



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

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

**Tesi di Laurea**

**Continuità e Rottura:  
L'India dalla Biennale di Venezia alla Biennale di Kochi-Muziris**

**Relatrice**

Prof.ssa Sara Mondini

**Correlatore**

Prof. Matteo Bertelè

**Laureanda**

Roberta Mascheroni

Matricola 869727

**Anno accademico**

2022/2023



## Abstract

L'elaborato si propone di far dialogare la città di Venezia e la città di Kochi, in Kerala, nell'India meridionale, attraverso l'analisi delle loro Biennali.

Verrà inizialmente fornita una breve panoramica storica della storia della Biennale di Venezia con particolare riguardo all'evoluzione della manifestazione e al suo impatto sulla scena artistica internazionale. Si volgerà poi lo sguardo verso l'India muovendo dalla sua discontinua presenza alla Biennale di Venezia come nazione partecipante. Grazie soprattutto alla documentazione conservata nell'Archivio Storico delle Arti Contemporanee (ASAC), infatti, si intraprenderà un vero e proprio viaggio - iniziato nel 1954 - attraverso le diverse edizioni della Biennale veneziana, analizzando la presenza indiana prima nel salone centrale dei Giardini, passando poi per i diversi eventi collaterali, fino all'ipotesi di realizzare un proprio padiglione nazionale.

Costruendo un parallelismo con Venezia e l'Avana, si prenderà poi in considerazione la fondazione, nel 2012, in Kerala, nell'India meridionale, della Biennale di Kochi-Muziris, anche definita "Biennale del popolo", di carattere transdisciplinare e caratterizzata da un'attenzione verso la promozione di artisti emergenti e di pratiche espressive alternative. Verranno prese in considerazione ed analizzate le cinque edizioni con le rispettive tematiche, esaminando il ruolo dei curatori nell'impronta data a ciascuna manifestazione e nella selezione degli artisti partecipanti.

Infine, ci si concentrerà sull'importanza di ripercorrere quelle che sono state e sono ancora oggi le manifestazioni che hanno segnato la scena artistica indiana. Verranno prese in considerazione le iniziative che sono amaramente naufragate e quelle che invece hanno avuto successo, cercando di coglierne pregi e limiti: dalla Triennale India alla Biennale di Dhaka, osservando anche eventi che hanno costituito un modello nello sviluppo di quella che oggi è la Biennale di Kochi-Muziris.

## Indice

Elenco delle immagini.....	4
Introduzione .....	8
Capitolo 1 - Cenni storici della Biennale di Venezia.....	10
Capitolo 2 - L'India attraverso la Biennale di Venezia .....	22
2.1 L'assenza indiana che fa insorgere gli artisti .....	22
2.2 L'India alla Biennale di Venezia .....	30
Capitolo 3 - Tra parallelismi e differenze: la Biennale di Kochi-Muziris tra Venezia e l'Avana.....	60
3.1 Kochi-Muziris Biennale 2012: “ <i>Against All Odds</i> ” .....	68
3.2 Kochi-Muziris Biennale 2014: “ <i>Whorled Explorations</i> ” .....	72
3.3 Kochi-Muziris Biennale 2016: “ <i>Forming in the pupil of an eye</i> ” .....	74
3.4 Kochi-Muziris Biennale 2018: “ <i>Possibilities for a non alienated life</i> ” .....	77
3.5 Kochi-Muziris Biennale 2020-2023: “ <i>In our Veins Flow Ink and Fire</i> ” ....	79
3.6 Le critiche più forti delle edizioni della Biennale di Kochi-Muziris .....	87
Capitolo 4 - Uno sguardo al passato: i tentativi dell'India di essere internazionale .....	90
4.1 La Triennale India .....	91
4.2 First Asian Art Biennale.....	94
4.3 <i>Place for people - Questions and dialogues</i> .....	96
4.4 Chennai photo Biennale .....	100
4.5 Print Biennale India.....	101
Conclusioni .....	102
Bibliografia .....	104
Sitografia.....	110

## **Elenco delle immagini**

**Figura 1.** Manoscritto di Franz Hieronymus Riedl per il giornale Dolomiten, 1954. Archivio Storico della Biennale di Venezia, ASAC, Raccolta documentaria, serie Arti Visive 1954, b.1/17, Dolomiten Bolzano, foto a cura dell'autore, 2023.

**Figura 2.** Inaugurazione della prima Biennale di Venezia con Re Umberto e la Regina Margherita, 30 aprile 1895. Stampa fotografica, gelatina bromuro d'argento/carta, Archivio Storico della Biennale di Venezia, ASAC, Fototeca, serie Arti visive, b.2.

**Figura 3.** Australia, Giappone e India domandano di costruirsi un padiglione alla Biennale di Venezia, 1954, dattiloscritto. Archivio Storico della Biennale di Venezia, ASAC, Fondo Storico, Seri paesi 1938-1968, b.17, Padiglione dell'India, foto a cura dell'autore, 2023.

**Figura 4.** Lettera di Madanjeet Singh al Dr Rodolfo Pallucchini, 1955. Dattiloscritto, Archivio Storico della Biennale di Venezia, ASAC, Fondo Storico, seri paesi 1938-1968, b.17, padiglione dell'India, foto a cura dell'autore, 2023.

**Figura 5.** Sala XXXIX – interno padiglione India, Biennale di Venezia, 27. Esposizione Biennale Internazionale d'Arte, 1954. Stampa fotografica, gelatina bromuro d'argento/carta, Archivio Storico della Biennale di Venezia, ASAC, Fototeca, Arti visive, b.61, n. 27, foto a cura dell'autore, 2023.

**Figura 6.** L'India alla XXVII Biennale, 1954. Articolo di giornale, Archivio Storico della Biennale di Venezia, ASAC, Raccolta Documentaria, serie Arti Visive 1954, b.6/17, foto a cura dell'autore, 2023.

**Figura 7.** Lettera del commissario Madanjeet Singh al Dr. Pallucchini, 1956. Dattiloscritto, Archivio Storico della Biennale di Venezia, ASAC, Fondo Storico, Serie Paesi 1938-1968, b.17, "Grecia 1939-1962. Guatemala 1951-1962. Haiti 1952. India 1955-1964. Indonesia 1954-1956", foto a cura dell'autore, 2023.

**Figura 8.** Sala LIII – interno padiglione India, Biennale di Venezia, 28. Esposizione Internazionale d'Arte, 1956. Stampa fotografica, gelatina bromuro d'argento/carta, Archivio Storico della Biennale di Venezia, ASAC, Fototeca, Arti visive, b.65, n. 16, foto a cura dell'autore, 2023.

**Figura 9.** Lettera di P. N. Menon, rappresentante diplomatico italiano all'estero, 1958. Archivio Storico della Biennale di Venezia, ASAC, Fondo Storico, Serie Paesi 1938-1968, b.17, foto a cura dell'autore, 2023.

**Figura 10.** Lettera di N. N. Haralu alla Professoressa Annamaria Pappalardo, 1962. Dattiloscritto, Archivio Storico della Biennale di Venezia, ASAC, Fondo Storico, Serie Paesi 1938-1968, b.17, foto a cura dell'autore, 2023.

**Figura 11.** Lettera del Prof. Mario Marazzan alla Sig.na N. N. Haralu, 1964. Dattiloscritto, Archivio Storico della Biennale di Venezia, ASAC, Fondo Storico, Serie Arti visive, b.122, n.32. 1962-1965, Paesi senza padiglione, foto a cura dell'autore, 2023.

**Figura 12.** Esterno Padiglione India, Biennale di Venezia, 38. Esposizione Internazionale d'Arte, 1978. Archivio Storico della Biennale di Venezia, ASAC, Fototeca, Serie Arti visive, b.139bis n.36, foto a cura dell'autore, 2023.

**Figura 13.** I nuovi padiglioni della Biennale si affacciano sul canale che attraversa i Giardini, Biennale di Venezia, 40. Esposizione Internazionale d'Arte, 1982. Archivio Storico della Biennale di Venezia, ASAC, Rassegna Stampa, agosto 1982, b.9/12, La gazzetta di Modena “una Biennale da discutere”, foto a cura dell'autore, 2023.

**Figura 14.** Lettera di N. Rajyalakshmi ai curatori e al comitato organizzativo della Biennale di Venezia, 2005. Dattiloscritto, Archivio Storico della Biennale di Venezia, ASAC, Fondo Storico, Serie Arti visive, b.843/5, Icon: India contemporary, foto a cura dell'autore, 2023.

**Figura 15.** Allestimento del progetto *Everyone Agrees: It's About to Explode* all'interno dell'Arsenale di Venezia, 54. Esposizione Internazionale d'Arte, 2011. Foto di Giorgio Zucchiatti, immagine digitale. Fonte: <https://asac.labiennale.org/collezioni/fototeca/252740>.

**Figura 16.** Lettera del Dr. Sudhakar Sharma a Ms Manuela Lucà-Dazio, 2010. Dattiloscritto, Archivio Storico della Biennale di Venezia, Fondo storico, serie Arti visive, b. 947, Paesi: convenzioni di ospitalità, foto a cura dell'autore, 2023.

**Figura 17.** Opera *My east is your west* dell'artista Shilpa Gupta nel Palazzo Benzon, Venezia, 56. Esposizione Internazionale d'Arte, 2015. Foto di Mark Blower. Fonte: <https://www.artribune.com/professioni-e-professionisti/mercato/2015/08/mostra-my-east-is-your-west-shilpa-gupta-rashid-rana-palazzo-benzon-veneziah/>.

