini del fiume e la sua storia cui segue l'idea di realizzare, sul pavimento all'ingresso dell'evento, un grande disegno o un *kolam* d'invito⁴⁴⁰. Infine, *Haunted by waters*, è la personale dell'artista organizzata al museo DakshinaChitra⁴⁴¹ di Chennai, ricca di documentazione fotografica, video e stampe realizzate come risposta al disastro ambientale che ha toccato l'Ennore Creek e il Kosasthalaiyar River⁴⁴². Tra le nuove generazioni di artisti in mostra ci sono Anna Witt e Shweta Bhattad col suo collettivo, che realizzano due delle opere più forti in esposizione. Anna Witt, artista di origini tedesche nata nel 1981 a

⁴³⁵ DAMnedART (sito web)

⁴³⁶ Una pratica tradizionale diffusa nel sud dell'India come modalità di dare il buon auspicio quando si entra in uno spazio.

⁴³⁷ Agarwal, Matzner 2018, p. 24

⁴³⁸ Il Cooum (64 km), l'Adyar (42 km) e il Kosasthalaiyar (136 km).

⁴³⁹ Agarwal, Matzner, Schippert 2018, p. 106

⁴⁴⁰ *Ibid.*, p. 107

⁴⁴¹ DakshinaChitra è un museo vivente interculturale di arte, architettura, artigianato e arti dello spettacolo che si trova nell'India del sud.

⁴⁴² Agarwal, Matzner, Schippert 2018, p. 108

Wasserburg che oggi vive e lavora a Vienna, realizza *The circle of life and things*, per la quale mette in atto una vera e propria collaborazione con le donne di Chennai che si occupano di raccogliere i rifiuti per strada. Questo progetto partecipativo ci mostra un processo di riciclo e di produzione artistica che va dal recupero del rifiuto alla creazione di un nuovo prodotto finale: “*from the wasted form back to a collective art process*”⁴⁴³. La sua proposta consiste anche in una serie di workshop per bambini seguiti da biologi e la produzione in tempo reale di un ricamo fatto a mano da un artigiano durante il tempo della mostra. Queste attività mirano a creare uno spunto per un futuro più sostenibile per l’ecosistema del fiume Cooum e invitano a riflettere sul rapporto dell’uomo con l’ambiente in cui vive, nella speranza di trasformare questi impulsi in un atteggiamento pacifico verso la natura. Shweta Bhattad (1984) invece, insieme al suo collettivo, il Gram Art Project, formato nel 2015 da Lalit Vikamishi, Aditi Nhattad, Tanmay Joshi e altri, porta *Voice of the Spring: Utrun Kural*. Questa proposta è un intervento comunitario che ha lo scopo di creare più consapevolezza nei confronti dei corsi d’acqua del Chennai. Il progetto mirava anche a stimolare una riflessione e generare un sentimento nei confronti di questi elementi naturali. Attraverso un’ampia partecipazione comunitaria veicolata dall’arte che mirava a coinvolgere scuole, artisti locali, lavoratori, artigiani, giardinieri e molte altre categorie, si cercava di stabilire connessioni tra i cittadini per aiutarli a pensare al fiume in un modo diverso portando nel dialogo i loro sentimenti al riguardo. Infine, Suyeon Yun, artista coreana di Seoul nata nel 1972, utilizza nella sua pratica artistica la fotografia per documentare i problemi che riguardano cibo, acqua e sicurezza. In questo caso realizza un’installazione composta da due video, *Before the rain* e *Coming forest*, cui segue una serie di fotografie. Queste opere sono il risultato di una lunga serie di viaggi compiuti nel deserto del Kubuqi, nel 2016, e nel Chennai, nel 2017. Nel primo video viene mostrato il ripristino di una foresta della Mongolia centrale a seguito della piantumazione di un albero da parte di una ONG, mentre, nel secondo ambientato a Chennai quando Tamil Nadu è stata colpita da una grave siccità, appaiono le immagini dei fiumi della zona che ormai scorrono senza vita⁴⁴⁴. Questo ambizioso progetto non vedrà mai la luce nel modo in cui è stato pensato, ma l’arte ha trovato un’altra via per comunicare il suo messaggio. La sua forza ha la brutalità per farci guardare allo specchio e vedere il presente in tutta la sua oggettività, ma anche intravedere delle possibilità per il futuro. L’eccellenza dell’artista lo rende allo stesso tempo scienziato, biologo, attivista, ambientalista e storico e queste qualità devono essere impiegate per correggere la direzione

⁴⁴³ Agarwal, Matzner, Schippert 2018, p. 141

⁴⁴⁴ DAMnedART (sito web)

verso cui il consumismo, il capitalismo e tutte le malattie della società contemporanea, ci stanno guidando. Ognuno di noi può fare qualcosa, anche se è difficile essere ottimisti. Come dice Ravi Agarwal, “*Given a chance, nature recovers its own beauty, but it must have the space to do so*”⁴⁴⁵.

5.3 48°C Public. Art. Ecology.

Il 48°C Public. Art. Ecology, tenutosi a Delhi dal 12 al 21 dicembre 2008, è il primo evento di arte pubblica ed ecologia in India commissionato dal Goethe-Institut di New Delhi e l’International Cooperation Entreprise for Sustainable Development oltre che essere supportato dal governo di Delhi e da altre organizzazioni. Questo evento, che vede la partecipazione di più di 25 artisti, 17 indiani e 8 da tutto il mondo, prevedeva una dislocazione delle opere in punti diversi del centro della città collegate dall’ appena inaugurata metropolitana cittadina. Accanto a questo vasto programma artistico si dispiega quello culturale che include discussioni su arte, ecologia e spazio pubblico, oltre che seminari, film, discussioni sui più grandi problemi ambientali del nostro tempo. Lo scopo doveva essere quello di portare “*public spaces for culture, dialogue and peaceful interactions of civil society and communities*”⁴⁴⁶. L’evento, che si dispiegava lungo le aree pubbliche della città, aveva un preciso intento di democratizzare l’arte e trasportarla dall’ambiente chiuso della galleria e delle istituzioni artistiche a quello aperto e gratuito della città. Per fare ciò, viene nominata curatrice Pooja Sood (1963)⁴⁴⁷, direttrice artistica del Khoj International Artists’ Association, che collabora per l’occasione con molti esperti tra cui, ad esempio, l’Urban Resource Group, il cui contributo è stato fondamentale per raccogliere dati sui siti a disposizione e rendere più facile agli artisti la scelta del luogo più appropriato per le loro opere. Per rendere ancora più efficace l’impatto dei lavori degli artisti era stata commissionata la redazione di un Ecology Report che individuasse le più grandi preoccupazioni della città così che gli artisti avessero più chiare le problematiche ecologiche più urgenti da affrontare tra cui: l’inquinamento delle risorse idriche, la mancanza di acqua, i rifiuti, l’inquinamento atmosferico e l’alta densità urbana⁴⁴⁸. Mentre il programma culturale

⁴⁴⁵ Agarwal, Matzner 2018, p. 23

⁴⁴⁶ Brosius 2015, p. 79

⁴⁴⁷ Membro fondatore e direttrice del Khoj International Artists’ Association, curatrice e consulente in Art Menagement. Sood ha dato un notevole contributo nell’aggiornamento della curatela nell’arte contemporanea indiana e delle istituzioni artistiche.

⁴⁴⁸ Ainsworth 2008 (sito web).

era unicamente in inglese, molte delle opere d'arte fornivano una doppia traduzione in inglese e indi per renderle comprensibili alla maggior parte di persone. Uno degli obiettivi era proprio quello di partecipare al cambiamento della città per renderla più inclusiva e responsabile, creando anche l'opportunità d'immaginare per lei un futuro diverso grazie al dialogo aperto con i vecchi edifici della città, il suo passato mughal, quello coloniale e i più recenti sviluppi post-coloniali. L'incentivo creato da questo evento, a prendere parte alla vita della città, crea, attraverso i messaggi lanciati dalle opere d'arte e dalle attività culturali parallele, più coinvolgimento e partecipazione nella comunità. Gli organizzatori speravano di rendere l'arte contemporanea più familiare a chi non ne aveva alcuna nozione. Per far ciò, avevano messo a disposizione dei visitatori, sia un grande numero di volontari che avrebbero potuto chiarire i dubbi del loro pubblico, sia, per creare un clima disteso e adatto alla conversazione, avevano trasformato alcune sale da tè sparse per la città in media hub per parlare dell'evento in un'atmosfera democratica che accogliesse persone di tutti gli strati sociali⁴⁴⁹. I lavori presentati per l'occasione si pongono in un contesto problematico in cui, mentre la città metropolitana di Delhi si trova a dover spingere per una rapida crescita urbana, è necessario tenere d'occhio i problemi che questo sviluppo comporta e che vengono affrontati nelle opere d'arte, come ad esempio: la scarsità d'acqua, la deforestazione, i trasporti pubblici, le storie locali e quella dei siti culturali più antichi, così come il declino dell'industria a seguito di un cambio di priorità nella crescita urbana. L'aspirazione di questo evento è dunque quella di seguire lo sviluppo della città cercando di tenere di conto concetti come la "ricreazione urbana", il "verde" o la "città ecologica"⁴⁵⁰ per uno sviluppo più sostenibile. Alcuni artisti, per fare ciò, evocano l'antico passato di Delhi e ripercorrono la storia di come il valore dato all'acqua in quanto risorsa pubblica sia cambiato nel tempo. Un esempio può essere l'opera di Sheba Chhachhi (1958)⁴⁵¹, *The Water Diviner* (Fig. 63), in mostra alla biblioteca pubblica nel quartiere di Chandni Chowk a Old Delhi, che mette in luce il valore dato all'acqua sotto la dominazione mughal prima, e britannica poi, per farci riflettere su come nella nostra contemporaneità ci siamo dimenticati delle lezioni che il passato ci ha insegnato. Quest'installazione consiste in una serie di giornali, scatole luminose e uno schermo video immersi in una luce blu, volti a evocare tropi della cultura popolare al fine di recuperare il ruolo rivestito dall'acqua a Delhi e la cultura fluviale della Yamuna. Il

⁴⁴⁹ Ainsworth 2008 (sito web).

⁴⁵⁰ Brosius 2015, p. 87

⁴⁵¹ Nata ad Harar in Etiopia, Sheba Chhachhi è un'artista poliedrica che si confronta con la scrittura, la fotografia, l'attivismo, la regia e l'installazione artistica focalizzandosi, soprattutto, su temi come i diritti delle donne e l'impatto delle trasformazioni urbane.

centro di questo lavoro si ritrova nella proiezione di una mappa di Shahjanabad⁴⁵² del 1830 che raffigura i corsi d'acqua allora esistenti e che oggi sono stati rimpiazzati da strade e ferrovie. Il tema dell'acqua è ripreso anche da Atul Bhalla in *Chabeel* (Fig. 64), la riproduzione ingrandita di un vaso d'acqua alle porte del Kashmere Gate⁴⁵³ che aveva anche la funzione di chiosco richiamando così la tradizione di offrire una bevuta al pubblico come mezzo per guadagnarsi merito personale⁴⁵⁴. Il vaso ha inoltre un significato più profondo in quanto è lo strumento che i pellegrini portano con sé durante le loro visite ai fiumi sacri. Seguendo una narrazione simile a quella di Chhachhi, Bhalla riscopre i vecchi percorsi dell'acqua nella città di Delhi. Risalendo a mappe precedenti il 1956 viene a sapere che il Yamuna un tempo passava vicino al Kashmere Gate e per questo motivo realizza dei cartelli e degli adesivi con la scritta "Have you ever seen the Yamuna? Have you ever touched the Yamuna?" con cui tappezza la metropolitana di Delhi⁴⁵⁵. Facendo ciò suggerisce quanto effettivamente il fiume sia stato dimenticato dagli abitanti della città. La speranza è quella di vedere sempre più organizzazioni interessarsi al recupero e al risanamento di questo fiume per un reinserimento del Yamuna nella vita urbana della città. Entrambi questi progetti mettono in luce, non solo l'aspetto fisico del fiume e il suo essere una risorsa per la città, ma soprattutto si vuole sottolineare la sua importanza socioculturale, Bhalla in particolar modo, tocca aspetti religiosi che raramente sono affrontati nell'arte contemporanea. Sempre nella zona del Kashmere Gate sveltava l'installazione alta 40 piedi di Haubitz + Zoche, duo di artiste tedesche formato da Sabine Haubitz (1959-2014) e Stefanie Zoche (1965) che hanno lavorato insieme dal 1998 fino al 2014, anno della morte della prima. Per l'occasione realizzano *The Yamuna Blues* (Fig. 65), una struttura in bamboo simile a un grattacielo, una torre di avvistamento o un faro, che proiettava una specie di pozzanghera sul terreno. Questa mostrava le immagini registrate dal collettivo durante il loro viaggio di due settimane dalla fonte del Yamuna a Delhi. Alle immagini delle attività umane sulle rive del fiume si alternavano quelle del parallelo cambiamento del suo ecosistema. Il loro progetto evidenzia anche il controsenso che vede il fiume rappresentato come una divinità e poi il terribile deterioramento di cui è vittima⁴⁵⁶. Le artiste riprendono il tema dell'importanza del fiume come parte del patrimonio culturale e religioso di un popolo e mostrano quanto il fiume sia sottovalutato in quanto risorsa essenziale per la sopravvivenza e la salute di intere comunità ed ecosistemi. Lo stato di abbandono e degrado in cui versa il fiume è colpa di una diffusa

⁴⁵² La Vecchia Delhi.

⁴⁵³ Un monumento del periodo Mughal solitamente chiuso al pubblico e protetto dall'Archaeological Survey.

⁴⁵⁴ Usanza comune nell'India nordoccidentale.

⁴⁵⁵ Brosius 2015, p. 92

⁴⁵⁶ *Ibid.*, pp. 99-100

inconsapevolezza che finora ne ha ignorato gli effetti vantaggiosi. Recentemente, tuttavia, è possibile ritrovare un atteggiamento positivo nella classe media di Delhi che sta lentamente riscoprendo l'aspetto benefico e ricreativo della natura. Accanto al Kashmere Gate, l'inconfondibile *Stainless Steel Bucket* di Subodh Gupta (Fig. 66) affrontava il tema dello spreco delle risorse idriche presentando un vaso da cui l'acqua traboccava continuamente⁴⁵⁷. Simile, l'installazione di Vivan Sundaram, *Flotage*, in cui 10.000 bottiglie di plastica sono assemblate insieme per formare una zattera che è stata poi fatta galleggiare sul Yamuna. L'ironia su cui gioca l'artista sta nel fatto che l'onnipresente contenitore d'acqua potabile è fatto di quello stesso materiale che inquina le nostre fonti idriche. L'accesso a questa risorsa, nella visione di Sundaram, sarà una delle ragioni che guideranno le prossime guerre mondiali⁴⁵⁸. Un altro grande tema affrontato nelle opere d'arte esibite è la deforestazione, una piaga che ha causato notevoli calamità in India. L'artista Krishnaraj Chonat, nato in Chennai nel 1973 e che oggi vive e lavora a Bangalore, realizza un'opera su questo tema, *Crane + Tree* (Fig. 67), che rappresenta l'impiccagione di un albero a una gru. L'albero, che di notte veniva illuminato da una potente luce calda, era collocato sopra Barakhamba Road, un tempo una grande strada alberata, vicino a un bungalow coloniale abbandonato. Questa operazione fa riferimento allo sradicamento di centinaia di migliaia di persone e l'abbattimento di circa 200,000 alberi dagli anni 2000, per la costruzione di zone residenziali e commerciali, strade e altre infrastrutture. La vera domanda che ci pone l'artista con questa installazione riguarda il sacrificio che la natura dovrà compiere per il progresso delle città. Anche Mary Miss (1944), pioniera del movimento della Land Art e interessata alla sensibilizzazione ambientale, ritorna sull'importanza del verde cittadino⁴⁵⁹. Localizzata in uno dei parchi pubblici della città, *Roshanara's Net* è un'opera che riflette sul benessere dei cittadini all'interno di una realtà urbana in continua espansione e sugli effetti di quest'ultima sulle persone e sull'ecologia dell'ambiente circostante. Il progetto consisteva nella realizzazione di un giardino temporaneo di piante medicinali accompagnate dalla relativa descrizione presentata su placche in latta. Altro tema risulta essere la pianificazione urbana lasciata dall'esperienza coloniale che viene affrontata nell'opera *Hocus Pocus* (Fig. 68) dell'artista olandese Friso Witteveen (1964). Quest'installazione occupa uno degli spazi più ampi a disposizione per l'evento, il Ramlila Maidan, una zona cuscinetto tra Shahjahanabad (fondata nel 1648) e New Delhi (fondata nel 1912). Quest'installazione diventa un luogo di dialogo tra passato e presente, tra temporalità e spazialità diverse. L'opera, che invita a far

⁴⁵⁷ Ainsworth 2008 (sito web).