**Figura 18.** Allestimento del padiglione indiano *Our time for a future caring*, all'interno dell'Arsenale di Venezia, 2019. Foto di Italo Rondinella, immagine digitale. Fonte: <https://asac.labiennale.org/collezioni/fototeca/385448>.

**Figura 19.** Installazione text art di Robert Montgomery, esposta alla prima Biennale di Kochi Muziris, 2012. Fonte: <https://thespaces.com/the-biennale-effect-kochi-gets-a-creative-kick/>.

**Figura 20.** People's Biennale, 2021. Fonte: <https://www.gazette-drouot.com/en/article/dr--shwetal-a--patel-3A-establishing-the--E2-80-9Cpeople-s-biennale-E2-80-9D-in-kerala-india/23794>.

**Figura 21.** Copertina del catalogo della *First India Triennale of contemporary world art*, 1968. Fonte: <https://aaa.org.hk/en/collections/search/archive/geeta-kapur-and-vivan-sundaram-archive-exhibition-catalogues-from-geeta-and-vivans-collection/object/the-american-collection-first-india-triennale-of-contemporary-world-art>.

**Figura 22.** Pagina di giornale Newline - Artline, *Art Fest in Bangladesh*, Salima Hashmi, novembre-dicembre 1993. Fonte: <https://chawkandi.co/research/art-fest-in-bangladesh/>.

**Figura 23.** Recensione della mostra *Place for People* sul giornale The Sunday Observer, November 8, 1981. Fonte: <https://takeonart.wordpress.com/2011/08/05/place-for-people-an-introduction-parvez-kabir/>.



## **Introduzione**

Le Biennali costituiscono momenti di grande visibilità per il mondo dell'arte contemporaneo globale, un crocevia culturale e artistico di primaria importanza, un luogo in cui le voci e le visioni degli artisti di tutto il mondo convergono, dialogano e si intrecciano in un costante scambio di idee e influenze. Proprio per questo nel mio elaborato ho voluto inserire una prima parte storica: un veloce excursus sulla madre delle Biennali, quella di Venezia, all'interno della quale ho poi voluto approfondire la presenza indiana. Lo scopo è quello di dar voce ad un paese poco considerato, la cui partecipazione alla Biennale di Venezia non è lineare, anzi, negli anni si è rivelata non essere mai una presenza stabile in laguna.

A tal fine ho svolto una accurata ricerca, affrontata lentamente e con non poche difficoltà e svolta soprattutto all'Archivio Storico delle Arti Contemporanee di Venezia (ASAC).

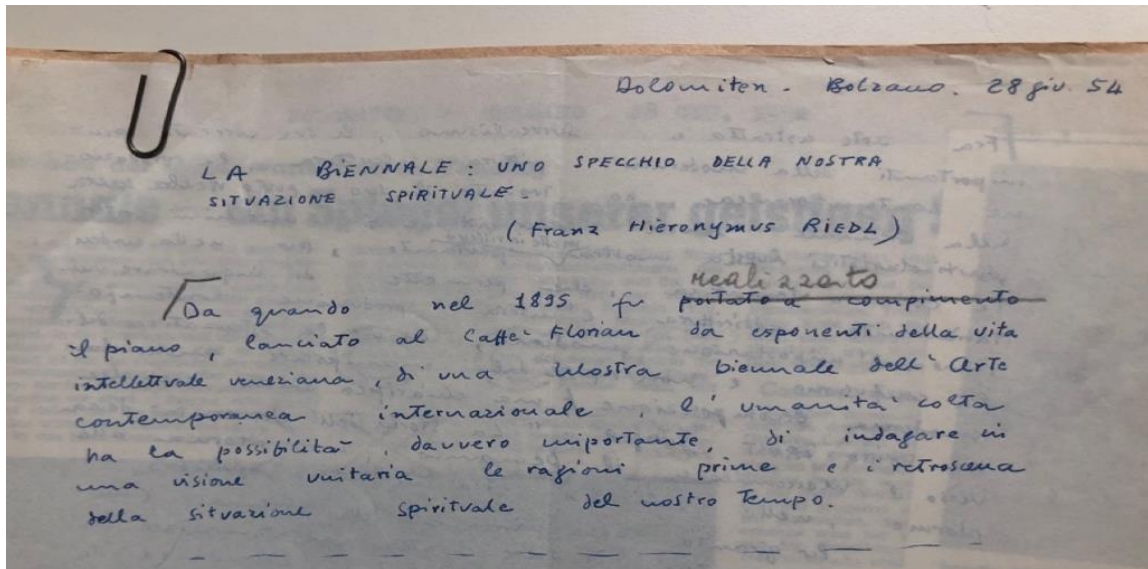
Addentrandomi poi nella dimensione indiana ho voluto studiarne la realtà artistica contemporanea, analizzando le edizioni di quella che è stata ampiamente definita come "Biennale del popolo": la Biennale di Kochi-Muziris (la cui prima edizione data al 2012), vicina a Venezia, ma con fondamenta che sembrano allontanarsi e negare talvolta il modello veneziano. Tramite questo nascente tentativo si riflette la nuova fiducia del popolo indiano, il quale sta costruendo una nuova società che mira a essere liberale, inclusiva, egualitaria e democratica, ma non senza delle complicazioni. Dopo aver sperimentato un'estetica culturale imposta dal dominio coloniale britannico (1858–1947), si sente il bisogno di stabilire un'identità e un linguaggio distinti che affondino le radici nella cultura autoctona. Si cerca di invocare lo spirito cosmopolita latente della metropoli moderna di Kochi e del suo passato, Muziris.

Tale analisi si propone di gettare luce sul contributo dell'arte indiana a livello internazionale, mettendo in evidenza la sua diversità, ricchezza e il dialogo interculturale che essa favorisce.

Infine, a conclusione del lavoro, si è ritenuto di fondamentale importanza ricostruire lo scenario da cui è scaturita la Biennale di Kochi-Muziris, approfondendo l'analisi dei progetti più interessanti ed importanti che l'India ha visto nascere negli anni successivi all'Indipendenza: iniziative artistiche di stampo internazionale che sono si sono tuttavia arenate nel corso degli anni. Anche a fronte dei recenti problemi vissuti dalla

Biennale di Kochi-Muziris, rimane la convinzione che l'India, un paese sempre più consapevole e attento al suo ruolo nel contesto internazionale, possa continuare a produrre risultati di rilievo acquisendo una crescente importanza sulla scena internazionale.

## Capitolo 1 - Cenni storici della Biennale di Venezia



**Figura 1.** Manoscritto di Franz Hieronymus Riedl per il giornale Dolomiten, 1954.

<<Da quando nel 1895 fu realizzato il piano, lanciato al Caffè Florian da esponenti della vita intellettuale veneziana, di una mostra biennale dell'arte contemporanea internazionale, l'umanità colta ha la possibilità davvero importante di indagare in una visione unitaria le ragioni prime e i retroscena della situazione spirituale del nostro tempo.>>

Da questa lettera (figura 1) scritta dal giornalista austriaco e ricercatore Franz Hieronymus Riedl, il 28 giugno 1954, ho percepito il senso di privilegio di partecipare ed assistere alla Biennale di Venezia.

La prima Biennale di Venezia era per gli standard dell'epoca un luogo elitario, dove la bellezza era vista come una questione di gusto raffinato e di cultura. La Biennale di Venezia, con i suoi legami con le esposizioni e le fiere mondiali del diciannovesimo secolo, aspirava ad essere <<una raccolta di opere originali, tra cui molti dei più illustri artisti d'Europa o addirittura essendo una forza per la rottura delle distinzioni di classe [...] avendo lo scopo di raccogliere una grande concezione dell'arte come attività più nobile dello spirito moderno.>><sup>1</sup>

<sup>1</sup> Kompatsiaris P., *The Politics of Contemporary Art Biennials, Spectacles of Critique, Theory and Art*, London: Routledge, 2017, pp. 22-23, traduzione a cura dell'autore.

<<Proprio per la sua natura ibrida, a metà tra il museo e la fiera d'arte, la Biennale è diventata l'esperanto e talvolta la mono lingua dell'arte contemporanea. [...] Diventa quindi saliente capirne la natura, tornare alle radici di questo modello espositivo, rifarsi agli archetipi.

Si dedica molta attenzione alla Biennale di Venezia, in quanto le sue problematiche anticipano alcune criticità delle pratiche espositive contemporanee a partire dalle quali, per identità o differenza, si definiscono numerose mostre perenni degli anni Novanta e del XXI secolo.>><sup>2</sup>

Per analizzare i riferimenti utilizzati per dar vita alla Mostra Internazionale di Venezia è stata fondamentale la figura di Lawrence Alloway con il suo scritto “*The Venice Biennale 1895-1968, from salon to goldfish bowl.*”

Il grande critico d'arte inglese parla di un <<sistema di comunicazione delle opere>>: cioè come queste debbano essere analizzate all'interno del sistema dell'arte, osservando come grazie alle grandi Mostre Internazionali si ha una comprensione della storia dell'arte globale, in cui il contesto storico è fondamentale.

Perciò per comprendere il fulcro da cui nasce la Biennale di Venezia bisogna fare un passo indietro e guardare alle diverse realtà che l'hanno preceduta.

Le esposizioni universali del XIX e del XX secolo<sup>3</sup> portarono alla creazione di mostre d'arte internazionali indipendenti in tutta Europa e la Biennale di Venezia dev'essere vista in questo quadro d'insieme: impegnarsi a rafforzare e sostenere il proprio status culturale ed incoraggiare il turismo.

Esse erano una piattaforma per la retrospettiva storica e la canonizzazione, principalmente sotto forma di mostre personali in onore, di figure importanti.