⁴⁵⁸ *Ibidem*.

⁴⁵⁹ The Cultural Landscape Foundation (sito web).

riflettere i visitatori sulla loro posizione tra vecchio e nuovo, è composta da due architetture monumentali di cui, la prima, *Pocus*, si apre dall'interno sbocciando come un fiore, mentre *Hocus*, la seconda, con la sua superficie riflettente crea un dialogo tra le persone riflesse e il paesaggio circostante. Le citazioni dell'architettura mughal e il riflesso dei grattacieli permettono all'opera di Witteveen di creare un gioco di simmetrie tra luoghi e spazi diversi. Anche Ravi Agarwal presenza a questo evento artistico con il suo *Extinct? In the shadow of the vultures* (Fig. 69) che racconta il drastico declino della popolazione di avvoltoi. Per circa 100 milioni di anni questi importantissimi volatili hanno sorvolato i cieli del subcontinente e negli ultimi anni, in pochissimo tempo, sono praticamente scomparsi a causa dall'azione umana. Le frequenti estinzioni sono un argomento sempre più rilevante e sono diventate una delle questioni più urgenti della società contemporanea. Se infatti provassimo ad immaginare il mondo come un ecosistema complessamente articolato e collegato ci accorgeremmo che la scomparsa di uno dei meccanismi che permettono a questa grande macchina di funzionare, mette in crisi un sistema molto più ampio. È proprio nel tentativo di indagare queste verità che Agarwal concepisce *Extinct*. Si tratta di un'opera dislocata in due diversi spazi, il National Museum of Natural History e uno spazio all'aperto vicino al museo, e presentata per la prima volta proprio in occasione di 48°C Public. Art. Ecology. Quattro delle diverse specie di avvoltoi una volta presenti nel Sud Asia si sono già estinte e i danni che ne conseguono dal punto di vista non solo ecologico, ma anche socioeconomico, sono più grandi di quello che ci si possa immaginare. Uccisi dalla contaminazione da parte di antidolorifici presenti nelle carcasse di animali, non hanno più potuto assolvere al compito di disinfettanti pubblici urbani e “macchine ecologiche” per la rimozione dei corpi. Questo ha avvicinato cani randagi e ratti che, proprio attraverso questa falla nella rimozione delle carcasse, sono notevolmente aumentati di numero e sono diventati i principali diffusori di malattie come l'antrace, la rabbia e pestilenze responsabili di una grave crisi sanitaria. Questa drammatica situazione viene trasformata in materiale artistico da Agarwal attraverso un'opera concettuale che cerca di evocare una mancanza concentrandosi sull'atto di perdita e sul vuoto creato dalla scomparsa di questa popolazione ornitologica. Per far ciò si serve degli spazi del National Museum of Natural History e della città di Delhi per realizzare un'installazione che combina pezzi di giornali e dati sulle cause ed effetti di questa moria con una serie di oggetti, materiali d'archivio, immagini, testi e media atti a sottolineare tutte le connessioni dei processi dell'Antropocene. Il suo meccanismo artistico vuole far riflettere su come il progresso e l'azione dell'uomo abbiano spezzato una catena ecologica importante e di come questo stia compromettendo non solo l'ambiente, ma anche la sicurezza della vita

umana⁴⁶⁰. Un'ultima opera di cui merita parlare è *The Sovereign Forest* di Amar Kanwar (Fig. 70), presentata a Documenta 13 a Kassel e premiata al TBA21 – Augaten nel 2013⁴⁶¹. In questa occasione l'opera è situata all'entrata di Jantar Mantar Road e consiste in un video e un'installazione fotografica che si pongono come obiettivo quello di rispondere alle domande: può l'artista intervenire in qualche modo in uno scenario così catastrofico? Se sì, come? Che ruolo hanno le istituzioni culturali? Come comprendere un crimine tanto grande? Come conoscere, capire e ricordare la scomparsa di una biodiversità in continua perdita? Il film, la cui parte più importante si chiama *The Scene of Crime*, mostra dei paesaggi di Odisha appena prima la loro acquisizione da parte di alcune industrie. Quello che era un territorio su cui sorgevano villaggi di comunità indigene è diventato ora luogo di battaglia tra locali e governo che ha progressivamente facilitato i procedimenti di acquisizione del terreno da vendere alle società⁴⁶². Questo film non è altro che un tentativo di spiegare creativamente attraverso lo strumento dell'arte, i legami tra politica, diritti umani ed ecologia⁴⁶³. In conclusione, tutti gli artisti che partecipano a 48°C Public. Art. Ecology, affrontano i vari modi in cui l'uomo si è relazionato con lo spazio, l'ambiente e le risorse naturali ripercorrendo la storia di questo rapporto da epoche più antiche fino ad oggi “*to make a city like Delhi a better place for everyone to live*”⁴⁶⁴.

5.4 State of Nature in India

“State of Nature in India” è un evento della durata di tre giorni organizzato dal Goethe-Institut Max Mueller Bhavan Mumbai, in collaborazione con l'artista e attivista Ravi Agarwal, che si è tenuto a Mumbai dal 23 al 25 agosto 2018. In questa occasione si è discusso delle più urgenti problematiche ambientali che affliggono la regione, riflettendo anche sul dibattuto concetto di Antropocene e, come appunto suggerisce il titolo, analizzando lo stato della natura durante questa crisi ecologica. I partecipanti erano tutti professionisti di categorie disciplinari non tradizionali come artisti, politici, attivisti, pensatori e lavoratori nell'ambito della cultura che potevano condividere le proprie idee e lanciare proposte nuove per combattere la crisi ecologica con mezzi nuovi. La conferenza si divideva in tre parti per consentire a ognuno di dare il proprio contributo evitando di mescolare idee diverse da

⁴⁶⁰ Kóvskaya 2020, p. 86

⁴⁶¹ Thyssen-Bornemisza Art Contemporary, fondato nel 2002 a Vienna da Francesca von Habsburg.

⁴⁶² Amar Kanwar (sito web).

⁴⁶³ *Ibidem*.

⁴⁶⁴ Brosius 2015, p. 84

pratiche altrettanto diverse. Quando si parla di Antropocene si fa riferimento agli effetti creati dall'interazione tra politica, economia, ambiente e azione umana. In questo senso parlare dello stato della natura implica anche una riflessione sul potere, sul capitale e sulla violenza. Lo scopo dell'evento era proprio quello di analizzare le condizioni ambientali, nella specificità del contesto regionale indiano, attraverso un discorso che coinvolgesse ambiti, nozioni e specialisti disparati⁴⁶⁵. In questo contesto personalità emergenti nel loro campo hanno presentato le loro idee sotto la coordinazione di Ravi Agarwal e Aweek Sen⁴⁶⁶. Tra questi partecipano Amar Kanwar, Dr. Annapurna Garimella, Aruna Chandrasekhar, Ashok Sukumaran, Himanshu Thakkar, Janaki Lenin, Kanchi Kohli, Maya Kóvskaya, Mukul Sharma, Navjot Altaf, Nilanjan Bhattacharya, Rahul Srivastava, Ram Ramaswamy, Ranjit Hoskote, Rohini Devasher, Sheba Chhachhi, Shibani Ghosh e Sria Chatterjee. I temi e le proposte di questa lunga lista di artisti sono molto vari. Amar Kanwar, ad esempio, si focalizza sulla comprensione della violenza. La sua presentazione elenca una serie di idee volte a capire i conflitti tra gli uomini e, soprattutto, tra uomo e natura. Dr. Annapurna Garimella⁴⁶⁷, storica dell'arte e designer, presenta una critica alle nuove modalità di espansione urbana che abbattono il verde pubblico per rimpiazzarlo con attività commerciali e infrastrutture. Nella sua visione i parchi urbani e gli alberi che fiancheggiano le strade di Bangalore dovrebbero ricoprire un ruolo fondamentale nella pianificazione urbanistica contemporanea. Aruna Chandrasekhar, giornalista indipendente vincitrice di un award, ricercatrice e regista, si interessa a questioni ambientali e sociali che riguardano il territorio, la salute, l'energia, i conflitti e i cambiamenti climatici. Durante la conferenza Chandrasekha esprime le sue perplessità nei confronti di un sistema antropocentrico che predilige la crescita e lo sviluppo all'ambiente e alla tutela della natura. Nel suo discorso si concentra sul modo in cui natura e "non umano" sono sminuiti in India che, in quanto paese in via di sviluppo, si annovera il secondo posto come più grande importatore e consumatore di carbone al mondo. Questo dato, che si quantifica in un'immensa perdita dal punto di vista ecologico, si rivela anche una grande perdita finanziaria a causa della corruzione su cui si basa tutto il sistema. Chandrasekhar si chiede se l'evidente e drammatica situazione indiana porterà a una reazione da parte delle autorità governative nella direzione di un atteggiamento pacifico con la natura, oppure persisterà nel suo atteggiamento distruttivo⁴⁶⁸. Kanchi Kohli

⁴⁶⁵ Anthropocene Curriculum (sito web).

⁴⁶⁶ Scrittore e educatore che lavora tra letteratura, arte, cinema e musica. Editore associato del Telegraph di Calcutta e docente d'inglese al St Hilda's College di Oxford.

⁴⁶⁷ La sua ricerca si rivolge all'architettura indiana tardo medievale e alla storia e alle forme d'arte vernacolari dell'India post-indipendenza.

⁴⁶⁸ Goethe Institut (sito web).

invece, tenta di evidenziare le sfide che l'ambiente e le leggi sui diritti dovranno affrontare nel contesto di un'economia in sviluppo come quella indiana, mentre la presentazione di Mukul Sharma riprende la storia dei Dalit⁴⁶⁹ e parla della loro ricerca di un posto nella natura. Navjot Altaf, come abbiamo già visto, impronta tutta la sua pratica sull'estetica della sostenibilità basata sulla sua ricerca ed esperienza a contatto con le comunità adivasi e, in particolar modo, sulla loro idea di un mondo strettamente interconnesso. Sempre focalizzandosi sullo stesso tema, il regista originario di Calcutta, Nilanjan Bhattacharya, porta esempi tratti dalla sua esperienza a contatto con la cultura e con le pratiche adivasi che hanno plasmato il loro stile di vita in modo da essere in armonia con la natura dimostrando un'attenta gestione delle risorse naturali. Molte sono le proposte e i progetti di quest'ampia selezione di specialisti. C'è chi, come Ram Ramaswamy indaga il rapporto tra natura e tecnologia, chi si concentra sul riconoscimento dei diritti dell'ambiente come Shibani Ghosh o chi, come Sheba Chhachhi, si interessa alla mitologia femminile legata ai fiumi indiani⁴⁷⁰. Questa conferenza interdisciplinare fornisce un'altra occasione di scambio e confronto per invitare a riflettere e agire nel contesto di una crisi climatica che, proprio in India, risulta più tangibile e fa sentire i suoi effetti.

5.5 Lodhi art festival 2019

Nel quartiere più colorato di New Delhi, meta di influencer e street artist, è nata la Lodhi Colony, una colonia governativa che si è trasformata nel primo distretto artistico pubblico in India. Dietro questa iniziativa sta l'ONG St+art, che ha portato l'arte fuori dai musei per invadere i muri e le strade di questo quartiere. Il Lodhi Art Festival, supportato da Asian Paints, è una grande occasione per migliorare la vita dei cittadini creando un dialogo su tematiche attuali e scottanti. Purtroppo, come dice l'artista e architetto Gautam Bhatia, l'arte in India è ancora troppo elitaria, mancano spazi pubblici che possano coinvolgere le persone comuni e migliorarne la vita. Un ottimo modo per creare un tipo di relazione con l'arte che sia esperienziale e che implichi uno sguardo attivo del pubblico a cui è esposta, è far interagire le persone con lo spazio pubblico. Il progetto è nato nel 2015 come esperimento che coinvolgeva solo tre pareti e, già nel 2016, le opere realizzate erano arrivate a 25. Akshat

⁴⁶⁹ Le persone appartenenti alla casta più inferiore in India, coloro che erano anche chiamati "intoccabili".

⁴⁷⁰ Goethe Institut (sito web).

Nauriyal, co-fondatore della ONG afferma che: 2016 “*was when the art district took shape*”. Il 2019 invece, è l’anno in cui il Festival diventa internazionale e, alla partecipazione degli artisti indiani Sajid Wajid, Sameer Kulavoor (1983) e Hanif Kureshi⁴⁷¹, si aggiungono quelle dei singaporiani Yok e Sheruo, del giapponese Yoh Nagaro e di molti altri. L’intento di questo evento artistico è quello di rendere l’arte, pubblica, di dare uno spazio agli artisti che non rientrano tra i pochi prescelti degli spazi istituzionali e, soprattutto, di allargare la discussione su una grande varietà di temi contemporanei alla gente comune. Le tematiche delle opere sono moltissime: le comunità LGBTQI, la vita indiana, la tecnologia e molte altre, tra queste si parla anche di ambiente. L’artista H11235⁴⁷², ad esempio, realizza un murales che ritrae un pesce rosso le cui squame si alternano alla plastica che inquina i nostri oceani⁴⁷³. Il progetto più ambizioso su questa tematica è quello sviluppato dall’artista visuale italiano Andreco, che, come quinta tappa porta il suo Climate Art Project per la prima volta in India. Questo percorso, che nasce nel 2015 in occasione del Cop 21⁴⁷⁴, consiste nella realizzazione di interventi site specific volti alla creazione di un dialogo che, attraverso l’unione di arte e scienza, vuole allargare a un pubblico sempre più ampio il discorso sui cambiamenti climatici. Attraverso la traduzione in arte dei complessi dati scientifici a disposizione, si tenta di rendere più consapevoli sulle cause e gli effetti di questa crisi ecologica. *Reclaim Air and Water* (Fig. 71) è un progetto che, nato dalla collaborazione tra St+Art, l’Istituto Italiano di Cultura di Delhi e altre organizzazioni, cerca di sensibilizzare le masse sulle conseguenze dei cambiamenti climatici e dell’inquinamento dell’aria a New Delhi. Attraverso i dati forniti da recenti studi condotti sulla qualità dell’aria in città e lo stato in cui versano le acque del Yamuna, Andreco sviluppa questo progetto artistico-scientifico che mira a informare e invita ad agire nella lotta ai cambiamenti climatici. Per l’occasione realizza nella città più inquinata al mondo un murales di 300 metri quadrati sui cambiamenti climatici dipingendo lo smog di Delhi con un inchiostro creato con lo stesso smog di Delhi. Quest’opera è una visualizzazione artistica dei dati scientifici rilevati, ma anche di quelle conosciute come Nature Based Solutions, delle soluzioni naturali che possono aiutare a diminuire l’impatto distruttivo dell’uomo sugli ecosistemi. Ad essere

⁴⁷¹ Sajid Wajid, artista autodidatta di base a Mumbai la cui pratica artistica alterna scultura, media grafici, street art e performance. Sameer Kulavoor, artista visuale di base a Mumbai, opera con una pratica all’incrocio tra arte, graphic design e illustrazione contemporanea. Hanif Kureshi, direttore creativo e co-fondatore di St+art, lavora all’intersezione tra arte, tipografia e street culture.