---

<sup>2</sup> Martini F., Martini V., *Just Another Exhibition. Storie e politiche delle biennali. Histories and Politics of Biennials*, Milano: Postmedia, 2011, p. 8, traduzione a cura dell'autore.

<sup>3</sup> La Biennale ha le proprie radici nella tradizione delle grandi esposizioni d'arte internazionali (Internationale Kunstausstellungen) che si tenevano dal 1869 al palazzo di cristallo di Monaco di Baviera e soprattutto, dal 1893, le mostre della Secessione di Monaco che riscuotevano un grande successo in termini economici. Cfr. May J. A. “30 aprile 1895. La nascita della Biennale”, in (a cura di) Israel Uwe, in *Venezia I Giorni Della Storia*. Roma: Viella, 2011, pp. 233-250.

La nozione di grande mostra, concepita come un resoconto della pratica e dei risultati artistici in corso, si sviluppò naturalmente nei *Salon* francesi<sup>4</sup>: un resoconto dei risultati attuali e dei cambiamenti nella pratica artistica del tempo.

Forse cruciali per la nascita della Biennale di Venezia furono i Secessionisti<sup>5</sup> e gli accademici: soprattutto nel mondo di lingua tedesca, il secessionismo mosse critiche esplicite alle accademie nazionali.

Ci si domanda spesso come la cultura Biennale di Venezia sia così resistente alla storia: fondamentalmente perché è nata come miniatura specifica del settore e antitesi alle fiere mondiali.

Un'idea nata dai veneziani, orientata al futuro, per enfatizzare l'arte in un contesto internazionale, per far tornare in auge la Venezia che era stata messa in disparte in favore di altre metropoli europee.<sup>6</sup>

La storia della Biennale di Venezia si radica sulla parte estrema del sestiere di Castello, dove nel 1797 Napoleone creò un parco alla moda come nelle grandi capitali.

Nel 1895 questo luogo, il più moderno della città, diventò la sede della Biennale di Venezia.<sup>7</sup>

Prima dell'inizio di questo grande evento ci fu un iniziale tentativo nel 1887: l'Esposizione Nazionale Artistica che si tenne il 2 maggio di quell'anno, alla presenza del re e della regina, luogo scelto dal quinto congresso artistico tenutosi a Roma nel

---

<sup>4</sup> Salon erano iniziati già nel XVII secolo sotto Luigi XIV. Il Salon più prestigioso si svolgeva a Parigi (il Salon de Paris) nel Salon carré del Louvre.

<sup>5</sup> La Secessione di Monaco sarebbe il principale modello di riferimento della Biennale. Cfr. Portinari S., Stringa N., *Storie Della Biennale Di Venezia*, Ca' Foscari - Digital Publishing. Venezia: Ca' Foscari-Digital, 2019, p. 63.

<sup>6</sup> Ricci C., *Starting from Venice: Studies on the Biennale*, Milano: et al. 2010, pp. 30-54. Cfr. Filipovic E., Hal M., Øvstebø S., *The biennial Reader an Anthology on Large-scale Perennial Exhibitions of Contemporary Art*. Ostfildern Bergen: Hatje Cantz Bergen Kunsthall, 2010, pp. 66-85: studiosi con uno sguardo esterno ritengono che la Biennale nasca dall'idea delle grandi esposizioni internazionali (l'esposizione universale: Crystal Palace, Londra), la cui caratteristica saliente è la presenza di vari paesi e dunque la Biennale sarebbe nipote di queste esposizioni.

<sup>7</sup> Martini F., Martini V., *Just Another Exhibition. Storie e politiche delle biennali. Histories and Politics of Biennials*, Milano: Postmedia, 2011, p. 73.

gennaio del 1883. Questa esposizione fu il momento in cui i giardini vennero trasformati per la prima volta.<sup>8</sup>

Come si legge ovunque e da sempre la Biennale di Venezia nasce come idea di luogo turistico dai tavolini del Caffè Florian in Piazza San Marco (1892), luogo di ritrovo di artisti, politici, e tutte quelle persone della Venezia che conta. In quel momento a Venezia il sindaco era Riccardo Selvatico<sup>9</sup>, che fu un proponente dell'idea, ma il vero motore fu l'Accademia di belle arti: artisti veneziani, pittori, scultori, docenti ed allievi insieme a Selvatico a lanciare l'idea di una grande mostra internazionale.<sup>10</sup>

L'inaugurazione della prima Biennale era stata pensata per celebrare le nozze dei regnanti d'Italia il 19 aprile del 1893; in realtà a causa della gestione e della

---

<sup>8</sup> Baratta P., Di Martino E., *La Biennale Di Venezia 1895-2013: Arti Visive Architettura Cinema Danza Musica Teatro*, Papiro art; 2013, pp. 8-9.

Cfr. Baratta P., *Il Giardino E L'Arsenale Una Storia Della Biennale*. Venezia: Marsilio, 2021.

<sup>9</sup> Nei primi anni Novanta dell'Ottocento le condizioni per organizzare un tale evento a Venezia erano tutt'altro che ideali. Il primo presidente Riccardo Selvatico motivò così la mostra: <<che l'Esposizione riesca al duplice scopo di giovare al decoro ed all'incremento dell'arte e di creare ed avviare qui un mercato artistico dal quale la Città può sperare un vantaggio non lieve>>. L'obiettivo dell'amministrazione comunale era quello di far rinascere Venezia come centro d'arte. Cfr. May J. A. "30 aprile 1895. La nascita della Biennale", a cura di Israel Uwe, in *Venezia I Giorni Della Storia*. Roma: Viella, 2011, pp. 233-250.

<sup>10</sup> Tra i tavolini del Caffè Florian in Piazza San Marco, storico luogo d'incontri serali tra artisti, curatori, storici dell'arte e personalità di spicco della vita artistica dell'epoca, si potevano riconoscere l'allora Sindaco, poeta ed insegnante all'Accademia di Belle Arti Riccardo Selvatico, che diventerà il primo presidente della Biennale, Filippo Grimani che diventerà in seguito sindaco di Venezia e presidente dell'Esposizione fino al 1914, Giovanni Bordiga, Antonio Fradeletto (<<Fradeletto è la Biennale e la Biennale è Fradeletto.>> Cfr. Ceschin D., *La voce Di Venezia: Antonio Fradeletto E L'organizzazione Della Cultura Tra Otto E Novecento*. Padova: Il Poligrafo, 2001), segretario generale della Biennale. Legame tra l'Istituzione ed il Comune mantenuto, ma che va scemando fino al 1930; già dal 1920, il Sindaco non ricoprirà più la carica di presidente della Biennale, rimanendo in contatto con essa esclusivamente in quanto membro del Consiglio di amministrazione. Cfr. Marchesin G., *La biblioteca della Biennale di Venezia*, tesi di laurea magistrale, Università Ca' Foscari Venezia, a.a. 2015-2016, relatore Dorit Raines, pp. 10-11.

sistemazione del padiglione *Pro Arte*, venne inaugurata il 30 aprile 1895<sup>11</sup> (figura 2) e vi parteciparono 285 artisti, tra cui 156 stranieri, con un totale di 516 opere.<sup>12</sup>

<<La prima Esposizione Internazionale d'Arte a Venezia, due anni fa, parve e fu un miracolo [...] fino allora, chi in Italia parlava o scriveva di qualche impresa artistica, era una campana che suonava a morto: triste e solitario irritava la maggioranza del pubblico affaccendata in tutt'altre faccende e non raccoglieva che i pochi fedeli memori della Morta gloriosa. Tutte quelle speranze che tendevano soltanto alle riunioni di oltre monte o di oltre mare, a Parigi o a Monaco, a Barcellona o a Vienna, a Londra o a Zurigo, ora fidano a Venezia.>><sup>13</sup>

---

<sup>11</sup> La Biennale di Venezia nacque con una delibera dell'Amministrazione comunale del 19 aprile 1893, in cui si propose di <<istituire una Esposizione Biennale artistica nazionale>> nell'anno successivo, per celebrare le nozze d'argento del re Umberto e Margherita di Savoia. Cfr. "Storia della Biennale Arte", <https://www.labiennale.org/it/storia-della-biennale-arte> [ultimo accesso 31 agosto 2023].

Riccardo Selvatico parla di <<una istituzione di pubblica utilità e beneficenza da far nascere per ricordare in modo perpetuo il venticinquesimo anniversario delle nozze dei sovrani d'Italia Umberto e Margherita di Savoia>> nozze che al contempo avrebbero promosso e dato valore all'evento. Cfr. Baratta P., Di Martino E., *La Biennale Di Venezia 1895-2013: Arti Visive Architettura Cinema Danza Musica Teatro*, Papiro art; 2013, pp. 10-12.

<sup>12</sup> Per informazioni più approfondite cfr. Alloway L., *The Venice Biennale 1895-1968, from salon to goldfish bowl*, London: Faber, 1969. Lo status della Biennale, fondata nel 1895 dal Comune di Venezia, fu fissato da una legge del 24 dicembre 1928, la N. 3229, con la quale la mostra fu dichiarata ente autonomo. L'Ente doveva provvedere all'organizzazione che in precedenza era stata di competenza del Comune e il Comune doveva consegnare gli edifici espositivi. Il finanziamento doveva essere assicurato dal Governo del Comune di Venezia e dagli utili della mostra (ingressi, commissioni sulle vendite, incassi dei cataloghi). La legge, firmata da Vittorio Emanuele III e Mussolini, prevedeva la nomina di una commissione di uomini vivi per la gestione dell'Agenzia. Si trattava di una tipica opera di riorganizzazione fascista finalizzata a una maggiore efficienza, e funzionò. Il presidente della commissione fu Giuseppe Volpi di Misurata, che si rivelò l'uomo giusto, sotto certi aspetti, per preservare la stabilità dell'organizzazione. Da un lato, aveva legami di parentela con gli organizzatori e gli artisti della prima Biennale, come Riccardo Selvatico, Antonio Fradeletto ed Ettore Tito, anche se la fase del gusto che essi rappresentavano si era esaurita negli anni Venti.

Cfr. Ricci C., *Starting from Venice: Studies on the Biennale*, Milano: et al. 2010., pp. 67-74.

<sup>13</sup> U. Ojetti, "L'arte moderna a Venezia: Esposizione mondiale del 1897", *Resto del Carlino*, 28 aprile 1897.



**Figura 2.** Inaugurazione della prima Biennale di Venezia con Re Umberto e la Regina Margherita, 30 aprile 1895, documento ASAC.

Le prime edizioni della Biennale furono un successo e grazie ad Antonio Fradeletto, si aggiunsero al Padiglione *Pro Arte*, a partire dal 1907, 29 padiglioni stranieri, in modo da dare davvero un'anima internazionale alla città di Venezia. I padiglioni stranieri presenti ai Giardini di Castello, sono architetture espositive di gran livello e di diversa fattezza, progettati da personaggi di spicco dell'architettura del Novecento.<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> Marchesin G., *La biblioteca della Biennale di Venezia*, tesi di laurea magistrale, Università Ca' Foscari Venezia, a.a. 2015-2016, relatore Dorit Raines, p. 14. Il primo padiglione straniero, quello del Belgio, fu edificato nel 1907 per iniziativa del professor Fierens-Gevaert, direttore generale belga delle Belle arti. Il progetto per l'edificio e le decorazioni fu dell'architetto Leone Sneyers. Nel 1930 furono aggiunte due sale, laterali rispetto al grande salone centrale, mentre nel 1948 l'architetto veneziano Virgilio Vallot disegnò la nuova facciata. L'ottava Biennale del 1909 si arricchì di tre nuovi padiglioni stranieri. Il padiglione della Gran Bretagna non fu costruito ex novo, ma fu utilizzato un edificio esistente, rimodernato da E. A. Richards e decorato internamente da Frank Brangwyn. Il padiglione della Germania, costruito accanto a quello inglese sulla collinetta dei Giardini, fu progettato da Daniele Donghi, architetto del Comune di Venezia. L'edificio inizialmente ospitò l'arte bavarese, mentre dal 1912 accolse opere da tutta la Germania. Chiuso durante la Grande Guerra, riaprì nel 1922



La storia dei padiglioni della Biennale ha molto a che fare con un dato politico e con le relazioni tra paesi perché essere invitati o avere un padiglione alla Biennale era un modo di ribadire come si potesse stare sulla scena del mondo grazie alla propria arte e anche avere la possibilità di mostrare i propri artisti. I padiglioni sono visti come delle piccole ambasciate perché territorialmente appartengono alla nazione.<sup>15</sup>

A partire dal 1907 quindi, il mondo compreso nelle sale regionali e nazionali del Palazzo delle esposizioni si espande nei Giardini della Biennale, assumendo l'aspetto di un micro-parco a tema definito dai padiglioni nazionali. Sul finire degli anni Sessanta, lo spazio della Biennale inizia a estendersi in spazi pubblici e altri edifici della città oltre il cancello dei Giardini.

Sempre più frequentemente le Biennali assumono un tema riguardo elementi critici della produzione culturale contemporanea; <<in questo senso, la Biennale di Venezia

---

con opere dell'allora Repubblica federale del Reich tedesco. Proprietà del comune veneziano, nel 1938 venne riscattato e sostituito per ordine di Hitler da un altro più moderno su progetto di Ernst Haiger. L'architetto scultore Géza Maróti, ispirandosi alle tradizioni della storia e dell'arte magiara, ideò il padiglione dell'Ungheria. I mosaici furono eseguiti da Miksa Roth, su disegni di A. Korösfoi. Alla Biennale del 1948, una mostra venne allestita altrove per consentire il restauro del padiglione danneggiato, ma continui ritardi lo tennero chiuso fino '58, quando Agost Benkhard lo ricostruì parzialmente. I padiglioni di Francia e Svezia furono eretti nel 1912, entrambi progettati e costruiti direttamente dalla Biennale. Quello francese esordì con la personale di Rodin. Nel 1914 la Biennale cedette l'edificio della Svezia all'Olanda. In seguito, il padiglione olandese fu abbattuto e ricostruito nella stessa area nel 1954, su progetto di G. Rietveld di Utrecht, uno degli architetti usciti dal movimento de Stijl. Cfr. "Storia della Biennale Arte", <https://www.labiennale.org/it/storia-della-biennale-arte> [ultimo accesso 31 agosto 2023].

Per uno sguardo differente sulla storia dei padiglioni cfr. Portinari S., Stringa N., *Storie Della Biennale Di Venezia*, Ca' Foscari - Digital Publishing. Venezia: Ca' Foscari-Digital, 2019.

<sup>15</sup> I padiglioni dei Giardini, dove è ospitata la mostra, sono stati costruiti da ciascun Paese e gli stili sono una vivace gamma di immagini nazionali. Essendo un'architettura occasionale, i padiglioni sono più dimostrativi degli edifici destinati a un uso continuativo. In una grande mostra, l'effetto totale, la somma dell'impianto fisico e del contenuto delle singole opere, ha un significato.

<<Possiamo considerare l'architettura come un modello di comunicazione non verbale, un po' come una mostra.>> Alloway L., *The Venice Biennale 1895-1968, from salon to goldfish bowl*, London: Faber, 1969, p.17 traduzione a cura dell'autore.

Cfr. Romanelli G., *Ottant'anni di allestimenti alla Biennale: Ca' Corner della Regina, 3 dicembre 1977-29 gennaio 1978*, Venezia: La Biennale di Venezia, Archivio storico delle arti contemporanee, 1977.

Cfr. Mulazzani M., *Guida ai padiglioni della Biennale di Venezia dal 1887*, Milano: Electa, 2022.

Cfr. Mulazzani M., *I Padiglioni della Biennale di Venezia*. Milano: Electa, 2004.

può essere intesa come una zona di condensazione di concetti e idee di nazione e di modi di fare mostra.>><sup>16</sup>

L'Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia, nella sua lunga vita ultracentenaria fino ai giorni nostri, ha una storia molto complessa e subisce molti cambiamenti nell'arco degli anni sulla sua denominazione, soprattutto sulla parte amministrativa e legislativa, spesso a causa dei profondi eventi storici che hanno segnato tutto il '900.<sup>17</sup>

---

<sup>16</sup> Martini F., Martini V., *Just Another Exhibition. Storie e politiche delle biennali. Histories and Politics of Biennials*, Milano: Postmedia, 2011, p. 13 traduzione a cura dell'autore.

Cfr. Ricci C., *Starting from Venice: Studies on the Biennale*, Milano: et al. 2010, p. 8. I tanto deprecati padiglioni nazionali sono ora visti per il loro vero valore: ci obbligano a tenere sempre d'occhio la storia geopolitica riflessa nelle arti e, a partire dagli anni '90, ci hanno fatto riflettere nuovamente su questioni come il concetto di Nazione, Etnicità. In risposta ai vincoli posti dai Giardini la città stessa è diventata un'estensione della mostra.

Le limitazioni dei Giardini servirono ad aprire la città oltre i cancelli del parco così come, durante i due mandati di Paolo Baratta come presidente, si era ampliato lo spazio disponibile all'Arsenale.

<sup>17</sup> Il primo atto che riguarda la Biennale, risale al 19 aprile 1893, quando l'Amministrazione comunale di Venezia stabilisce: <<sarà aperta a cura del Comune una manifestazione nazionale artistica ad ogni biennio>>. Cfr. Fondazione Bevilacqua La Masa, *Atti del convegno su la Biennale, Venezia, l'arte contemporanea, forma e riforma della Biennale, Isola di S. Giorgio Maggiore Venezia 14 dicembre 1996*, Venezia, grafiche veneziane, s.l., s.n.

La legge n. 3229 del 24 dicembre 1928, pubblicata nella Gazzetta Ufficiale del 23 gennaio 1929 N. 19, sancisce il primo intervento legislativo importante a merito della Biennale conferendole carattere permanente e differenziandola da tutte le mostre ed esposizioni esistenti all'epoca in Italia che dovevano chiedere al Governo, volta per volta, speciali autorizzazioni.

Nello stesso anno venne inaugurato il primo nucleo delle fotografie, delle documentazioni e dei volumi che costituiranno la raccolta archivistica della Biennale, con il nome di Istituto Storico d'Arte Contemporanea.

Il 13 gennaio 1930, con il Regio Decreto-legge N. 33, pubblicato nella Gazzetta Ufficiale del 12 febbraio 1930 N. 35, la Biennale diventa Ente di Stato Autonomo, denominato Esposizione biennale internazionale d'arte, con sede a Venezia e con una propria personalità giuridica. Questo cambiamento scisse definitivamente il legame di dipendenza che la Biennale aveva nei confronti del Comune, passando sotto il controllo dello Stato Fascista.

Con il Regio Decreto 17 settembre 1931, N. 1478, pubblicato nella Gazzetta Ufficiale del 12 dicembre 1931, X anno fascista, N. 286, lo Stato ed il Comune di Venezia sono obbligati a finanziare il neonato ente autonomo.

Cfr. Alloway L., *The Venice Biennale 1895-1968, from salon to goldfish bowl*, London: Faber, 1969, p. 15.