⁴⁷² H11235, il cui vero nome è Kiran Maharjan, è un artista visivo, street artist e muralista nepalese originario di Kathmandu. In Nepal è iniziatore del movimento di street art Prasad Project, un’iniziativa che vuole interagire e informare la gioventù nepalese attraverso workshop, murales e mostre.

⁴⁷³ Venkatraman 2019 (sito web).

⁴⁷⁴ La conferenza sui cambiamenti climatici tenutasi a Parigi dalle Nazioni Unite.

rappresentata sul muro infatti, è la transizione, da fiumi inquinati, emissioni industriali e roghi di rifiuti, a un ambiente benefico e sano, veicolata da un vero enorme albero che si erge davanti all'opera sulla strada. L'evento prevedeva anche una marcia performativa attraverso il quartiere di Lodhi, con tanto di bandiere e musica, per rivolgere un pensiero proprio alla qualità dell'aria e dell'acqua a Delhi. Le bandiere, che sono state realizzate dall'artista, illustravano i dati scientifici della ricerca, ritraevano il fiume Yamuna e le piante note per il miglioramento delle condizioni dell'aria e dell'acqua. L'ultimo intervento di questo progetto prevedeva l'organizzazione di un convegno presieduto da ricercatori scientifici e personalità emergenti nel campo dell'arte contemporanea, nazionali e internazionali. La conferenza aveva lo scopo di sottolineare i motivi e gli obiettivi del progetto *Clima 05 – Reclaiming Air and Water Quality*, coinvolgendo nel discorso sui cambiamenti climatici la maggior parte di persone possibile. Andreco, portando in giro per il mondo il suo progetto, cerca di dare un contributo alla diffusione del messaggio dell'emergenza climatica e di sottolineare le fragilità e le falle dei territori che visita per promuovere un miglioramento nel rapporto con l'ambiente⁴⁷⁵.

Conclusioni

In conclusione, alla fine di questa lunga carrellata di artisti, collettivi, eventi e conferenze, è importante chiarire perché è stato scelto di trattare il tema della crisi ecologica proprio nel contesto del subcontinente indiano. I motivi fondamentali sono essenzialmente due. Il primo è che in India gli effetti dei cambiamenti climatici si fanno sentire molto più forti che in altri paesi del mondo. Il paradosso che esiste tra le condizioni di vita della maggior parte della popolazione e l'inquinamento prodotto da un'economia in espansione ci fanno riflettere sull'ingiustizia della politica che governa il mondo. Un immenso sfruttamento delle risorse terrestri da parte dei più ricchi a danno dei più poveri che, in cambio, ricevono solo il deperimento dell'habitat naturale da cui dipende la loro sopravvivenza. Tutto questo è il paradigma di un comportamento che si applica in moltissimi luoghi del mondo e che, in India, ha uno degli effetti più catastrofici dal punto di vista dell'impatto ambientale. In secondo luogo, una delle ragioni che mi hanno spinto ad intraprendere questo discorso, è stata la necessità di capire quanto, effettivamente, l'arte indiana fosse impegnata nella

⁴⁷⁵ Climate Art Project (sito web).

sensibilizzazione ambientale. Con mio grande conforto, ci sorprendiamo a notare quanti eventi, artisti e collettivi abbiano preso una posizione al riguardo e abbiano manifestato, attraverso lo strumento dell'arte, il loro disappunto e la loro necessità d'intervenire. L'arte ha la forza di agire, è un'arma potente perché a differenza di altre discipline dispone della capacità di mostrarsi “*totally free, totally radical and totally frank*”⁴⁷⁶. L'arte sfonda i confini di appartenenza a una prassi, una filosofia e una pratica unica, si manifesta in milioni di linguaggi, comunica in suoni, colori, materiali e infinite forme e questo la rende capace di inserirsi in discussioni varie, più o meno direttamente, più o meno brutalmente. Durante la mia indagine è emerso un generale atteggiamento d'informazione e volontà di educazione da parte degli artisti che si trovano a dialogare con un pubblico che, in molti casi, è stato escluso dal discorso artistico e che non possiede le nozioni per avere una panoramica generale di quello che sta succedendo a livello ambientale oggi. Il modo in cui cercano di ovviare a questo problema è stato presentato in quattro modalità diverse: l'attivismo, la sensibilizzazione, l'opera d'arte come oggetto nato dal riciclo, il recupero o l'integrazione organica e infine, l'evento artistico. In particolare, in quest'ultimo caso, vediamo come la trattazione di certe tematiche e il tentativo di sensibilizzazione si dimostrino difficoltose a causa di, non tanto il disinteresse, quanto addirittura un atteggiamento di riluttanza e osteggiamento da parte del governo. Questa questione getta una luce su una dinamica molto diffusa che, a mio parere, spaventa molto. Vedere come gli interessi economici e politici, non solo del governo indiano, ma anche a livello internazionale, superino la più urgente questione ambientale, ci spinge a perdere la fiducia e la speranza in un cambiamento. Continuando così rischiamo di cancellare il futuro del nostro pianeta. L'uomo, con il suo stile di vita e l'atteggiamento di cinismo instillato dai sistemi del capitalismo e del consumismo, sta devastando un ecosistema che non riesce più a reggere la pressione di una tale desolazione. Il ciclo della vita esiste soltanto in virtù del fatto che è appunto un cerchio, in cui ogni azione ha una reazione che va a inficiare sul resto delle strutture appartenenti a questo sistema. Ormai, abbiamo tagliato troppi collegamenti di questo organismo e la macchina sta collassando. Il ruolo dell'artista contemporaneo in tutto ciò si rivela fondamentale perché affronta il problema da esperto eclettico, da professionista che mette al servizio della causa ambientale le sue qualità unendole a verità inequivocabili, dati scientifici e proposte propositive, il tutto in un linguaggio estetico comunicativo che si dimostra più facilmente assimilabile. Affrontare questo discorso nel contesto dell'arte indiana mi ha resa consapevole di quanto potente sia l'azione artistica e di quanto, il vero problema e la vera

⁴⁷⁶ Agarwal, Matzner 2018, p. 25

soluzione coincidano. Non possiamo affidarci alla politica, non possiamo rimettere le nostre speranze nei più forti, ma dobbiamo coinvolgere l'uomo comune. Il vero problema risiede nell'inconsapevolezza, nell'ignoranza e l'irresponsabilità di chi non sa e l'unica soluzione è che si educi ad una coscienza ambientale. L'artista si è assunto l'incarico di rivolgersi proprio a lui, l'uomo che non vuole la distruzione del nostro ecosistema, ma che inconsciamente ne è un complice silenzioso. La mia tesi non vuole dar adito a prospettive di panico, non è mio scopo provocare un sentimento di angoscia e sfiducia verso il futuro e verso l'uomo, ma al contrario, creare consapevolezza e generare speranza, quella speranza che solo l'arte, con il suo occhio verso il futuro, sa donarci.

Appendice Immagini



Fig. 1 - *Chahar-bagh* del Mausoleo di Humayun, 1562 – 1571 circa.



Fig. 2 - Sheba Chhachhi, *Black Waters Will Burn*, Installazione per il Yamuna-Elbe Public Art and Outreach, 2011.



Fig. 3 – Giornali riciclati e trasformati in borse al Barefoot College, Tiloniya.



Fig. 4 - Eve Andrée Laramée and Duane Griffin, *Parks on Trucks*, media vari, Aachen, 1999.



Fig. 5 - Navjot Altaf, *Nalpar*, progetto nel distretto di Bastar per portare l'acqua attraverso pompe collocate a Kopaweda, India, 2000.



Fig. 6 – Gigi Scaria, *The Fountain of Purification*, Installazione per il Yamuna-Elbe Public Art and Outreach, 2011.



Fig. 7 – Atul Bhalla, *Kuin*, Installazione per il Yamuna-Elbe Public Art and Outreach, 2011.



Fig. 8 - Nana Petzet, *Yamuna Sustainability Park*, Installazione per il Yamuna-Elbe Public Art and Outreach, 2011.



Fig. 9 - Jochen Laempert, *In, on, over and at the Yamuna*, Installazione per il Yamuna-Elbe Public Art and Outreach, 2011.



Fig. 10 - Asim Waqif, *Lanterne lumineuse sul Yamuna*, Installazione per il Yamuna-Elbe Public Art and Outreach, 2011.



Fig. 11 – Vivian Sundaram, *Flotage*, Installazione per il Yamuna-Elbe Public Art and Outreach, 2011.



Fig. 12 – Desire Machine Collective, *Periferry*, Brahmaputra/Guwahati, Assam, India, 2015.



Fig. 13 - Christina Stadlbauer e Bartaku, *A Slow Flow*, Brahmaputra/Guwahati, Assam, India, 2010-2011.



Fig. 14 - Pankaj Panwar, *The Lalbandh Initiative*, Visva Bharti, Santiniketan, 2014.



Fig. 2 – Installazione ecologica situata nell'area delle mangrovie di Sunderban, *The Lalbandh Initiative*,
Santiniketan, 2014.



Fig. 16 - Ravi Agarwal, *Have you seen the flowers on the river?*, serie fotografica, 2007.



Fig. 17 – Ravi Agarwal, *Alien Waters*, serie fotografica, 2004-2006.

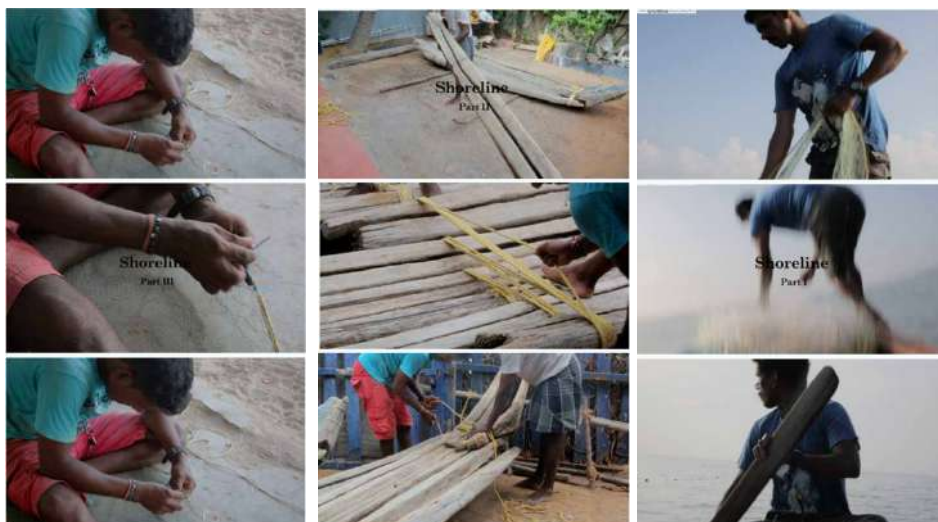


Fig. 18 – Ravi Agarwal, *Shoreline Part I, II, III*, Video, rispettivamente 18 min. 46 sec., 15 min. 22 sec., 14 min. 31 sec., 2015.



Fig. 19 – Ravi Agarwal, *Salt Pan*, Stampa fotografica d'archivio, 36" x 103", edizione 1/5 +2 AP, 2015.



Fig. 20 – Nalini Malani, Alaknanda Samarth in una scena di *Medeamaterial*.



Fig. 21 – Nalini Malani, *Body as Site: Mutant II, A Series*, painting with fabric dye on milk carton paper, 142 x 96 cm, 1994.

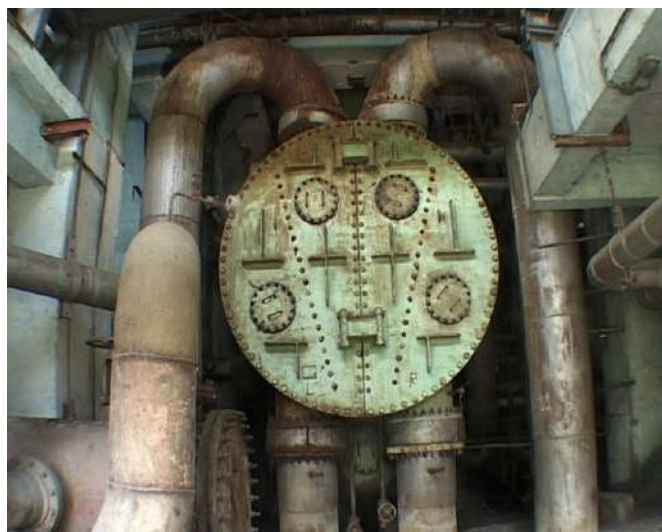


Fig. 22 – Desire Machine Collective, *Residue*, 35mm film a colori con suono film, 39 min, in loop, 2011.



Fig. 23 – Desire Machine Collective, *Trespassers Will (Not) Be Prosecuted*, Immagini dell’installazione sonora per la mostra “Being Singular Plural: Moving Images from India”, Deutsche Guggenheim, Berlino, 2010.

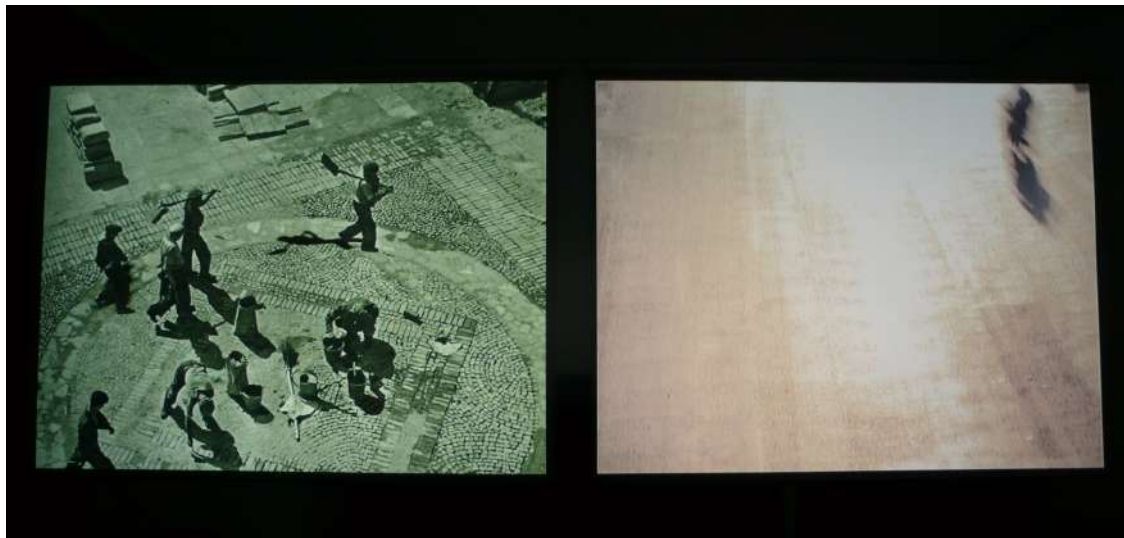


Fig. 24 - RAQS, *The Capital of Accumulation*, video 50 min, fermo immagine, India, 2010.