Nel 1930 venne istituito il Festival della Musica, l'Esposizione Internazionale d'Arte Cinematografica nel 1932 e il Festival del teatro nel 1934. Cfr. Maraini A., *La Biennale di Venezia Storia e Statistiche con l'indice generale degli artisti espositori dal 1895 al 1932*, Venezia, 1932, pp. 75 - 84.

Alla fine degli anni Sessanta si discusse una riforma statutaria in parte realizzata nel 1973 (la legge 26/7/1973 n. 438): si immettono rappresentanze amministrative provenienti dal governo,

Tutte le edizioni della Mostra Internazionale d'Arte di Venezia sono impregnate di storia: dalla fondazione della Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Venezia, la quale andò in contrasto con la Biennale<sup>18</sup>, agli anni '20 marchiati dalla presenza del fascismo, visti come un momento di ubriacatura, per poi passare al dopo guerra nel 1948<sup>19</sup>: una riapertura al mondo con la forte presenza della collezionista Peggy Guggenheim.<sup>20</sup>

---

dall'amministrazione dello stato (come era da tempo) e politiche provenienti da organi elettivi dagli enti locali, nonché di rappresentanti sindacali.

Incertezze e mancanza di continuità portano alla richiesta di una nuova riforma e nel 1998 il Decreto legislativo 29 gennaio 1998 n.19 trasforma La Biennale di Venezia da ente pubblico del parastato in ente pubblico governato dal diritto privato. Al vertice un presidente e un Consiglio di amministrazione formato da soli cinque membri.

Un successivo intervento sullo statuto (Decreto legislativo 8 gennaio 2004 n. 1) conferma la riforma cambiando la denominazione da "Società di cultura" in "Fondazione" La Biennale di Venezia. Cfr. ASAC Archivio Storico Delle Arti Contemporanee. *Le muse Inquiete La Biennale Di Venezia Di Fronte Alla Storia*. Venezia: La Biennale Di Venezia, 2020.

<sup>18</sup> Cfr. "Storia della Biennale Arte", <https://www.labiennale.org/it/storia-della-biennale-arte> [ultimo accesso 31 agosto 2023].

La Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Venezia fondata dal principe Alberto Giovannelli. La prima sede della galleria fu l'appartamento d'onore di Ca' Foscari. Ca' Pesaro, palazzo seicentesco sul Canal Grande progettato da Baldassarre Longhena, divenne proprietà comunale nel 1899, alla morte della duchessa Felicita Bevilacqua La Masa che esprime la volontà di farne la sede di un'esposizione d'arte permanente per giovani artisti. Lì fu dunque spostata la Galleria d'Arte Moderna, la cui inaugurazione si tenne il 18 maggio del 1902. La direzione fu affidata alla Segreteria della Biennale, ma nel 1907, considerata l'importanza raggiunta dalla Galleria, fu indetto un concorso per nominare un apposito direttore. Si aggiudicò il posto Nino Barbantini, ferrarese appena ventitreenne, il quale iniziò subito a studiare la disposizione ottimale delle opere, optando per una suddivisione in gruppi di nazioni. I contrasti tra la Biennale e Barbantini iniziarono quando Cà Pesaro ospitò la sua prima esposizione, nel 1908, a cui parteciparono anche Fragiaco, Laurenti e Milesi. Il Segretario Generale della Biennale Fradeletto non gradì l'iniziativa del giovane direttore. Secondo la volontà della duchessa Bevilacqua, infatti, a Ca' Pesaro dovevano esporre solo artisti giovani, e non veterani della mostra ai Giardini. Le mostre che annualmente furono allestite a Cà Pesaro dal 1909 al 1913, ne accentuarono l'indipendenza, e l'antagonismo con la Biennale crebbe per il diverso criterio artistico adottato. Il contrasto si manifestò in modo più aspro nel giugno del 1914, quando un gruppo di artisti non accettati alla Biennale organizzò polemicamente all'Hotel Excelsior del Lido una "Esposizione di alcuni artisti rifiutati alla Biennale veneziana". Quell'anno, ai Giardini, su 621 artisti presentatisi ne furono accettati 114. Ma dopo l'esposizione dei "rifiutati", la rivalità tra le due istituzioni iniziò a sfumare.

<sup>19</sup> Cfr. Longhi R., Pallucchini R., Bandera MC., *Le prime Biennali Del Dopoguerra, 1948-1956*, Milano Charta, 1999: raccolta delle lettere scambiate per due lustri tra due storici dell'arte, impegnati con grande profusione di energie nell'attuazione delle mostre internazionali di arte contemporanea, a partire dalla Biennale "eroica" del 1948 che aveva ripreso il suo corso dopo un'interruzione di sei anni.

L'importanza del carteggio è sottolineata inoltre dal momento cruciale vissuto in Italia dopo il trauma profondo della guerra e la lunghissima clausura culturale, dopo gli anni di silenzio.

<sup>20</sup> Vail K. P. B., Greene V., *Peggy Guggenheim: L'ultima Dogaresa*, Venezia, Peggy Guggenheim Collection, Marsilio 2019.

Ci si domandò a che tipologia di pubblico si rivolgeva la Biennale e quale fosse lo scopo; si discusse sulla funzione culturale della Mostra, sul sistema espositivo per cui era necessario che la Biennale si liberasse dall'estetica del museo per rinnovare e aggiornare le sue esigenze al carattere della cultura e dell'arte contemporanee.<sup>21</sup>

Gli anni '60 sono visti come un momento di rinascita, la Biennale diventa così una meta e un luogo di divertimento per l'evasione e per vedere qualcosa di nuovo. Fra i nuovi fruitori ci sono soprattutto i giovani che vogliono cercare la novità, come era nei *Salon* francesi.

Il '68 è stato un momento importante per il risveglio giovanile contro il ruolo dominante della borghesia, aprendo alle riforme sociali, etiche e morali che dagli anni '70 segnano la crisi economico-petrolifera e gli anni di piombo. Il mondo sta cambiando, dato che i giornali e i quotidiani si interessano alla Biennale quasi come un fenomeno di massa.<sup>22</sup>

A partire dal 1968 i premi spariscono e la Biennale viene ringiovanita, sia nel pubblico sia negli artisti invitati.

---

<sup>21</sup> Martini F., Martini V., *Just Another Exhibition. Storie e politiche delle biennali. Histories and Politics of Biennials*, Milano: Postmedia, 2011, pp. 45-46.

<sup>22</sup> Cfr. Ricci C., *Starting from Venice: Studies on the Biennale*, Milano: et al. 2010, pp. 128- 133.

<<Le proteste nascono da studenti universitari che frequentano soprattutto architettura, sociologia, scienze politiche portando poi al terrorismo. La Biennale viene presa da queste proteste come un oggetto da colpire, accusata di essere capitalista: una delle accuse che le vengono mosse dai giovani artisti e studenti è quella di considerare la Biennale come luogo di mercificazione e vendita delle opere d'arte. La Biennale era contestata soprattutto per la mancata adempimento alle sue responsabilità di istituzione pubblica che invece di promuovere la cultura autonoma, aperta alla Conoscenza e alla critica, sembrava essere irrimediabilmente legata alla politica e viziata da criteri organizzativi ritenuti casuali. Questo sistema portava a mostre più attente al mercato che non alla ricerca e all'approfondimento critico e scientifico. In secondo luogo, la Biennale era contestata per la sua arretratezza strutturale e culturale, per il suo essersi imbalsamata in un modello che non aveva più nemmeno la funzione d'informazione e aggiornamento. Le si contestava il suo essere avulsa da qualsiasi tipo di produzione culturale si trovava. Gli studenti si erano accorti che la Biennale era morta come fatto culturale e lo dissero ad alta voce, provocando violenti scontri con la polizia.

L'eco della repressione poliziesca alla Biennale fece il giro del mondo discreditando Venezia turisticamente e la Biennale culturalmente. È proprio su questa spinta che la politica dovette non soltanto accelerare i tempi, ma giungere a un risultato concreto per la formulazione del nuovo statuto.>> Martini F., Martini V., *Just Another Exhibition. Storie e politiche delle biennali. Histories and Politics of Biennials*, Milano: Postmedia, 2011, pp. 47-48.

Negli anni '70 si tende a dare un tema più specifico alla Biennale, in modo da dare una specie di identità<sup>23</sup>. Si crea quindi un interessante rapporto di vicinanza e curiosità fra gli artisti e il pubblico, vedendo non solo l'opera come qualcosa di finito ma come un procedimento. Gli artisti dell'atelier non sono di alto livello, ma soprattutto giovani o professori dell'Accademia.

È Gemano Celant a proporre una nuova idea di esposizione in cui si rade tutto al suolo ma non per costruire un unico padiglione con un'esposizione totale, ma per riportare i Giardini a essere un giardino. Dagli anni '80 il sistema dei padiglioni si rivela vincente soprattutto dopo la Biennale di Architettura, usando l'Arsenale come luogo espositivo.

Nel 1974 la Biennale non ha luogo, mentre ci si occupa di politica, didattica e confronto intellettuale; dato che nel 1973 in Cile c'era stato il colpo di stato, si decide di creare un progetto di solidarietà e Ripa di Meana, quindi, organizza incontri e dibattiti con Moravia e Rossellini.<sup>24</sup>

Quella del 1977 passò alla storia come la "Biennale del dissenso", tema molto discusso in quel periodo in Europa. Rappresentò il primo atto di sostegno politico e culturale, compiuto in Italia, nei confronti delle tante persone che a vario titolo resistevano in Unione Sovietica e nei Paesi comunisti.<sup>25</sup>

Il Settore di Architettura diventa disciplina autonoma durante la presidenza di Giuseppe Galasso (1979- 1982), il quale affida a Paolo Portoghesi la direzione. Con la Prima Mostra di Architettura, la Biennale si inserisce nel dibattito internazionale sull'architettura, grazie alla capacità di far convergere a Venezia ricerca e attualità.<sup>26</sup>

---

<sup>23</sup> Il tema generale avrebbe dovuto essere abbastanza "largo ed elastico", da riuscire a far aderire ad esso il maggior numero di padiglioni, cfr. Martini F., Martini V., *Just Another Exhibition. Storie e politiche delle biennali. Histories and Politics of Biennials*, Milano: Postmedia, 2011, p. 49.

<sup>24</sup> Quella Biennale costituì forse la più grande e risonante protesta culturale nei confronti del dittatore cileno Pinochet Cfr. "Storia della Biennale Arte", <https://www.labiennale.org/it/storia-della-biennale-arte> [ultimo accesso 02 settembre 2023].

<sup>25</sup> ASAC Archivio Storico Delle Arti Contemporanee. *Le muse Inquiete La Biennale Di Venezia Di Fronte Alla Storia*. Venezia: La Biennale Di Venezia, 2020, p. 35.

<sup>26</sup> Ibidem.

Nel 1995 si festeggia il centenario della nascita dell'Esposizione Internazionale d'arte; per l'occasione il Direttore della mostra è per la prima volta un curatore straniero: il critico Jean Clair.<sup>27</sup>

Il 1998 è l'anno dei grandi cambiamenti: il 23 gennaio il Consiglio dei ministri approvò in via definitiva il decreto legislativo di trasformazione in persona giuridica privata della Biennale di Venezia, ovvero in Società di cultura La Biennale di Venezia.<sup>28</sup>

Con il Decreto legislativo 8 gennaio 2004, l'Istituzione diventa Fondazione la Biennale di Venezia.

Essendo partita dall'analisi svolta dal critico inglese Lawrence Alloway riporto le parole con cui nel 1968 concludeva il suo viaggio nella storia della Biennale di Venezia:

<<La Biennale di Venezia (...) ha diminuito la nostra incompetenza dell'arte del ventesimo secolo. Di conseguenza, in futuro, il vecchio modello delle antologie o delle rassegne non sarà più sufficiente per richiamare sia gli specialisti sia il pubblico più ampio. Probabilmente sarà necessario un maggior controllo delle esposizioni, così che tematiche attuali possano essere mostrate in maniera efficace.>><sup>29</sup>

Studiata come <<un'entità nel tempo>>, la Biennale risultava adattarsi di volta in volta ai cambiamenti politici sociali, senza mai perdere <<l'anima della sua identità istituzionale.>>

Il critico inglese comprese quanto l'elaborazione di un sistema di controllo sulle mostre fosse urgente per la Biennale. Si doveva risolvere la complessa struttura formatasi negli anni sull'incomunicabilità tra la mostra centrale e l'autarchia delle partecipazioni nazionali.<sup>30</sup>

---

<sup>27</sup> Marchesin G., *La biblioteca della Biennale di Venezia*, tesi di laurea magistrale, Università Ca' Foscari Venezia, a.a. 2015-2016, relatore Dorit Raines, p.21.

<sup>28</sup> ASAC Archivio Storico Delle Arti Contemporanee. *Le muse Inquiete La Biennale Di Venezia Di Fronte Alla Storia*. Venezia: La Biennale Di Venezia, 2020.

<sup>29</sup> Alloway L., *The Venice Biennale 1895-1968, from salon to goldfish bowl*, London: Faber, 1969, pp. 152-153.

<sup>30</sup> Martini F., Martini V., *Just Another Exhibition. Storie e politiche delle biennali. Histories and Politics of Biennials*, Milano: Postmedia, 2011, pp. 41-65.

## Capitolo 2 - L'India attraverso la Biennale di Venezia

### 2.1 L'assenza indiana che fa insorgere gli artisti

Prima di entrare nel vivo delle partecipazioni nazionali dell'India, mi sono interrogata sull'irregolare presenza dell'India alla Biennale di Venezia e sull'assenza di un suo padiglione stabile.

Credo perciò sia doveroso fare un passo indietro e osservare da lontano i rapporti che intercorrono tra gli artisti e lo stato.

Una delle lettere più forti e recenti è stata quella scritta dell'artista Bharti Kher (1969) sull'assenza dell'India nella quale si legge quanto segue:

<<Mentre mi siedo in queste mattine e guardo la mia casella di posta elettronica, qualcosa che riguarda la mia provenienza mi preoccupa, mentre arrivano le notizie dalla Biennale di Venezia: padiglioni dell'Angola [...] del Bangladesh, di Tuvalu [...] Iraq, Kuwait, Maldive, Montenegro, partecipazioni speciali di Palestina, Tibet .... ecc. Non ci siamo preoccupati di farlo. Ancora una volta. È un catalizzatore forse per muoversi, una verità di altri eventi che rimangono irrisolti. Questioni assillanti che ci affliggono in India. Un Paese senza arte è come un bambino senza genitori. [...] L'orfano riderà raramente di sé stesso, quando l'autosvalutazione è uno strumento fondamentale di critica, e non conoscerà una madre che abbia storie da condividere e canzoni da trasmettere; un accumulo di associazioni che sono dolci e persino sublimi passano semplicemente accanto a lui. La pelle che può essere accarezzata e gli odori di quelle cose primordiali e intrinseche non sono stati incisi o segnati sul corpo. I ricordi e le lezioni sono invece duri e pratici: sopravvivenza, potere, denaro e fare amicizia con chi serve. [...] Il problema sono l'indifferenza e l'apatia, che corre come un cane rabbioso e selvaggio, schiumando e schiumando. [...] Quando l'anno scorso (2011) abbiamo mandato i nostri specialisti del governo indiano a testimoniare la nostra partecipazione non hanno visto che Venezia era l'arte e la condivisione delle idee? [...] Forse se ne sono dimenticati, forse erano impegnati a mangiare un gelato su una gondola di legno intagliata a mano. Cosa stavo facendo? Cosa posso fare ora? Se non possiamo più giocare con la materia dei sogni, dove sarà l'invenzione? Se non possiamo testimoniare, come si farà a ricordare le cose che non dovrebbero mai essere

dimenticate. [...] L'arte non è rilevante perché non può cambiare il mondo. Sono d'accordo. Ma non possiamo sfuggire all'apatia e all'indifferenza, e non sto parlando di politica, ma di amore.>><sup>31</sup>

L'artista Kher in questa lettera piena di rabbia critica la mancanza di interesse del governo indiano per <<l'arte e la condivisione di idee.>>

Le partecipazioni nazionali dell'India sono state infatti nel corso del tempo molto sporadiche, iniziando nel 1954 e di tanto in tanto negli anni Cinquanta, Sessanta, Settanta e Ottanta, dopodiché si ebbe una pausa di oltre due decenni, probabilmente a causa della scelta dell'India di partecipare alle biennali del Sud globale. Solo negli anni Duemila si sono accesi dibattiti sulla partecipazione dell'India alla Biennale e sulla necessità di istituire una rappresentanza ufficiale. Non sorprende che ciò abbia coinciso con la crescente forza dell'arte contemporanea indiana a livello globale e con l'aumento della presenza di artisti indiani nelle biennali di tutto il mondo. Si osserva tuttavia come la storia della partecipazione dell'India alla Biennale di Venezia non sia lineare o teleologica: non ci sono spinte in avanti, ma intenzioni e ambizioni, alcune realizzate, altre vanificate. Curatori e gallerie private hanno tentato, con diversi gradi di successo, di coinvolgere il governo indiano nel sostegno di rappresentazioni ufficiali alla Biennale di Venezia, ma senza consolidare una presenza a lungo termine.<sup>32</sup>

La continua assenza dell'India alla Biennale di Venezia è stata fonte di grande preoccupazione e disillusione nel mondo dell'arte indiana. *The Missing Pavilion* (2014-2015), una mostra sponsorizzata dalla Shivadasani Inlaks Foundation e curata da studenti della Visual Arts JNU, Delhi ha generato un dialogo sulla presenza dell'assenza.

Il rappresentante della Fondazione Anthony Lopez e il designer Deekshit Sebastian in un'intervista del 2015 parlano dell'iniziativa in questi termini:

---

<sup>31</sup> Bharti K., "Bharti Kher On India's Absence at the Venice Biennale", in *The Saffronart Blog*, 28 Maggio 2013; <https://blog.saffronart.com/2013/06/30/bharti-kher-on-indias-absence-at-the-venice-biennale/> [ultimo accesso 8 Agosto 2023], traduzione a cura dell'autore.

<sup>32</sup> Querol N., "India at the Venice Biennale: collateral events from and beyond the nation", in *Journal of Curatorial Studies*, Vol. 9, No. 1 2020, pp.70-89.



<<A: Quando manca qualcosa, come lo mostriamo visivamente? È stata un'opportunità unica nella vita: non mostrare nulla e mostrare tutto! Non è stata solo una sfida in termini di argomento, ma anche materializzarsi come progettazione grafica: mettere su qualcosa che dice che non c'è niente. Siamo stati completamente consumati dal processo.

D: Abbiamo esaminato l'approccio visivo di come mimetizzarsi e c'era sempre questa contraddizione di come mettere qualcosa lì e farlo andare via. Abbiamo iniziato a scoprire quanto spesso l'India mancava dalla Biennale. Il percorso è diventato quello di amplificare l'assenza da parte degli elementi che lo circondano.

[...]

D: Una cosa che mi è piaciuta molto della soluzione finale è che la gente legge "Manca il padiglione" nell'identità. Non si rendevano conto che mancava nulla. Era qualcosa di nascosto e non ovvio. Si trattava molto della presenza dell'assenza proprio come alla Biennale, dove la gente non si rendeva conto che l'India non c'era fino a quando qualcuno non l'ha fatto notare.