Fig. 25 - Thukral and Tagra, *Bread, Farmer is a Wrestler, Circuses & TBD*, The Weston, Yorkshire Sculpture Park, 30 marzo – 01 settembre 2019.

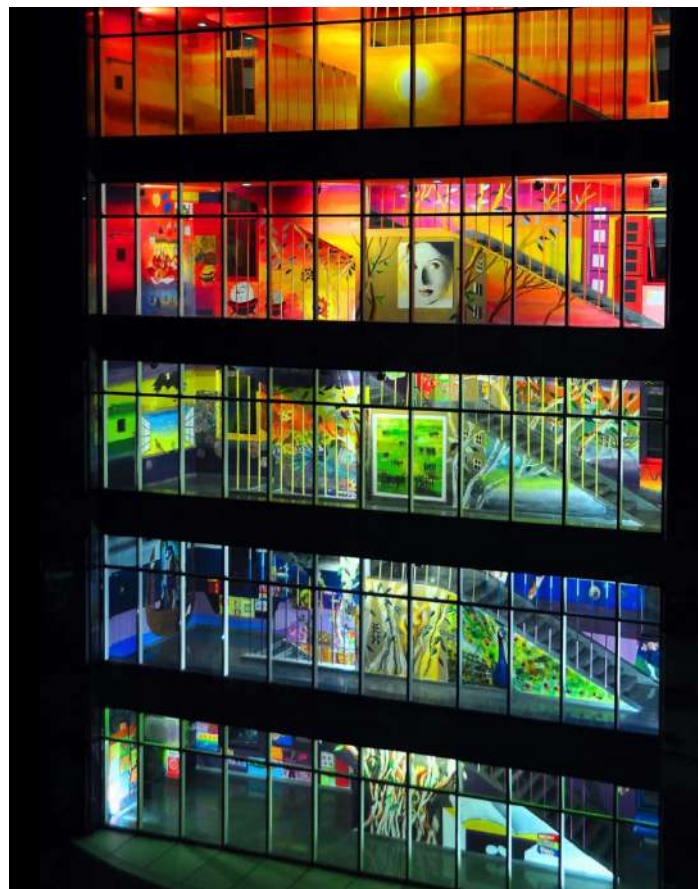


Fig. 26 – Manav Gupta, *The Tree of Life*, Bharti Airtel Center, Gurgaon, 2010.



Fig. 27 – Manav Gupta, dipinto dalla serie *Rainforests*, olio su tela, acrilico su carta, 71.12 cm x 53.34 cm.



Fig. 28 – Manav Gupta, dipinto dalla serie *Umbilical Cords of Earth*, acquerello su carta 152.4 cm x 121.92 cm.



Fig. 29 - Navjot Altaf, *Soul Breath Wind*, 2014, esposizione al PAV, Torino, 2019.



Fig. 30 - Studio Mumbai, *Casa con Nove Stanze*, Kankeshwar, Maharashtra, India, 2014.



Fig. 31 - Mathur / da Cunha, Fotografie dalla mostra “Soak: Mumbai in an Estuary” tesuntasi al NGMA (National Gallery of Modern Art), Mumbai, 23 giugno 2009.



Fig. 32 – Subodh Gupta, *Line of Control*, struttura in acciaio inox e acciaio, utensili in acciaio inox, 1000 x 1000 x 1000 cm, installazione presso Tate Triennial, Tate Britain, Londra 2008.



Fig. 33 – Subodh Gupta, *Dada*, acciaio inossidabile, 900×700×276cm (354×276×109"), National Gallery, New Delhi, 2013.



Fig. 34 - Bharti Kher, *The Skin Speaks a Language Not Its Own*, vetroresina e bindi, fibra di vetro e bindi, 148 x 432 cm x 183 cm, 2006.



Fig. 35 – Barthi Kher, *Solarum Series*, vetroresina e metallo, 274 x 335 x 304 cm, 2007.

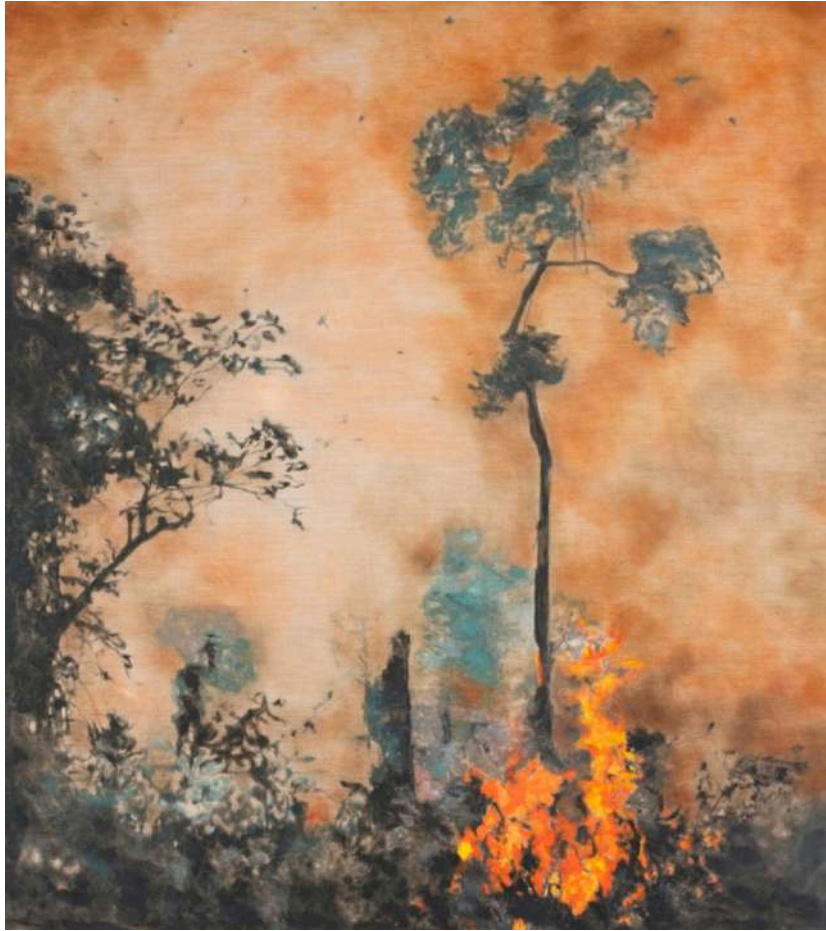


Fig. 36 - Subodh Gupta, *Lonely City (I)*, olio su lino, 180×160×4 cm, 2019.



Fig. 37 - Jayashree Chakravarty, *Cocoon*, opera dalla mostra “Life will never be the same again”, pigmento, macchie di tè, argilla, acrilico, colla, carta nepalese, carta velina di juta e tessuto di cotone, 2011-2012, in foto esposta al Kiran Nadar Museum of Art, Musée departmental des arts Asiatiques, Nice, 2017.

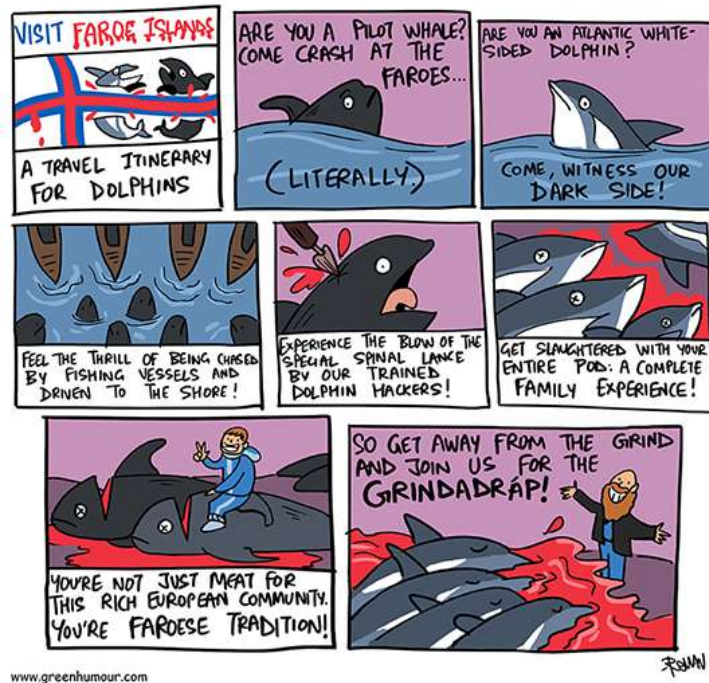


Fig. 38 - Rohan Chakravarty, Fumetto che ironizza sul massacro dei delfini atlantici nelle Isole Faroe onorando la "tradizione" del Sunday Mid-Day, Green Humour, 2021.

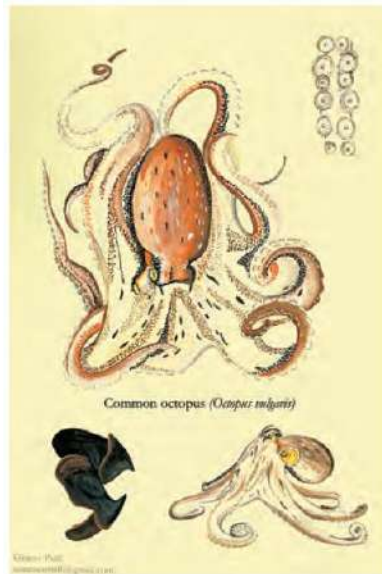


Fig. 39 - Gaurav Patil, Illustrazione di creature marine.



Fig. 40 - Akshaya Zachariah, Interpretazione dell'alfabeto inglese con le illustrazioni di animali in estinzione.

Palm oil cultivation in Northeast India

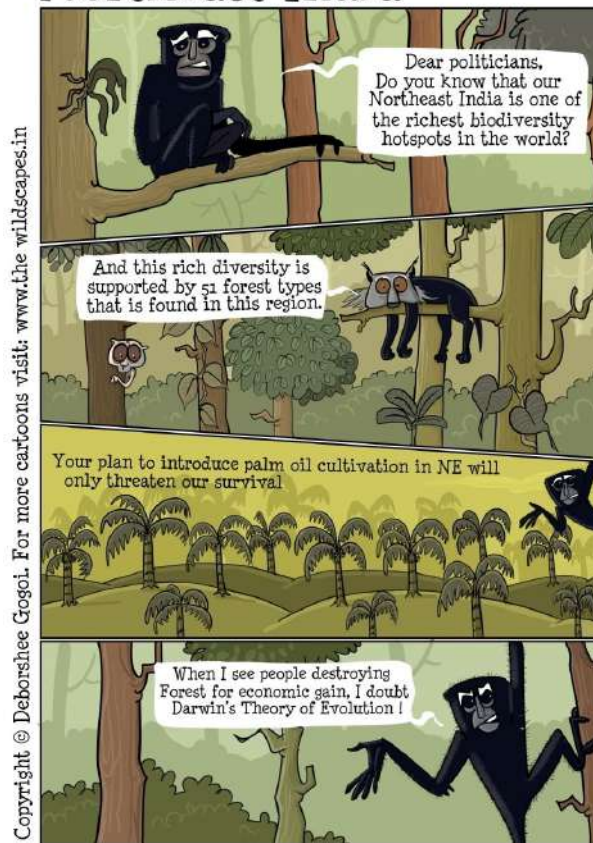


Fig. 41 – Deborshee Gogoi, Illustrazione sul sito “Wildscapes”.

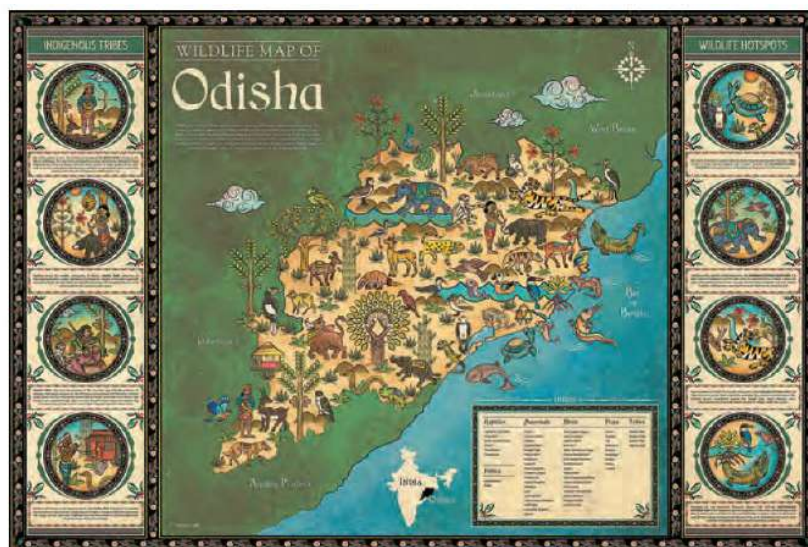


Fig. 42 - Sundarchan Shaw, Mappa illustrata di Odisha in stile Pattachitra.

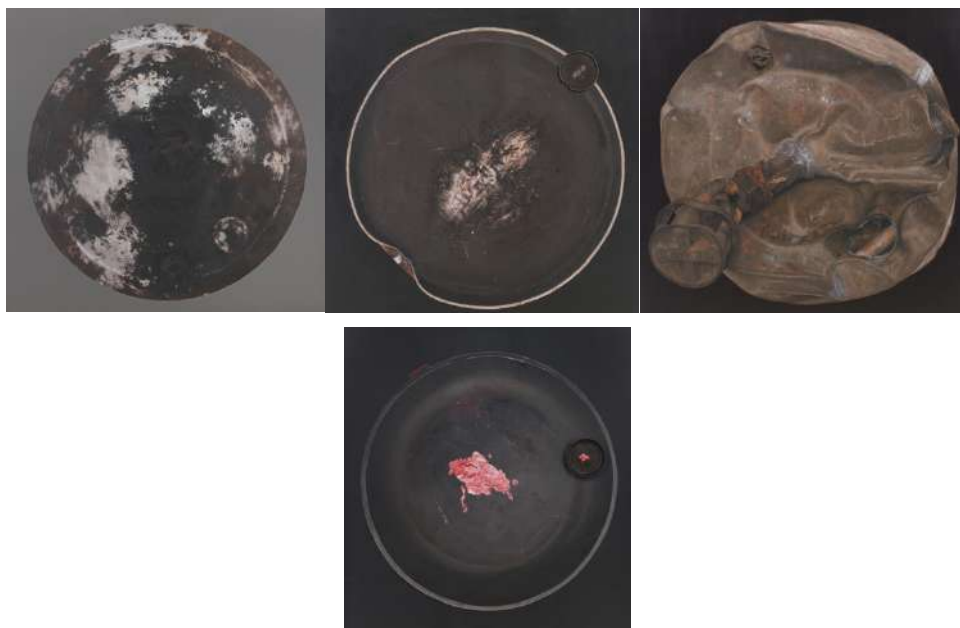


Fig. 43 – Subodh Gupta, *Seven Billion Light Years, Serie I, II, III, V*, olio su tela, utensile recuperato, resina, 2014.



Fig. 44 – Subodh Gupta, *Pure (I)*, Installazione e performance, 1999.



Fig. 45 – Subodh Gupta, *My Mother and Me*, cialde di sterco di vacca, cenere 360 x diametro 368, 1997.



Fig. 46 - Vivan Sundaram, *Land Shift*, carta cucita e appesa e pavimento con olio motore in vassoio di zinco, 1991.



Fig. 47 – Vivan Sundaram, *Trash*, 2005-2008.



Fig. 48 – *Abstracting Nature*, opere di Jayashree Chakravarty e Mrinalini Mukherjee in mostra al Kiran Nadar Museum of Art, 30 gennaio - 30 giugno 2020.



Fig. 49 - Mrinalini Mukherjee, *Yakshi*, canapa tinta, 246.4 × 121.9 × 73.7 cm, 1984.

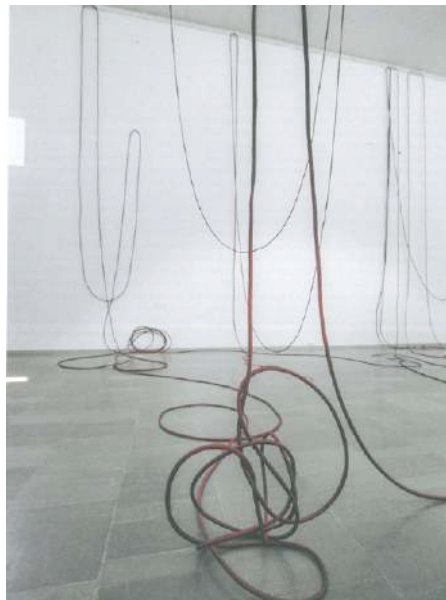


Fig. 50 - Sheela Gowda, *And Tell Him of my Pain*, The Japan Foundation Forum, Tokyo, 1998.



Fig. 3 – Sheela Gowda, *Breaths*, corda, polvere di carbone, garza, tavola, 85 x 365 x 55 cm, 2002.



Fig. 4 – Sheela Gowda, *Collateral*, cenere d'incenso, maglie d'acciaio, cornici in legno di varie dimensioni, 2007.



Fig. 53 – Sheela Gowda, *Of All People*, Iniva, Institute of International Visual Arts, Londra, 2011.



Fig. 54 – Manav Gupta, *The Ganga Waterfront*, Arth, Ministry of Culture, 2018.



Fig. 55 – Manav Gupta, *Rain*, Amrita Shergill Marg, 2017-2018.



Fig. 56 – Manav Gupta, *The Beehive Garden*, installazione parte del Museum of Clay, chilam in argilla, installazione al giardino delle sculture dell'Amrita Shergill Marg, New Delhi, 2018.



Fig. 57 - Marzia Farhana, *Ecocide and the Rise of Free Fall*, Visitatori all'installazione composta da frigoriferi, mobili e libri danneggiati dalle inondazioni del Kerala, Kochi-Muziris Biennale, Kerala 2018.

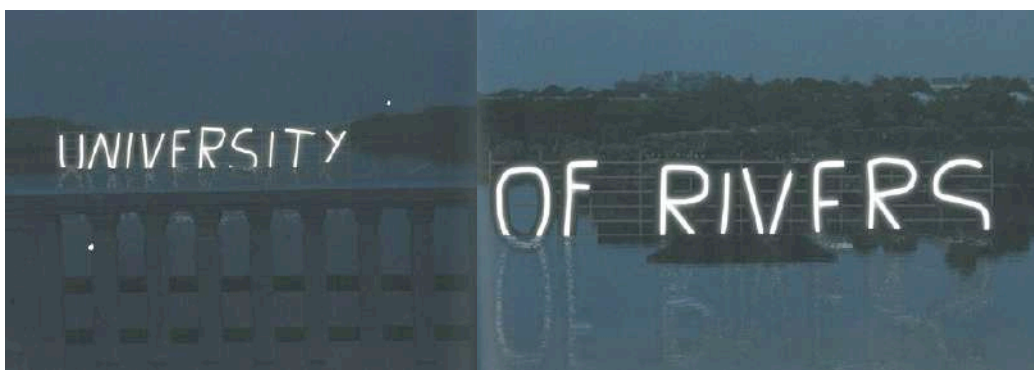


Fig. 5 - Mischa Kuball, *University of Rivers*, installazione, DAMnedArt Project, Chennai, 2018.

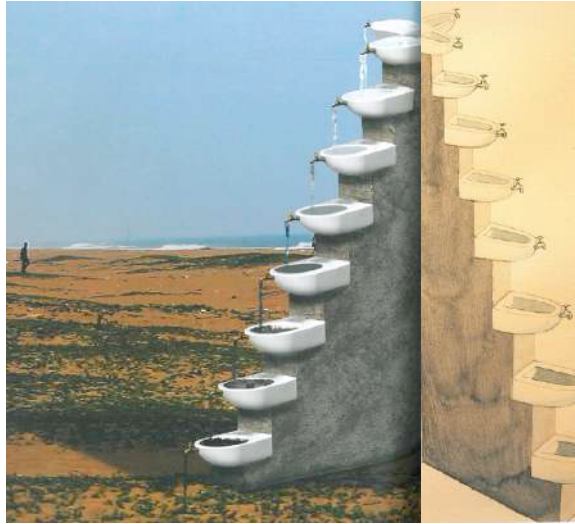


Fig. 6 – Gigi Scaria, *Source of a river in descending order*, scultura/ installazione, DAMnedArt Project, Chennai, 2018.



Fig. 60 – Arunkumar HG, *Droppings and the Dam*, scultura/installazione site specific, DAMnedArt Project, Chennai, 2018.



Fig. 61 – Atelier le balto, *The floating island*, installazione, DAMnedArt Project, Chennai, 2018.



Fig. 62 - Parvathi Nayar, *Reimagined River*, kolam con oggetti riciclati a sinistra e oggetti in ceramica a destra, DAMnedArt Project, Chennai, 2018.

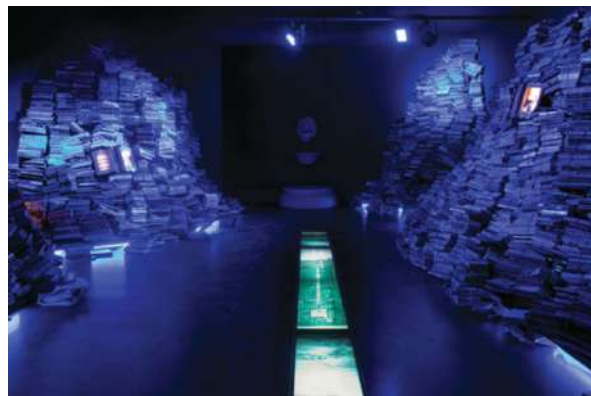


Fig. 63 - Sheba Chhachhi, *The Water Diviner*, libri, acqua, luce, videoproiezione e lightbox, 48°C Public. Art. Ecology, New Delhi, 2008.



Fig. 64 - Atul Bhalla, *Chabeel*, sabbia, cemento, acqua, piastrelle di ceramica, adesivi, carta riciclabile, compensato, videoproiezione, dimensioni variabili, 48°C Public. Art. Ecology, New Delhi, 2008.



Fig. 65 - Haubitz + Zoche, *The Yamuna Blues*, HD-Video, Loop 10 min, Kashmiri Gate, 48°C Public. Art. Ecology, New Delhi, 2008.



Fig. 66 - Subodh Gupta, *Stainless Steel Bucket*, 48°C Public. Art. Ecology, New Delhi, 2008.



Fig. 67 - Krishnaraj Chonat, *Crane + Tree*, Barakhamba Road, 48°C Public. Art. Ecology, New Delhi, 2008.



Fig. 68 - Friso Witteveen, *Hocus Pocus*, Acciaio dolce, MDF lamina riflettente e vernice, 24 x 20 x 4 m., terra di Ramlila, 48°C Public. Art. Ecology, New Delhi, 2008.



Fig. 69 - Ravi Agarwal, *Extinct*, Installazione fotografica, Mandi House Chauraha, 48°C Public. Art. Ecology, New Delhi, 2008.



Fig. 70 - Amar Kanwar, *The Sovereign Forest*, Installazione, schermi video, 160 fotografie presentate in quarantanove light box, Jantar Mantar Road, 48°C Public. Art. Ecology, New Delhi, 2008.



Fig. 71 – Andreco, *Reclaim Air and Water*, St+ART Lodhi, Delhi, India, 2019.

Indice delle Immagini

Fig. 1 - *Chahar-bagh* del Mausoleo di Humayun, 1562 – 1571 circa (in Pieruccini 2013, scheda 9)

Fig. 2 – Sheba Chhachhi, *Black Waters Will Burn*, 2011, Installazione per il Yamuna-Elbe Public Art and Outreach (Fonte: <http://www.yamuna-elbe.de/index.php?title=Datei:BWWB3.jpg> ultima consultazione 28/09/2021)

Fig. 3 – Giornali riciclati e trasformati in borse al Barefoot College, Tiloniya (Fonte: <https://nigeldickinson.photoshelter.com/image/I0000MMqSoOXigqk> ultima consultazione 28/09/2021)

Fig. 4 - Eve Andrée Laramée e Duane Griffin, *Parks on Trucks*, media vari, Aachen, 1999 (in Miles 2014, p. 142)

Fig. 5 - Navjot Altaf, *Nalpar*, progetto nel distretto di Bastar per portare l'acqua attraverso pompe collocate a Kopaweda, India, 2000 (Fonte:

<http://artasiapacific.com/Magazine/WebExclusives/SamakaalikEarthDemocracyAndWomenSLiberationNavjotAltaf> ultima consultazione 28/09/2021)

Fig. 6 - Gigi Scaria, *The Fountain of Purification*, Installazione per il Yamuna-Elbe Public Art and Outreach, 2011 (Fonte: <http://gigiscaria.in/projects.php> ultima consultazione 28/09/2021)

Fig. 7 - Atul Bhalla, *Kuin*, Installazione per il Yamuna-Elbe Public Art and Outreach, 2011 (Fonte: <http://yamuna-elbe.de/index.php?title=Datei:Atul-1.jpg> ultima consultazione 28/09/2021)

Fig. 8 - Nana Petzet, *Yamuna Sustainability Park*, Installazione per il Yamuna-Elbe Public Art and Outreach, 2011 (Fonte: <http://www.yamuna-elbe.de/index.php?title=Datei:Nana-2.jpg> ultima consultazione 28/09/2021)

Fig. 9 - Jochen Laempert, *In, on, over and at the Yamuna*, Installazione per il Yamuna-Elbe Public Art and Outreach, 2011 (Fonte: http://www.yamuna-elbe.de/index.php?title=Nana_Petzet_Vortrag_Naturdemonstration ultima consultazione 28/09/2021)

Fig. 10 - Asim Waqif, *Lanterne lumineuse sul Yamuna*, Installazione per il Yamuna-Elbe Public Art and Outreach, 2011 (Fonte: <http://www.yamuna-elbe.de/index.php?title=Datei:AW1.jpg> ultima consultazione 28/09/2021)

Fig. 11 – Vivian Sundaram, *Flotage*, Installazione per il Yamuna-Elbe Public Art and Outreach, 2011 (Fonte: http://www.yamuna-elbe.de/index.php?title=Vivan_Sundaram_en ultima consultazione 28/09/2021)

Fig. 12 – Desire Machine Collective, *Periferry*, Brahmaputra/Guwahati, Assam, India, 2015 (Fonte: <https://aaa.org.hk/en/ideas/ideas/interview-with-desire-machine-collective> ultima consultazione 28/09/2021)

Fig. 13 - Christina Stadlbauer e Bartaku, *A Slow Flow*, Brahmaputra/Guwahati, Assam, India, 2010-2011 (Fonte: <https://www.aaa-a.org/programs/a-conversation-with-desire-machine-collective/> ultima consultazione 29/09/2021)

Fig. 14 - Pankaj Panwar, *The Lalbandh Initiative*, Visva Bharti, Santiniketan, 2014 (in Sultana 2015, p. 27)

Fig. 15 – Installazione ecologica situata nell’area delle mangrovie di Sunderban, *The Lalbandh Initiative*, Santiniketan, 2014 (in Sultana 2015, p. 30)

Fig. 16 - Ravi Agarwal, *Have you seen the flowers on the river?*, serie fotografica, 2007 (Fonte: http://parcoartevivente.it/ravi-agarwal_have-you-seen-the-flowers-on-the-river_2007_web/ ultima consultazione 29/09/2021)

Fig. 17 – Ravi Agarwal, *Alien Waters*, serie fotografica, 2004-2006 (Fonte: <https://www.raviagarwal.com/2018/01/23/alien-waters-2004-2006/> ultima consultazione 29/09/2021)

Fig. 18 – Ravi Agarwal, *Shoreline Part I, II, III*, Video, rispettivamente 18 min. 46 sec., 15 min. 22 sec., 14 min. 31 sec., 2015 (Fonte: <https://www.raviagarwal.com/wp-content/uploads/2018/09/Guild-Else-all-will-be-still.pdf> pp. 10-13 ultima consultazione 29/09/2021)

Fig. 19 – Ravi Agarwal, *Salt Pan*, Stampa fotografica d’archivio, 36” x 103”, edizione 1/5 +2 AP, 2015, p. 14 (Fonte: <https://www.raviagarwal.com/wp-content/uploads/2018/09/Guild-Else-all-will-be-still.pdf> p. 52 ultima consultazione 29/09/2021)

Fig. 20 – Nalini Malani, Alaknanda Samarth in una scena di Medeamaterial, installazione teatrale, Max Mueller Bhavan, Bombay, 1993 (in Kissane, Pijnappel 2007, pp. 66-67)

Fig. 21 – Nalini Malani, *Body as Site: Mutant II, A Series*, painting with fabric dye on milk carton paper, 142 x 96 cm, 1994 (in Kissane, Pijnappel 2007, p. 70)

Fig. 22 – Desire Machine Collective, *Residue*, 35mm film a colori con suono film, 39 min, in loop, 2011 (Fonte: <https://www.aaa-a.org/programs/a-conversation-with-desire-machine-collective/> ultima consultazione 29/09/2021)

Fig. 23 – Desire Machine Collective, *Trespassers Will (Not) Be Prosecuted*, Immagini dell’installazione sonora per la mostra “Being Singular Plural: Moving Images from India”, Deutsche Guggenheim, Berlino, 2010 (Fonte: <https://aaa.org.hk/en/ideas/ideas/interview-with-desire-machine-collective/> ultima consultazione 29/09/2021)

Fig. 24 - RAQS, *The Capital of Accumulation*, video 50 min, fermo immagine, India, 2010 (Fonte: <https://ocula.com/magazine/conversations/thukral-and-tagra/> ultima consultazione 30/09/2021)

Fig. 25 - Thukral and Tagra, *Farmer is a Wrestler, Bread, Circuses & TBD*, The Weston, Yorkshire Sculpture Park, 30 marzo - 01 settembre 2019 (Fonte: <https://ocula.com/magazine/conversations/thukral-and-tagra/> ultima consultazione 30/09/2021)

Fig. 26 – Manav Gupta, *The Tree of Life*, Bharti Airtel Center, Gurgaon, 2010 (Fonte: <https://manavgupta.in/tree-of-life/> ultima consultazione 30/09/2021)

Fig. 27 – Manav Gupta, un dipinto dalla serie *Rainforests*, olio su tela, acrilico su carta, 71.12 cm x 53.34 cm (Fonte: <https://manavgupta.in/paintings/#jp-carousel-4437> ultima consultazione 30/09/2021)

Fig. 28 – Manav Gupta, dipinto dalla serie *Umbilical Cords of Earth*, acquerello su carta 152.4 cm x 121.92 cm, Collezione Privata (Fonte: <https://manavgupta.in/paintings/#jp-carousel-4443> ultima consultazione 30/09/2021)

Fig. 29 - Navjot Altaf, *Soul Breath Wind*, 2014, esposizione al PAV, Torino, 2019 (Fonte: <https://www.artribune.com/arti-visive/arte-contemporanea/2020/01/mostra-navjot-altaf-pav-torino/attachment/navjot-altaf-soul-breath-wind-2014-18-exhibition-view-at-pav-torino-2019/> ultima consultazione 30/09/2021)