A: L'India come paese sembra anche credere di non perdere nulla assentandosi dalla Biennale. Il messaggio doveva comunicare che è importante essere lì. Manca l'"io" dell'India che suggerisce la mancanza di importanza che diamo all'arte. Non pensiamo che l'arte sia importante, o forse, le nostre priorità sono altrove. Forse pensiamo che dovremmo prima diventare ricchi e l'arte viene dopo. Ma l'arte è una parte importante del nostro tessuto e deve crescere insieme a tutto il resto.

D: Avevamo tre concetti e uno in realtà mostrava l'India mancante sulla mappa del mondo. Volevamo creare uno shock: come potrebbe accadere? Lo stesso livello di shock non c'è quando ci manca il padiglione e volevamo disegnare un comparativo. Un altro concetto ha mostrato *Missing Pavilion* in modo sfocato, il che confonde la tua visione dell'India. Ci sono artisti che vogliono essere capiti; per il mondo dell'arte, tuttavia, l'India è una sfocatura. [...] In tutti i nostri concetti, in tutto ciò che abbiamo fatto, la nostra preoccupazione principale era quella di far interrogare le persone [...].>><sup>33</sup>

---

<sup>33</sup> Lopez A., "Amplifying absence with the Missing Pavilion", in *Designyatra*, 21 luglio 2015; <https://designyatra.com/amplifying-absence-with-the-missing-pavilion/> [ultimo accesso 10 agosto 2023], traduzione a cura dell'autore.

In uno degli articoli del 2011 della testata giornalistica *The Hindu* ritroviamo forte risentimento riguardo l'assenza dell'India alla Biennale di Venezia:

<<È interessante notare che qualche anno fa il direttore artistico della Biennale di Venezia Robert Storr visitò l'India e invitò la National Gallery of Modern Art (NGMA) a partecipare alla Biennale. Per alcune ragioni quella volta non andò in porto. Jawahar Sircar, Segretario del Ministero della Cultura, spiega: “A mio parere, è stata la mancanza di immaginazione da parte della NGMA a non farci partecipare.”

[...] Il Ministero della Cultura riteneva che l'arte visiva indiana fosse molto richiesta e non avesse bisogno di un certificato estero che ne attestasse il calibro. Per questo motivo, una simile partecipazione non era vista con grande entusiasmo.

Ma ora vede che il riconoscimento internazionale aiuta. “È un dato di fatto che è grazie alle gallerie private, ai singoli artisti e ad altre istituzioni artistiche che l'arte indiana è stata riconosciuta a livello internazionale. Le istituzioni pubbliche indiane non possono prendersene il merito. Ora stiamo sfruttando questa opportunità”, aggiunge.>><sup>34</sup>

Il critico d'arte indiano Ranjit Hoskote (1969) in un'intervista afferma:

<<Nell'agosto 2009, in risposta alle voci che chiedevano di sapere perché l'India non avesse un proprio padiglione nazionale alla Biennale di Venezia, ho scritto un articolo per il Sunday Times of India, sostenendo che non avremmo mai dovuto averne uno. La mia posizione era polemica: un padiglione del genere avrebbe avuto senso solo se fosse stato in grado di incarnare un argomento storico-artistico convincente, cosa che avrebbe potuto fare solo se fosse stato emancipato dai vincoli della cultura ufficiale indiana e dalle esigenze del mercato dell'arte indiano. [...]

Il padiglione nazionale può non godere più della sua antica preminenza come nodo di localizzazione e unità di misura culturale nel circuito globale delle biennali; ma mantiene la sua grandezza e centralità nella più antica e auratica delle biennali, la Biennale di Venezia. [...] Il padiglione nazionale conserva la sua rilevanza come luogo in cui l'idea di nazione - e il suo travagliato rapporto con la cultura - può essere sottoposta a un impegno produttivo, a un dibattito e a una sperimentazione.

---

<sup>34</sup> Archivio della Biennale di Venezia, ASAC, Rassegna Stampa Tematica, Arti visive 2011, quotidiani stranieri b. 6/8, volume 5, giornale *The Hindu* 14.04.2011, “India in Venice Biennale for the first time in 116 years, di Rana Siddiqui.”

La logica della rappresentazione nazionale in una Biennale ci obbliga a occuparci della questione di come si possa rappresentare al meglio un momento specifico della vita storica dell'arte di una nazione. [...]>>><sup>35</sup>

Dayanita Singh (1961), una delle principali artiste fotografe indiane, in contraddizione a molti suoi colleghi ritiene che l'idea dei padiglioni nazionali a Venezia, sia obsoleta. Tuttavia, la mancanza di un padiglione indiano in quella che è ancorata come le Olimpiadi del mondo dell'arte l'ha fatta vergognare mentre lei presedeva da sola alla 54ª edizione della Biennale nel 2011.<sup>36</sup>

Da tutte queste interviste si percepisce la frustrazione di artisti e studiosi indiani lamentando l'apatia del governo nei confronti della loro arte assente ad una delle più importanti Mostre Internazionali.

Sempre lo stesso Ranjit Hoskote afferma:

<<Ogni due anni, quando la Biennale di Venezia si avvicina, il mondo dell'arte indiano si chiede perché non siamo ufficialmente presenti alla più antica delle biennali del mondo. [...]

L'India ha davvero bisogno di un padiglione nazionale alla Biennale di Venezia? Io proporrei un punto di vista contrario. Non dovremmo nemmeno prendere in considerazione un padiglione del genere finché non dimostreremo la maturità autocritica necessaria a trascendere la politica locale e a sostenere un livello internazionale di eccellenza.

Un padiglione nazionale a Venezia registrerebbe un arrivo trionfale sia per il mondo dell'arte indiano sia per lo Stato nazionale indiano. Deve incarnare i risultati culturali del primo e le ambizioni di soft-power del secondo. Per amara esperienza, sappiamo che lo Stato nazionale indiano raramente articola tali ambizioni con eleganza e saggezza in sedi culturali internazionali di alto profilo. [...]

---

<sup>35</sup> Hoskote R., "Everyone agrees: it's about to explode", in *Seminar*, Luglio 2014; [https://www.india-seminar.com/2014/659/659\\_ranjit\\_hoskote.htm](https://www.india-seminar.com/2014/659/659_ranjit_hoskote.htm) [ultimo accesso 10 agosto 2023].

<sup>36</sup> Ghose A., "Far Pavilions. Why India must participate in the Venice Biennale", in *The Caravan*, 01 giugno 2015; <https://caravanmagazine.in/perspectives/far-pavilions-venice-biennale-india> [ultimo accesso 10 agosto 2023].

Il primo ostacolo che prevedo è questo: Chi deciderà quale artista o quali artisti rappresenteranno l'India? Un padiglione nazionale non può esistere senza l'imprimatur del governo, che è vulnerabile alle richieste di una rappresentanza inclusiva, ovvero di quote regionali. [...]

La tragedia è che stiamo rivendicando il nostro diritto di sedere al tavolo alto quando il tavolo alto sta scomparendo. La vera sfida è inventare il nostro tavolo a cui sederci.>><sup>37</sup>

Nel corso della mia ricerca all'interno dell'Archivio storico delle arti contemporanee (ASAC) mi sono imbattuta molte volte in documentazioni (figura 3, figura 4) riguardanti anche la richiesta e l'ipotesi di costruire un vero e proprio padiglione nazionale che potesse ospitare l'India in Biennale. Il primo documento è relativo proprio alla sua prima partecipazione indiana alla Mostra Internazionale d'Arte Contemporanea nel 1954:

---

<sup>37</sup> Hoskote R., "Patriotism and the art pavilion", in *Times of India*, 9 Agosto 2009; <https://timesofindia.indiatimes.com/city/mumbai/patriotism-and-the-art-pavilion/articleshow/4872381.cms> [ultimo accesso 10 agosto 2023], traduzione a cura dell'autore.

# LA BIENNALE DI VENEZIA

ESPOSIZIONE BIENNALE  
INTERNAZIONALE D'ARTE  
MOSTRA INTERNAZIONALE  
D'ARTE CINEMATOGRAFICA  
FESTIVAL INTERNAZIONALE DEL TEATRO  
FESTIVAL INTERNAZIONALE DI MUSICA

COMUNICATO N. 34

## XXVII<sup>a</sup> ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE

Australia, Giappone ed India  
domandano di costruirsi un padiglione  
alla Biennale di Venezia