Fig. 30 - Studio Mumbai, *Casa con nove stanze*, Kankeshwar, Maharashtra, India, 2014 (Fonte: https://www.arcenreve.eu/wp-content/uploads/2015/12/2014-12-18_depliant-Mumbai-GB_Fweb.pdf ultima consultazione 30/09/2021)

Fig. 31 - Mathur / da Cunha, *Fotografie dalla mostra "Soak: Mumbai in an Estuary"* tenutasi al NGMA (National Gallery of Modern Art), Mumbai, 23 giugno 2009 (Fonte: <https://www.mathurdacunha.com/soak> ultima consultazione 01/10/2021)

Fig. 32 – Subodh Gupta, *Line of Control*, struttura in acciaio inox e acciaio, utensili in acciaio inox, 1000 x 1000 x 1000 cm, installazione presso Tate Triennial, Tate Britain, Londra 2008 (in *Subodh Gupta* 2009, p. 117)

Fig. 33 – Subodh Gupta, *Dada*, acciaio inossidabile, 900×700×276cm (354×276×109"), National Gallery, New Delhi, 2013 (Fonte: <https://naturemorte.com/artists/subodhgupta/selectedwork/1669/> ultima consultazione 01/10/2021)

Fig. 34 - Bharti Kher, *The Skin Speaks a Language Not Its Own*, vetroresina e bindi, fibra di vetro e bindi, 148 x 432 cm x 183 cm, 2006 (Fonte: <https://bhartikher.com/#/the-skin-speaks-a-language-not-its-own/> ultima consultazione 01/10/2021)

Fig. 35 – Barthi Kher, *Solarum Series*, vetroresina e metallo, 274 x 335 x 304 cm, 2007, Fotografia di Guillaume Ziccarelli (Fonte: <https://bhartikher.com/#/solarum-series/> ultima consultazione 01/10/2021)

Fig. 36 - Subodh Gupta, *Lonely City (I)*, olio su lino, 180×160×4 cm, 2019 (Fonte: <https://naturemorte.com/exhibitions/confabulations/selectedartworks/8085/> ultima consultazione 01/10/2021)

Fig. 37 - Jayashree Chakravarty, *Cocoon*, opera dalla mostra “Life will never be the same again”, pigmento, macchie di tè, argilla, acrilico, colla, carta nepalese, carta velina di juta e tessuto di cotone, 2011-2012, in foto esposta al Kiran Nadar Museum of Art, Musée départemental des arts Asiatiques, Nice, 2017 (Fonte: <https://www.knma.in/jayashree-chakravarty%E2%80%99s-%E2%80%98life-will-never-be-same-again%E2%80%99-musee-departmental-des-arts-asiatiques-nice> ultima consultazione 01/10/2021)

Fig. 38 - Rohan Chakravarty, Fumetto che ironizza sul massacro dei delfini atlantici nelle Isole Faroe onorando la "tradizione" del Sunday Mid-Day, Green Humour, 2021 (Fonte: <http://www.greenhumour.com/> ultima consultazione 01/10/2021)

Fig. 39 - Gaurav Patil, Illustrazione di creature marine (Fonte: <https://www.forbesindia.com/article/forbes-lifes/can-art-and-craft-drive-the-message-of-%20climate-change-home/66907/1> ultima consultazione 01/10/2021 ultima consultazione 01/10/2021)

Fig. 40 - Akshaya Zachariah, Interpretazione dell'alfabeto inglese con le illustrazioni di animali in estinzione (Fonte: <https://www.forbesindia.com/article/forbes-lifes/can-art-and-craft-drive-the-message-of-%20climate-change-home/66907/1> ultima consultazione 01/10/2021 ultima consultazione 01/10/2021)

Fig. 41 – Deborshee Gogoi, Illustrazione sul sito “Wildscapes” (Fonte: <https://thewildscapes.in/> ultima consultazione 01/10/2021)

Fig. 42 - Sundarchan Shaw, Mappa illustrata di Odisha in stile Pattachitra (Fonte: <https://www.forbesindia.com/article/forbes-lifes/can-art-and-craft-drive-the-message-of-%20climate-change-home/66907/1> ultima consultazione 01/10/2021 ultima consultazione 01/10/2021 ultima consultazione 01/10/2021)

Fig. 43 – Subodh Gupta, *Seven Billion Light Years, Serie I, II, III, V*, olio su tela, utensile recuperato, resina, 2014 (Fonte: <https://www.hauserwirth.com/hauser-wirth-exhibitions/5214-subodh-gupta-seven-billion-light-years?modal=media-player&mediaType=artwork&mediaId=15570> ultima consultazione 01/10/2021)

Fig. 44 – Subodh Gupta, *Pure I*, Installazione e performance, 1999 (in *Subodh Gupta* 2009 p. 23).

Fig. 45 – Subodh Gupta, *My Mother and Me*, cialde di sterco di vacca, cenere 360 x diametro 368, 1997 (in *Subodh Gupta* 2009 p. 20).

Fig. 46 - Vivan Sundaram, *Land Shift*, carta cucita e appesa e pavimento con olio motore in vassoio di zinco, 1991 (in Mathur 2019, p. 46).

Fig. 47 – Vivan Sundaram, *Trash*, 2005-2008 (Fonte: <http://vivansundaram.com/works/trash-2008/> ultima consultazione 01/10/2021)

Fig. 48 – *Abstracting Nature*, opere di Jayashree Chakravarty e Mrinalini Mukherjee in mostra al Kiran Nadar Museum of Art, 30 gennaio - 30 giugno 2020 (Fonte: <https://www.knma.in/abstracting-nature-%E2%80%93-mrinalini-mukherjee-and-jayashree-chakravarty> ultima consultazione 01/10/2021)

Fig. 49 - Mrinalini Mukherjee, *Yakshi*, canapa tinta, 246.4 × 121.9 × 73.7 cm, 1984 (Fonte: <https://post.moma.org/mrinalini-mukherjee-textile-to-sculpture/> ultima consultazione 01/10/2021)

Fig. 50 - Sheela Gowda, *And Tell Him of my Pain*, The Japan Foundation Forum, Tokyo, 1998 (in Kapur 2019, p. 26)

Fig. 51 – Sheela Gowda, *Breaths*, corda, polvere di carbone, garza, tavola, 85 x 365 x 55 cm, 2002 (in Lafuente 2019, p. 155)

Fig. 52 – Sheela Gowda, *Collateral*, 2007, Iniva Institute of International Visual Arts, Londra 2019 (in Watson 2019, p. 175)

Fig. 53 – Sheela Gowda, *Of All People*, Iniva Institute of International Visual Arts, Londra, 2011 (Fonte: <https://www.moma.org/collection/works/282419> ultima consultazione 01/10/2021)

Fig. 54 – Manav Gupta, *The Ganga Waterfront*, Arth, Ministry of Culture, 2018 (Fonte: <https://manavgupta.in/waterfront/#jp-carousel-4076> ultima consultazione 02/10/2021)

Fig. 55 – Manav Gupta, *Rain*, Amrita Shergill Marg, 2017-2018 (Fonte: <https://manavgupta.in/installations/#jp-carousel-3591> ultima consultazione 02/10/2021)

Fig. 56 – Manav Gupta, *The Beehive Garden*, installazione parte del Museum of Clay, *chilam* in argilla, installazione al giardino delle sculture dell'Amrita Shergill Marg, New Delhi, 2018 (Fonte: <https://manavgupta.in/beehive-garden-project/#jp-carousel-4891> ultima consultazione 02/10/2021)

Fig. 57 - Marzia Farhana, *Ecocide and the Rise of Free Fall*, Visitatori all'installazione composta da frigoriferi, mobili e libri danneggiati dalle inondazioni del Kerala del 2018, Kochi-Muziris Biennale, Kerala 2018 (Fonte: <https://www.nytimes.com/2019/01/09/arts/design/india-kochi-biennale.html> ultima consultazione 02/10/2021)

Fig. 58 - Mischa Kuball, *University of Rivers*, installazione, DAMnedArt Project, Chennai, 2018 (in R. Agarwal, F. Matzner, H. Shippert 2018, pp. 92-93)

Fig. 59 – Gigi Scaria, *Source of a river in descending order*, scultura/ installazione, DAMnedArt Project, Chennai, 2018 (in R. Agarwal, F. Matzner, H. Shippert 2018, pp. 136, 138)

Fig. 60 – Arunkumar HG, *Droppings and the Dam*, scultura/installazione site specific, DAMnedArt Project, Chennai, 2018 (in R. Agarwal, F. Matzner, H. Shippert 2018, p. 63)

Fig. 71 – Atelier le balto, *The floating island*, installazione, DAMnedArt Project, Chennai, 2018 (in R. Agarwal, F. Matzner, H. Shippert 2018, p. 67)

Fig. 62 - Parvathi Nayar, *Reimagined River*, *kolam* con oggetti riciclati a sinistra e oggetti in ceramica a destra, DAMnedArt Project, Chennai, 2018 (in R. Agarwal, F. Matzner, H. Shippert 2018, pp. 40, 113)

Fig. 63 - Sheba Chhachhi, *The Water Diviner*, libri, acqua, luce, videoproiezione e lightbox, 48°C Public. Art. Ecology, New Delhi, 2008 (Fonte: <https://www.knma.in/city-tales/sheba-chhachhi.php> ultima consultazione 02/10/2021)

Fig. 64 - Atul Bhalla, *Chabeel*, sabbia, cemento, acqua, piastrelle di ceramica, adesivi, carta riciclabile, compensato, videoproiezione, dimensioni variabili, 48°C Public. Art. Ecology, New Delhi, 2008 (Fonte: <https://www.artforum.com/picks/atul-bhalla-23661> ultima consultazione 02/10/2021)

Fig. 65 - Haubitz + Zoche, *The Yamuna Blues*, HD-Video, Loop 10 min, Kashmiri Gate, 48°C Public. Art. Ecology, New Delhi, 2008 (Fonte: <https://www.haubitz-zoche.de/the-yamuna-blues> ultima consultazione 02/10/2021)

Fig. 66 - Subodh Gupta, *Stainless Steel Bucket*, 48°C Public. Art. Ecology, New Delhi, 2008 (Fonte: <https://www.haubitz-zoche.de/the-yamuna-blues> ultima consultazione 02/10/2021)

Fig. 67 - Krishnaraj Chonat, *Crane + Tree*, Barakhamba Road, 48°C Public. Art. Ecology, New Delhi, 2008 (in Brosius 2015, p. 101)

Fig. 68 - Friso Witteveen, *Hocus Pocus*, Acciaio dolce, MDF lamina riflettente e vernice, 24 x 20 x 4 m., terra di Ramlila, 48°C Public. Art. Ecology, New Delhi, 2008 (in Brosius 2015, p. 105)

Fig. 69 - Ravi Agarwal, *Extinct*, Installazione fotografica, Mandi House Chauraha, 48°C Public. Art. Ecology, New Delhi, 2008 (in Brosius 2015, p. 108)

Fig. 70 - Amar Kanwar, *The Sovereign Forest*, Installazione, schermi video, 160 fotografie presentate in quarantanove light box, Jantar Mantar Road, 48°C Public. Art. Ecology, New Delhi, 2008 (in Brosius 2015, p. 113)

Fig. 71 – Andreco, *Reclaim Air and Water*, St+ART Lodhi, Delhi, India, 2019 (Fonte: <https://www.climateartproject.com/climate-05-reclaim-air-and-water-delhi/> ultima consultazione 02/10/2021)

Bibliografia

R. Agarwal, "Re-imagining the river" in *Embrace our rivers: Public art and ecology in India*, Kerber Verlag, Bielefeld – Goethe-Institut / Max Mueller Bhavan Chennai 2018, pp. 181-187

R. Agarwal, F. Matzner, H. Shippert (a cura di), *Embrace our rivers: Public art and ecology in India*, Kerber Verlag, Bielefeld – Goethe-Institut / Max Mueller Bhavan Chennai 2018.

R. Agarwal, F. Matzner, "DAMnedART – A Conversation" in *Embrace our rivers: Public art and ecology in India*, Kerber Verlag, Bielefeld – Goethe-Institut / Max Mueller Bhavan Chennai 2018, pp. 19-26.

A. Ali, "Mughal Gardens in India: Symbolic or Climate Responsive" *Indian Journal of Archaeology*, Vol. 1/ No. 4, ottobre 2016, pp. 837-842,

C. Baldacci, "Artigiani del paesaggio" *Artedossier Arti Povere*, No. 284, Milano, Giunti Editore, gennaio 2012, pp. 30-35.

L. Beltrame, *Come, Give us a speech. I collettivi di artisti contemporanei in India*, tesi di laurea, Università Ca'Foscari Venezia, anno accademico 2013/2014, relatrice Dott.ssa Sara Mondini.

R. M. Buerger, estratto da *And Tell Him of My Pain* (1998), *And...* (2007), exhibition guide (Kassel: documenta 12, 2007), p. 252, in *Remains*, catalogo della mostra (Milano, Pirelli Hangar Bicocca, 4 aprile – 15 settembre 2019), Milano, Skira Editore, 2019, pp. 177-178

M. Cavalli, "La rivolta dei morti". *Analisi della produzione artistica di Nalini Malani dagli esordi alla retrospettiva al Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea*, tesi di laurea, Università Ca'Foscari Venezia, anno accademico 2017/ 2018, relatore Prof. Nico Stringa.

G. Celant, "Cercando di uscire dalle allucinazioni" *Arte povera Artedossier*, allegato al n. 284, Giunti Editore, Firenze – Milano 2012, pp. 19-33.

G. Cricco, F. P. di Teodoro, *Il Cricco di Teodoro. Itinerario nell'arte*, Ediz. verde. con espansione online, Vol. 3, Zanichelli, Bologna, 2012.

N. Desai, “Art, Social Practice and Public Space in India” in *Embrace our rivers: Public art and ecology in India*, Kerber Verlag, Bielefeld – Goethe-Institut / Max Mueller Bhavan Chennai 2018, pp. 159-171.

N. Desai, “Positing “Ecology” in Public Art” *Marg Art & Ecology*, Vol 71, No 3, marzo 2020, pp. 1-7.

P. De Vecchi, E. Cerchiari, *Arte nel Tempo Dal Postimpressionismo al Postmoderno*, Vol 3, II tomo, Bompiani, Milano, 2016.

N. Enguita e L. Aspesi, “Sheela Gowda, la trasposizione dei segni e l’elogio del quotidiano” in *Remains*, catalogo della mostra (Milano, Pirelli Hangar Bicocca, 4 aprile – 15 settembre 2019), Milano, Skira Editore, 2019, pp. 40-52

A. Elliott, J. Cullis, V. Damodaran, *Climate change and the humanities. Historical, philosophical and interdisciplinary approaches to the contemporary environmental crisis*, Palgrave Macmillan, London 2017.

Z. Jumabhoy, “Kagebangara 2008” in *Remains*, catalogo della mostra (Milano, Pirelli Hangar Bicocca, 4 aprile – 15 settembre 2019), Milano, Skira Editore, 2019, pp. 180-182.

G. Kapur, “I gesti dell’incanto” in *Remains*, catalogo della mostra (Milano, Pirelli Hangar Bicocca, 4 aprile – 15 settembre 2019), Milano, Skira Editore, 2019, pp. 18-22.

S. Kissane, J. Pijnappel, *Nalini Malani*, Edizioni Charta, Milano, 2007.

M. Kòvskaya, “Sostalgia, The Anthropocene and Indian Contemporary Art” *Marg Art & Ecology*, Vol 71 No 3, marzo 2020, pp. 78-89.

P. Lafuente, “Breaths 2002” in *Remains*, catalogo della mostra (Milano, Pirelli Hangar Bicocca, 4 aprile – 15 settembre 2019), Milano, Skira Editore, 2019, pp. 153 – 155.

P. Lopez, R. Agarwal, *The possibility of acting in climate change. A gandhian perspective*, Vol. 46, No. 3 & 4, Winter 2019-Spring 2020.

D. Ludden, *Storia dell'India e dell'Asia del Sud e del Sud Est asiatico*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 2012.

C. Manes, "Of All People" in *Remains*, catalogo della mostra (Milano, Pirelli Hangar Bicocca, 4 aprile – 15 settembre 2019), Milano, Skira Editore, 2019, pp. 194-196.

S. Mathur, *A fragile inheritance. Radical stakes in contemporary indian art*, Duke University Press, Durham 2019.

P. Mitter, *The Triumph of Modernism: Indian artists and the Avant-garde 1922-1947*, Londra, Reaktion Books, 2007.

J. Morgan, Excerpt from "Material Concern: The Art of Sheela Gowda" *Artforum*, May 2013, vol. 51, no. 9, in *Remains*, catalogo della mostra (Milano, Pirelli Hangar Bicocca, 4 aprile – 15 settembre 2019), Milano, Skira Editore, 2019, pp. 185-187.

V. Nabokov, *Parla, Ricordo*, Adelphi, Milano 2010.

C. Pieruccini, *Storia dell'Arte dell'India, Vol. II. Dagli esordi indo-islamici all'indipendenza*, Torino, Einaudi, 2013.

C. Sambrani, "Shadows, Reflections and Nightmare: the Art of Nalini Malani" in *Nalini Malani*, Edizioni Charta, Milano, 2007, pp. 23- 36.

A.Sharma, "Medieval (islamic) cities in India (1206-1764): An environmental review and its contemporary relevance" *Indian Historic Review*, 2019, pp. 56-85.

H. Schippert, "Public Art and Water Culture The Imperative of Collective Imagination and Responsibility" in *Embrace our rivers: Public art and ecology in India*, Kerber Verlag, Bielefeld – Goethe-Institut / Max Mueller Bhavan Chennai 2018, pp. 11-17.

Subodh Gupta, Galleria Continua, Mondadori Electa, Verona 2009.

G. Torri, *Storia dell'India*, Edizioni Laterza, Bari 2000.

G. Watson, *Collateral...* (2007), exhibition guide (Kassel: documenta 12, 2007), in *Remains*, catalogo della mostra (Milano, Pirelli Hangar Bicocca, 4 aprile – 15 settembre 2019), Milano, Skira Editore, 2019, pp. 174-176.

Sitografia

R. Agarwal, L. Gupta, “Introduction” in *Marg Art & Ecology*, Vol 71 No 3, pp. 78-89, marzo 2020; <https://www.raviagarwal.com/wp-content/uploads/2020/11/Marg-Art-and-Ecology-Introduction.pdf> ultima consultazione: 17.06.2021

G. Agoramoorthy, M. Hsu, “Ancient Hindu Scriptures show the ways to mitigate global warming through responsible action” in *Anthropos*, Bd. 106, H. 1., 2011; <https://www.jstor.org/stable/23031817> ultima consultazione: 15.06.2021

S. Ahmed, “A Conversation with Desire Machine Collective” in *Asia Art Archive*, 1 December 2011; <https://aaa.org.hk/en/ideas/ideas/interview-with-desire-machine-collective> ultima consultazione: 11.07.2021

Aicon Gallery; <http://www.aicongallery.com/exhibitions/pankaj-panwar/artist-bios> ultima consultazione: 11.07.2021

L. Ainsworth, *48 Degrees Celsius*, 2008; <http://eco-publicart.org/48-degrees-celsius/> ultima consultazione: 18.09.2021

N. Altaf, *Bastar Diary*, 23 aprile 2016; <https://www.anthropocene-curriculum.org/contribution/bastar-diary> ultima consultazione: 29.08.2021

Amar Kanwar Sito Ufficiale; <http://amarkanwar.com/the-sovereign-forest-2012/> ultima consultazione: 28.08.2021

D. Ananth, “Indian Bazaar” in *Flash Art*, 19 dicembre 2016; <https://flash-art.com/article/indian-bazaar/> ultima consultazione: 22.09.2021

Anthropocene Curriculum, *Conference: State of Nature in India 2018*;
<https://www.anthropocene-curriculum.org/project/anthropocene-india/conference-state-of-nature-in-india> ultima consultazione: 18.09.2021

Artland, *Manav Gupta*; <https://www.artland.com/artists/manav-gupta> ultima consultazione: 28.08.2021

Arts & Culture, *My mother and me*; <https://artsandculture.google.com/asset/my-mother-and-me-2006-cow-dung-cakes-and-ash-105-x-88-in-subodh-gupta/gwE3W9NeyrjWxQ?hl=en> ultima consultazione: 06.09.2021

Artsy, *Raqs Media Collective Bio*; <https://www.artsy.net/artist/raqs-media-collective> ultima consultazione: 30.07.2021

Artsy, *Thukral & Tagra*; <https://www.artsy.net/artwork/thukral-and-tagra-dominus-aeris-coelus-7a> ultima consultazione: 30.08.2021

Asia Art Archive, *living it. out. in. delhi, 2005 - Exhibition Statement*, 2017;
<https://aaa.org.hk/en/collections/search/archive/geeta-kapur-and-vivan-sundaram-archive-vivan-sundaramnotes-and-statements/object/living-it-out-in-delhi-2005exhibition-statement> ultima consultazione: 22.09.2021

M. Athira, “Creative Collective” in *The Hindu*, 13 febbraio 2014;
<https://www.thehindu.com/features/metroplus/events/creative-collective/article5685156.ece> ultima consultazione: 25.09.2021

Bauhaus / Dessau, *atelier le balto*; <https://www.bauhaus-dessau.de/atelier-le-balto-1.html> ultima consultazione: 17.09.2021

K. Baxi, “Notes on Kochi (Biennale) and Katowice (Climate Summit)” in *The Avery Review*, 38 marzo 2019; <file:///Users/laviniaguazzini/Downloads/baxi-kochi-katowice.pdf> ultima consultazione: 15.09.2021

S. Beggiora, “Tagore and Nationalism: A Perspective on Italy Imagining the Indian Unity” in *Tagore and Nationalism*, Springer, New Delhi, 2017, pp. 299-310; file:///Users/laviniaguazzini/Downloads/chp_10.1007_978-81-322-3696-2_20.pdf ultima consultazione: 29.08.2021

M. Bergamini, “La prima volta dell’India” in *Exibart*, 11 dicembre 2012; <https://www.exibart.com/fiere-e-mercato/la-prima-volta-dellindia/> ultima consultazione: 05.09.2021

A. Bhattacharya, “Tagore on the right education do India” in *Education fo the people*, Vol. 4, Brill, 10 gennaio 2010, pp. 143-159; <https://brill.com/view/book/9789460912665/BP000009.xml> ultima consultazione: 27.08.2021

Biennial Foundation, *Kochi Muziris Biennale – India*; <https://www.biennialfoundation.org/biennials/kochi-muziris-biennale-india/> ultima consultazione: 05.09.2021

Bluecat Paper, *Artist of the Week. Akshaya Zachariah*, 8 febbraio 2021; <https://bluecatpaper.com/artist-of-the-week-akshaya-zachariah/> ultima consultazione: 31.08.2021

C. Boemio, “Interview with Ravi Agarwal” in *Maldives Pavilion 55th Venice Biennale*, 4 giugno 2013; <http://maldivespavilion.com/blog/interview-with-ravi-agarwal/> ultima consultazione: 07.07.2021

C. Brosius, “Emplacing and excavating the city: Art, Ecology, and Public Space in New Delhi” in *New Delhi. The Journal of Transcultural Studies*, Vol. 6 No. 1, Heiup, 03 agosto 2015, pp. 75–125; <https://heiup.uni-heidelberg.de/journals/index.php/transcultural/article/view/16507> ultima consultazione: 19.09.2021

P. Chakraborty, *Memories of another day*, 6 giugno 2020;
<https://thepatriot.in/2020/06/06/memories-of-another-day/> ultima consultazione:
07.09.2021

B. Chaturvedi, *In Subodh Gupta's paintings of forest fires, our ecological fears and fates get conflated*, 2 settembre 2021; <https://scroll.in/article/993562/in-subodh-guptas-paintings-of-forest-fires-our-ecological-fears-and-fates-get-conflated> ultima consultazione:
31.08.2021

CIMA, *Lockdown Diaries*; <https://www.cimaartindia.com/pankaj-panwar-lockdown-diaries/> ultima consultazione: 31.08.2021

Climate Art Project, *Climate 05 – Reclaim Air and Water in Delhi*;
<https://www.climateartproject.com/climate-05-reclaim-air-and-water-delhi/> ultima consultazione: 19.09.2021

R. Collerd, *Anuradha Mathur & Dilip da Cunha*, 9 giugno 2017;
<https://www.pewcenterarts.org/people/anuradha-mathur-dilip-da-cunha> ultima consultazione: 30.08.2021

Comunicato stampa PAV http://parcoartevivente.it/wp-content/uploads/2016/02/CS_ecologiesofloss.pdf ultima consultazione: 11.07.2021

F. Cotugno, “Salviamo Disha Ravi: l’attivismo ambientale è diventato lotta politica” in *Domani*, 16 febbraio 2021; <https://www.editorialedomani.it/ambiente/salviamo-disha-ravi-lattivismo-ambientale-e-diventato-lotta-politica-o6dlztp3> ultima consultazione: 02.07.2021

Culture360; <https://culture360.asef.org/news-events/yamuna-elbe-public-art-project/> ultima consultazione: 09.07.2021

Current Conservation, *Akshaya Zachariah*;
<https://www.currentconservation.org/people/akshaya-zachariah/> ultima consultazione:
31.08.2021

DAMnedART, brochure dell'evento;

<https://www.goethe.de/resources/files/pdf141/damnedart-brochure-2018.pdf> ultima consultazione: 18.09.2021

DeBevoise, "A Conversation with Desire Machine Collective" in *Asia Art Archive*, 18 March 2012; <https://www.aaa-a.org/programs/a-conversation-with-desire-machine-collective/> ultima consultazione: 30.07.2021

S. Dey, "Delhi-Based Artist, Manav Gupta, Weaves Poetry With Art on Environment" in *News 18*, 5 giugno 2018; <https://www.news18.com/news/india/climatechangeart-part-ii-delhi-based-artist-manav-gupta-weaves-poetry-with-art-on-environment-1758761.html> ultima consultazione: 29.08.2021

T. J. Demos, "Anthropocene India: The Art of Building New Worlds" *Marg. A Magazine Of The Arts. Art And Ecology*, Volume 71. No 3, 2020, pp. 16-27 ultima consultazione: 16.07.2021

Documenta 11, 2002; <https://universes.art/en/documenta/2002/kulturbahnhof/ravi-agarwal> ultima consultazione: 22.09.2021

Domus, *Interview with Bijoy Jain*;

https://www.domusweb.it/en/interviews/2017/07/13/interview_with_bijoy_jain.html ultima consultazione: 30.08.2021

J. Ferlicchi, "Sheela Gowda" in *Aware*, 2013;

<https://awarewomenartists.com/en/artiste/sheela-gowda/> ultima consultazione: 01.09.2021

Frank Cohen Collection, *Thukral and Tagra*, 25 settembre 2018

<https://www.initialaccess.co.uk/thukral-and-tagra/> ultima consultazione: 31.08.2021

A. Gardner, *Mrinalini Mukherjee: Textile to Sculpture*, 11 dicembre 2019;

<https://post.moma.org/mrinalini-mukherjee-textile-to-sculpture/> ultima consultazione: 02.09.2021

S. Garg, “Artist Jayashree Chakravarty voices environmental concerns on canvas” in *Stir World*, 12 luglio 2019; <https://www.stirworld.com/see-features-artist-jayashree-chakravarty-voices-environmental-concerns-on-canvas> ultima consultazione: 31.08.2021

S. H. Ghiri, “Come si può definire ricca una società che depauperava la natura?” in EXPO, 01 settembre 2015; <http://www.expo2015.org/magazine/it/cultura/come-si-puo-definire-ricca-una-societa-che-depauperava-la-natura-.html>

S. Ghoshal, “Jayashree Chakravarty. Ways of looking” in *Mint*, 8 marzo 2014; <https://www.livemint.com/Leisure/R3QQhD16XMHt8sJf7loHGJ/Jayashree-Chakravarty--Ways-of-looking.html> ultima consultazione: 31.08.2021

Goethe Institut, *Speakers at “State of Nature in India”*, Abstract; https://www.goethe.de/resources/files/pdf157/05speakerbios-and-abstracts_en.pdf ultima consultazione: 19.09.2021

V. M. Govindu, D. Malghan, “Building a Creative Freedom J C Kumarappa and His Economic Philosophy” in *Economic and Political Weekly*, Dec. 24-30, 2005, Vol. 40, No. 52 (Dec. 24-30, 2005), pp. 5477-5485; <https://www.jstor.org/stable/pdf/4417581.pdf?refreqid=excelsior%3A22c9a4c044fcedd5291298c3a709c267> ultima consultazione: 30.06.2021

Gram Art Project, <https://gramartproject.org/about/> ultima consultazione: 08.07.2021

Green Humour, *About*; <http://www.greenhumour.com/p/about.html> ultima consultazione: 31.08.2021

Harvard Business School, *Contemporary Art, Additional Outdoor Sculpture. Bharti Kher*; <https://www.hbs.edu/about/campus-and-culture/contemporary-art/additional-outdoor-sculpture/Pages/detail-page.aspx?artID=Kher-1> ultima consultazione: 31.08.2021

Hauser & Wirth, *Subodh Gupta Seven Billion Light Years*;
<https://www.hauserwirth.com/hauser-wirth-exhibitions/5214-subodh-gupta-seven-billion-light-years> ultima consultazione: 05.09.2021

Heritage Lab Maggio 2020; <https://www.theheritagelab.in/mughal-charbagh-paradise-gardens/> ultima consultazione: 27.08.2021

D. Hernández, *Bijoy Jain - Spirit of Nature Wood Architecture Award 2012*, 15 novembre 2012; <https://www.archdaily.com/292297/bijoy-jain-spirit-of-nature-wood-architecture-award-2012> ultima consultazione: 30.08.2021

J. Higgie 2013; <https://www.frieze.com/article/sharjah-biennial-11> ultima consultazione: 11.07.2021

Il Manifesto <https://www.raviagarwal.com/2019/05/18/il-manifesto-italy-may-2019/> ultima consultazione: 31.08.2021

Inner Lines, 27 gennaio – 9 febbraio 2018; <http://www.projektraeume-berlin.net/termin/inner-lines/> ultima consultazione: 31.08.2021

H. Insaf, *Everything is inside*, 10 settembre 2019;
<https://medium.com/habibainsaf/everything-is-inside-244c6d0e3fd> ultima consultazione: 05.09.2021

Jehangir Nicholson Art Foundation, *Jayashree Chakravarty*;
<https://jnaf.org/artist/jayshree-chakravarty/> ultima consultazione: 31.08.2021

Jehangir Nicholson Art Foundation, *Navjot Altaf*; <https://jnaf.org/artist/navjot-altaf/> ultima consultazione: 31.08.2021

S. Jha, *Mahatma Gandhi – An environmentalist with a difference*;
<https://www.mkgandhi.org/environment/jha.htm> ultima consultazione: 27.06.2021

Khoj, *Bijoy Jain*; <https://khojworkshop.org/participant/bijoy-jain/> ultima consultazione: 31.08.2021

KNMA, *Sightings: out of the wild*, 19 settembre – 5 gennaio 2020, Noida; <https://www.knma.in/sightings-out-wild-1> ultima consultazione: 31.08.2021

Kochi Biennale Foundation, *Mission Statement*; <https://kochimuzirisbiennale.org/foundation/> ultima consultazione: 03.09.2021

M. Kóvskaya, “Sostalgia, the Anthropocene, and Indian Contemporary Art” in *Marg. A Magazine Of The Arts. Art And Ecology*, Volume 71. No 3, 2020, pp. 71-89 ultima consultazione: 11.07.2021

R. Krauss, *Sculpture in the expanded field*, October, The MIT Press, Vol. 8, pp. 30-44, spring, 1979; <https://www.jstor.org/stable/778224> ultima consultazione: 29.06.2021

P. M. Lee, *How to be a collective in the age of the consumer sovereign: the art of RAQS Media Collective*, 2009; <https://www.artforum.com/print/200908/how-to-be-a-collective-in-the-age-of-the-consumer-sovereign-the-art-of-raqs-media-collective-23742> ultima consultazione: 11.07.2021

G. Maddox, *Sculptor Subodh Gupta's Line of Control displayed in Delhi*, 21 aprile 2012; <https://www.indiatoday.in/india/north/story/subodh-gupta-line-of-control-displayed-in-delhi-99818-2012-04-21> ultima consultazione: 31.08.2021

Manav Gupta Sito Ufficiale, *About*; <https://manavgupta.in/about/> ultima consultazione: 28.08.2021

Manav Gupta Sito Ufficiale, *The tree of life. The conceptual*; <https://manavgupta.in/the-conceptual/> ultima consultazione: 22.09.2021

Mathur, Da Cunha Sito Ufficiale; <https://www.mathurdacunha.com/publications> ultima consultazione: 31.08.2021

T. Maunder, “Desire Machine Collective” in *Ocula Magazine*, 2 dicembre 2015;
<https://ocula.com/magazine/conversations/desire-machine-collective/> ultima consultazione:
01.07.2021

M. Miles, *Eco-Aesthetics Art, Literature and Architecture in a Period of Climate Change*,
Bloomsbury, 2014; <https://www.bloomsbury.com/uk/eco-aesthetics-9781472524607/>
ultima consultazione: 30.06.2021

Moma, *The Capital of Accumulation. 2010. Directed by Raqs Media Collective*;
<https://www.moma.org/calendar/events/231> ultima consultazione: 31.08.2021

Moma, *Marjetica Potrč*; <https://www.moma.org/artists/28766> ultima consultazione:
16.09.2021

K. Mukherji, *Manav Gupta is a natural*; <https://manavgupta.in/critiques-essays/> ultima
consultazione: 28.08.2021

F. Mulle, *Studio Mumbai between the sun and the moon*, 21 novembre 2014;
[https://www.arcenreve.eu/wp-content/uploads/2015/12/2014-12-18_depliant-Mumbai-
GB_Fweb.pdf](https://www.arcenreve.eu/wp-content/uploads/2015/12/2014-12-18_depliant-Mumbai-GB_Fweb.pdf) ultima consultazione: 22.09.2021

U. Nair, *Exploring earth's elements*; <https://manavgupta.in/critiques-essays/> ultima
consultazione: 28.08.2021

V. Narayanan, “Water, wood and wisdom: ecological perspectives from the hindu
traditions” in *Religion and ecology: can the climate change?*, Vol. 130, no. 4, The MIT
Press on behalf of American Academy of Arts & Sciences, fall 2001;
<https://www.jstor.org/stable/20027723> ultima consultazione: 11.06.2021

D. Nath, R. Sawhney, *Else, all will be still*, mostra a The Guild Art Gallery (11 ottobre – 2
dicembre 2015); [https://www.raviagarwal.com/wp-content/uploads/2018/09/Guild-Else-
all-will-be-still.pdf](https://www.raviagarwal.com/wp-content/uploads/2018/09/Guild-Else-all-will-be-still.pdf) ultima consultazione: 11.07.2021

Nature Morte, *Mrinalini Mukherjee*; <https://naturemorte.com/artists/mrinalinimukherjee/>
ultima consultazione: 01.09.2021

Nature Morte, *Mrinalini Mukherjee Palm – Scapes Mrinalini Mukherjee*;
<https://naturemorte.com/exhibitions/palm-scapes/> ultima consultazione: 22.09.2021

Nature Morte, *Subodh Gupta*; <https://naturemorte.com/artists/subodhgupta/> ultima
consultazione: 31.08.2021

NDTV, *Understanding the 'The Line of Control' through art*, 23 aprile 2012;
<https://www.youtube.com/watch?v=2uzWajA3JLQ> ultima consultazione: 31.08.2021

New Events Museum, [https://www.newmuseum.org/calendar/view/190/a-presentation-by-
desire-machine-collective](https://www.newmuseum.org/calendar/view/190/a-presentation-by-desire-machine-collective) ultima consultazione: 02.07.2021

P. Noorata, *Massive Mushroom Cloud Made of Kitchen Utensils*, 23 aprile 2012;
<https://mymodernmet.com/subodh-gupta-line-of-control/> ultima consultazione: 31.08.2021

Ooze; <http://www.ooze.eu.com/en/ooze/> ultima consultazione: 16.09.2021

C. Papalini, “Le donne Chipko” in *Lessico Naturale*, 9 dicembre 2020;
<http://www.lessiconaturale.it/le-donne-chipko/> ultima consultazione: 02.07.2020

C. Patel, “Can art and craft drive the message of climate change home?” in *Forbes India*,
11 marzo 2021; [https://www.forbesindia.com/article/forbes-lives/can-art-and-craft-drive-
the-message-of-%20climate-change-home/66907/1](https://www.forbesindia.com/article/forbes-lives/can-art-and-craft-drive-the-message-of-%20climate-change-home/66907/1) ultima consultazione: 31.08.2021

G. Patil, “Info” in *Behance*; <https://www.behance.net/gauravpatil6/info> ultima
consultazione: 31.08.2021

Press Trust of India, “This exhibition explores mankind’s ‘uneasy’ relationship with
animal world” in *The Hindustan Times*, 18 novembre 2019;
<https://www.hindustantimes.com/art-and-culture/this-exhibition-explores-mankind-s->

uneasy-relationship-with-animal-world/story-Gf65Wn98AzGZjUcdvTV7eK.html ultima consultazione: 31.08.2021

P. Pathak, “Shaw and Tell: A Chat with the Creator of the Odisha Wildlife Map” in *Outlook India*, 9 novembre 2020; <https://www.outlookindia.com/outlooktraveller/explore/story/70964/shaw-and-tell> ultima consultazione: 31.08.2021

D. Purkayastha, *Three-fold story*, 20 giugno 2019; <https://www.hindustantimes.com/art-and-culture/three-fold-story/story-QXnZl0HkQaPYKqSM5I8IYO.html> ultima consultazione: 29.08.2021

S. Quadri, “A show at the Kiran Nadar Museum of Art shines light on our relationship with the animal world” in *The Punch Magazine*, 30 novembre 2019; <https://thepunchmagazine.com/arts/art-design/wild-and-beautiful> ultima consultazione: 31.08.2021

A. Rodgers, Art Manav Gupta: “Excavations in Hymns of Clay” demands Environmental Consciousness, 09 febbraio 2016; <https://cfileonline.org/art-manav-gupta-excavations-in-hymns-of-clay-recalls-environmental-consciousness/> ultima consultazione: 05.09.2021

Rai News, 22 maggio 2021; https://www.rainews.it/dl/rainews/articoli/coronavirus-uccide-in-India-il-pioniere-ambientalista-Sunderlal-Bahuguna-399477c2-41e9-4339-8926-7c3852bf99b8.html?refresh_ce ultima consultazione: 06.07.2021

S. Raina, *Art as evidence*, 12 aprile 2017; <https://www.thehindu.com/society/art-as-evidence/article17946741.ece> ultima consultazione: 30.08.2021

RamDom, Desire Machine Collective; <https://www.ramdom.net/en/desire-machine-collective/> ultima consultazione: 07.07.2021

S. Ray, “Ravi agarwal: in the realm of nature” in *Open Magazine*, 10 maggio 2016; <https://openthemagazine.com/art-culture/ravi-agarwal-in-the-realm-of-nature/> ultima consultazione: 03.07.2021

R. Agarwal Sito Ufficiale; <https://www.raviagarwal.com/2018/01/23/alien-waters-2004-2006/> ultima consultazione: 15.07.2021

T. Rehman, “A cartoonist captures the biodiversity of Assam” in *The Third Pole*, 26 giugno 2020; <https://www.thethirdpole.net/en/nature/a-cartoonist-captures-the-biodiversity-of-assam/> ultima consultazione: 31.08.2021

Rinnovabili.it Novembre 2020;
<https://www.rinnovabili.it/ambiente/inquinamento/inquinamento-atmosferico-india-record/>
ultima consultazione: 27.06.2021

F. Sadaf, “Waterworks in Mughal gardens” in *Proceedings of the Indian History Congress*, Indian History Congress, Vol. 73 (2012), pp. 1268-1278, 2012;
<https://www.jstor.org/stable/44156328> ultima consultazione: 17.06.2021

C. Sambrani, *Apocalypse recalled: the recent work of Nalini Malani*;
<http://www.nalinimalani.com/texts/chaitanya.htm> ultima consultazione: 31.08.2021

C. Sambrani, *Missionaries of Mammon: Global Parasites*;
<http://www.nalinimalani.com/texts/chaitanya2.htm> ultima consultazione: 31.08.2021

U. Sahu, “In conversation Ushmita Sahu speaks with sculptur Pankaj Panwar” in *Issu* 2014, https://issuu.com/ushmita/docs/pankaj_panwar ultima consultazione: 08.07.2021

K. Sharma, *Interview with Vivian Sundaram*, maggio 2020;
<https://www.thewhitereview.org/feature/interview-vivan-sundaram/> ultima consultazione: 04.09.2021

Shiv Nadar University, *Atul Bhalla*; <https://art.snu.edu.in/people/faculty/atul-bhalla> ultima consultazione: 18.09.2021

G. Sinha, *If you will stay close to nature...*, catalogo mostra (New Delhi, Vadehra Art Gallery, 28 febbraio - 5 aprile 2014), Vadehra Art Gallery, New Delhi;
https://issuu.com/vadehraart/docs/booklet_jayashree ultima consultazione: 31.08.2021

C.P. Snow, *The Rede Lecture*, Cambridge University Press, 1959; <http://s-f-walker.org.uk/pubsebooks/2cultures/Rede-lecture-2-cultures.pdf> ultima consultazione: 30.06.2021

P. Sood; <https://www.raviagarwal.com/wp-content/uploads/2018/02/Have-you-seen-the-flowers.pdf> ultima consultazione: 11.07.2021

Studio Mumbai, *Bijoy Jain*; <https://www.maniera.be/creators/8/studio-mumbai-bijoy-jain> ultima consultazione: 30.08.2021

Dr. P. Sultana, *Contemporary Indian Installation Art and Ecology - Two Renewable Resources*, Bridge Center, Romania 2015;
<https://www.euacademic.org/BookUpload/18.pdf> ultima consultazione: 08.07.2021

D. Srinivasan, *Between art and environment: an Indian case study*, 8 febbraio 2012;
<https://culture360.asef.org/magazine/between-art-and-environment-indian-case-study/>

R. K. Tella, "Crisis, constitutionalism and the geographies of belonging: Indian eco-politics in the Anthropocene" in *Journal of the Indian Ocean Region*, 16:1, pp. 63-78, 23 Dec 2019; <https://doi.org/10.1080/19480881.2020.1704981> ultima consultazione: 18.06.2021

The Cultural Landscape Foundation, Mary Miss; <https://tclf.org/pioneer/mary-miss> ultima consultazione: 18.09.2021

The Kiran Nadar Museum of Art, *Vivan Sundaram 'Step inside and you are no longer a stranger'*; https://www.knma.in/sites/default/files/press_release/Press%20Release%20-%20Vivan%20Sundaram%20-%20Final.pdf ultima consultazione: 05.09.2021

The Y Circus, *Jiten Thukral and Sumir Tagra, Artists, New Delhi*: “*We’re facing a Humanitarian Crisis*”, 29 aprile 2020; <https://theycircus.com/indian-artists-thukral-and-tagra-on-corona-crisis/> ultima consultazione: 31.08.2021

Thukral and Tagra, *About*; <https://www.thukralandtagra.com/new/about/> ultima consultazione: 31.08.2021

Thukral and Tagra, *Apocalyptron*; <https://www.thukralandtagra.com/the-matter-within-new-contemporary-art-of-india/> ultima consultazione: 31.08.2021

Thukral and Tagra, *Asianart: Sustain*; <https://www.thukralandtagra.com/asianart-sustain-asiapacific-weeks-2011/> ultima consultazione: 31.08.2021

Thukral and Tagra, *Farmer is a wrestler – Punjab Lalit Kala Akademi, Chandigarh*; <https://www.thukralandtagra.com/farmer-is-a-wrestler/> ultima consultazione: 31.08.2021

M. Travernini, *India: l’aria di Nuova Delhi è diventata irrespirabile*, 3 Dicembre 2019; <https://www.osservatoriodiritti.it/2019/12/03/inquinamento-india-aria-nuova-delhi-problemi-ambientali/> ultima consultazione: 27.06.2021

P. K. Varma, *Manav Gupta’s “Unsung Hymns of Clay”*; <https://manavgupta.in/critiques-essays/> ultima consultazione: 06.09.2021

Veethi, *Manav Gupta*, 3 febbraio 2019; https://www.veethi.com/india-people/manav_gupta-profile-13631-42.htm ultima consultazione: 28.08.2021

J. Venkatraman, “*Art al fresco in Delhi’s Lodhi colony*” in *The Hindu*, 27 aprile 2019; <https://www.thehindu.com/entertainment/art/art-al-fresco-in-delhis-lodhi-colony/article26952515.ece> ultima consultazione: 19.09.2021

Victoria and Albert Museum, “*When Soak Becomes Spill*” by *Subodh Gupta*; <http://www.vam.ac.uk/content/articles/w/when-soak-becomes-spill-by-subodh-gupta/> ultima consultazione: 31.08.2021

Visible, <https://www.visibleproject.org/blog/project/periferry-guwahati-india/> ultima consultazione: 02.07.2021

XIBT Magazine, *Subodh Gupta: Railway boy*, settembre 2021;
<https://www.xibtmagazine.com/en/2020/04/subodh-gupta-railway-boy/> ultima consultazione: 31.08.2021

Yamuna-Elbe: http://yamuna-elbe.de/index.php?title=Delhi_en ultima consultazione: 08.07.2021

1st Dibs, https://www.1stdibs.com/art/sculptures/figurative-sculptures/pankaj-panwar-bronze-small-animal-sculpture-green-patinafamous-bengal-artist/id-a_2694741/ ultima consultazione: 08.07.2021

Contenuti video

Bloomberg Quicktake, (17 agosto 2015), *India's Outsider Artist, Looking In: Bharti Kher, Brilliant Ideas Ep. 8* [File video]
<https://www.youtube.com/watch?v=ciBfW7ozNg8&t=809s> ultima consultazione: 31.08.2021

Bloomberg Quicktake, (8 dicembre 2016), *The Godfather of Contemporary Art in India Subodh Gupta | Brilliant Ideas Ep. 12* [File video]
https://www.youtube.com/watch?v=PrUCuA_oAH8 ultima consultazione: 27.08.2021

ETimes, (24 settembre 2018), “‘Arth - art for earth' by Manav Gupta” [File video]
<https://timesofindia.indiatimes.com/videos/lifestyle/arth-art-for-earth-by-manav-gupta/videoshow/65933649.cms> ultima consultazione: 08.09.2021

*“Only when the last tree has died
and the last river has been poisoned
and the last fish has been caught, then,
we will realize that we cannot eat money.”*