Venezia, 11 Agosto 1954

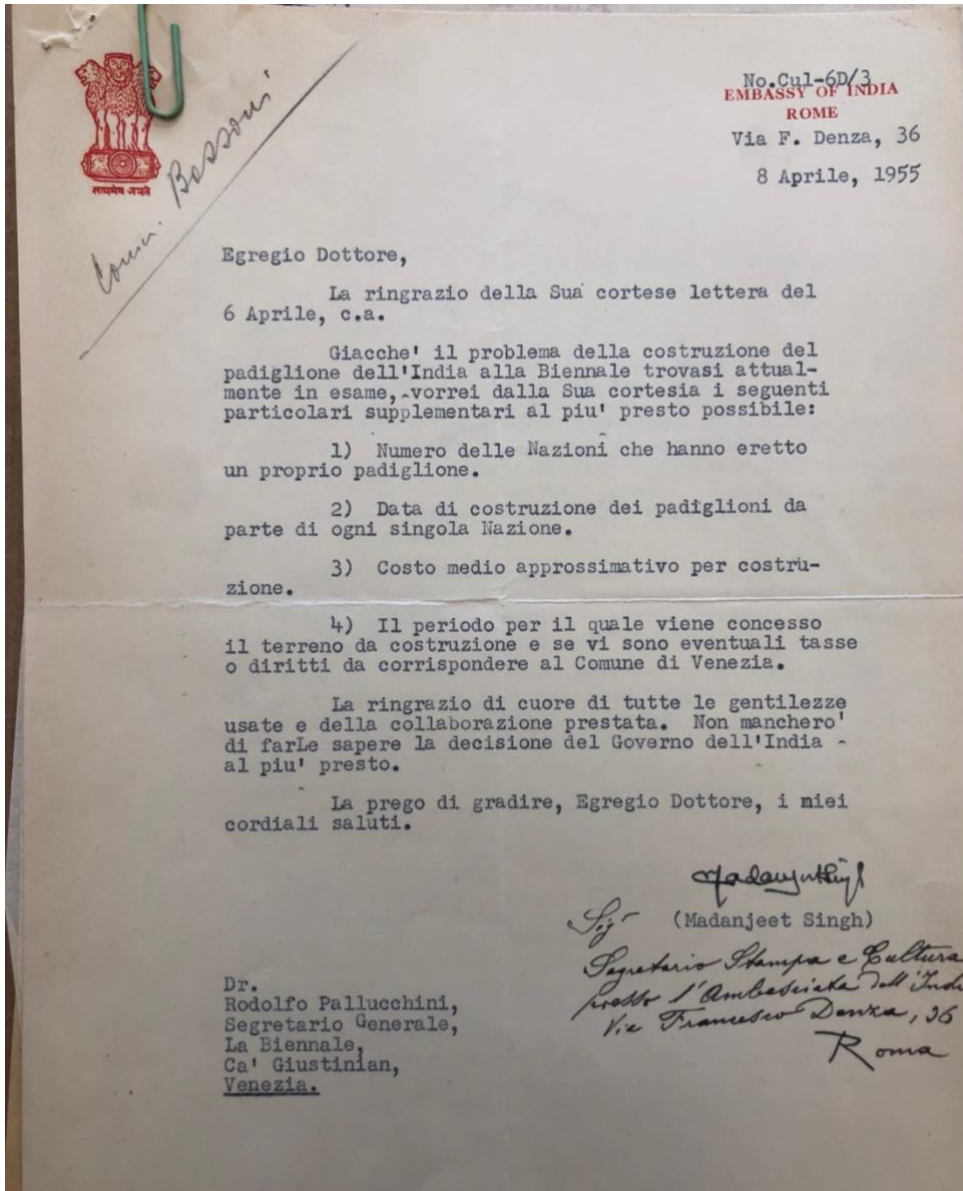
L'interesse suscitato dalla Biennale di Venezia in tutto il mondo trova ancora una volta nelle richieste che continuano a pervenire insistenti più che mai per ottenere la concessione di costruire nuovi padiglioni nel parco dell'Esposizione.

Come si sa, il problema è assai delicato, dato che sorge prima di tutto la preoccupazione di non turbare la consistenza e la configurazione del Giardino. Infatti, soltanto con la costruzione del nuovo padiglione centrale, per la realizzazione del quale l'Amministrazione Comunale ha già stanziato alcuni fondi, sarà possibile considerare a fondo e risolvere questo problema.

E' comunque gradito poter render noto che, in questi giorni, il Commissario dell'Australia, pittore Sidney Nolan, ha rivolto ufficialmente domanda alla Presidenza della Biennale per ottenere un terreno per la costruzione. Inoltre la Delegazione giapponese, capeggiata dal prof. Teichi Hijikata o Luke Hasegawa, è venuta ad avanzare analoga domanda. Anche il Giappone infatti desidera avere un padiglione stabile. E' stato previsto che, nel caso in cui il governo giapponese non potesse fornire i mezzi adeguati, un gruppo di società artistiche giapponesi provvederebbe a sovvenzionare la costruzione.

Infine la Biennale è stata visitata anche dal Commissario dell'India, sig. Madanjoet Singh, il quale non era potuto intervenire all'inaugurazione, ma aveva curato la raccolta nelle varie città dell'India del materiale artistico spedito poi in Italia. Anche il commissario indiano ha avanzato ufficialmente la richiesta di poter costruire il padiglione, o di poter avere assegnato quindi l'appezzamento di terreno necessario.

**Figura 3.** Australia, Giappone e India domandano di costruirsi un padiglione alla Biennale di Venezia, 1954, documento ASAC.



**Figura 4.** Lettera di Madanjeet Singh al Dr Rodolfo Pallucchini, 1955, documento ASAC.

## 2.2 L'India alla Biennale di Venezia

Nel ricostruire le partecipazioni nazionali dell'India alla Biennale di Venezia la mia fonte principale è stato l'Archivio Storico della Biennale di Venezia, ASAC:

<< Le possibilità diacroniche di questa ricerca sono molto importanti e gli archivi delle mostre ricorrenti forniscono risorse critiche. Infatti, una delle caratteristiche più preziose di archivi come quello della Biennale è quella di fornire materiale per tracciare il cambiamento, o la mancanza di cambiamento, nel tempo. Così, oltre a supportare lo studio delle relazioni tra organizzatori, politici, artisti, mercanti e altri intorno a una singola mostra, gli archivi che documentano una mostra ricorrente permettono di fare confronti temporali rispetto a quella mostra e in relazione agli sviluppi altrove.>><sup>38</sup>

Mi sono avvicinata ovviamente ai cataloghi delle edizioni in cui l'India ha partecipato alla Biennale ed è stato immediato notare prima di tutto le differenze di decennio in decennio per quanto riguarda l'importanza ascritta alle nazioni. Nelle prime edizioni l'India viene quasi solo nominata con il numero della sala, artisti presenti e titolo delle opere. Con il passare del tempo si noterà come verrà messa al pari di altre nazioni con approfondimenti e spiegazioni delle opere esposte.

La prima vera e propria presenza nazionale dell'India si ha nel 1954 per la 27. *Esposizione Biennale Internazionale d'Arte* (19/06/1954 - 17/10/1954) (figura 5) il cui commissario fu Madaanjeet Singh.

Gli artisti presenti nella sala 39 del Palazzo centrale ai Giardini furono A. A. Almelkar (1920-1982) (con le opere: *Radjia; Abbraccio di commiato; Gioco; Bigi Bigi Chal*), Krishna Hawlaji Ara (1914-1985) (con l'opera: *Fiori*), Nandalal Bose (1882-1966) (con l'opera: *Coltivatore*), Shiavax Chavda (1914-1990) (con le opere: *Il più caro dei tre; Donna con ventaglio azzurro; Ritmo*), Mohammad Abdur Rahman Chughtai (1894-1975) (con l'opera: *Laila*), G. B. Dass (con l'opera: *Al mercato del villaggio*), Shanti

---

<sup>38</sup> Ricci C., *Starting from Venice: Studies on the Biennale*, Milano: et al. 2010, pp. 26-27, traduzione a cura dell'autore.



Dave (1931) (con le opere: *Galli; Malato d'amore*), Yashwant Deolalikar (1931) (con le opere: *Tempesta; Contro il maligno*), Nilima Dutta (1934) (con l'opera: *Pasha khela*), Hari Ambadas Gade (1917-2001) (con l'opera: *Composizione*), Vasudeo S. Gaitonde (1924-2001) (con le opere: *Mattino; Tre donne; Danzatori del tempio*), Maqbool Fida Husain (1915-2011) (con le opere: *Carro di buoi; Giorno e notte*), P. J. Joshi (con l'opera: *Composizione*), Dinkar Kowshik (1918-2011) (con l'opera: *Suonatore*), Har Krishan (con l'opera: *La fiera del villaggio*), Dattatray Gundo Kulkarni (1921-1992) (con l'opera: *Terra e energia*), Sailoz Mookherjea (1906-1960) (con l'opera: *L'inizio dell'estate*), Shankar Balwant Palsikar (1917-1984) (con l'opera: *Una ragazza in gond-vana*), H. B. Patel (con le opere: *Castrazione; Astrazione; Mostro che danza*), B. G. Patki (con l'opera: *Cavallo*), Abdul Aziz Raiba (1922-2016) (con l'opera: *Lotta di elefanti*), P. S. Rao (con l'opera: *Sport negro*), Raval (con le opere: *Testa di mucca; Pushpa*), Sayed Haider Raza (1922-2016) (con l'opera: *Luna*), Jamini Roy (1887-1972) (con le opere: *Donna del bengala; Danza santhal; Tre donne; Figura danzante; Danzatore*), Jehangir Sabavala (1922-2011) (con le opere: *Sogno; Tavolo presso la finestra*), Baburao Sadwelkar (1928-2000) (con le opere: *Composizione; Composizione; Composizione; Gioco della vita; La coscienza; Comprensione*), Mohan Samant (1924-2004) (con le opere: *Un passo verso l'orgoglio e il prestigio; Fumatori; Cocchio d'oro*), Bhabesh Chandra Sanyal (1901-2003) (con le opere: *Lavoro domestico; Estate*), Amrita Sher-Gil (1913-1941) (con le opere: *Ragazze del villaggio; I cammelli; Due elefanti*), Kiron Sinha (1916-2009) (con l'opera: *Due figure*), Francis Newton Souza (1924-2002) (con l'opera: *Donne che pescano*).<sup>39</sup>

---

<sup>39</sup> “27. Esposizione Biennale Internazionale d'Arte”, in *ASACdati*; <https://asac.labiennale.org/attivita/arti-visive/annali?anno=1954> [ultimo accesso 10 agosto 2023].





**Figura 5.** Sala XXXIX – interno padiglione India, Biennale di Venezia, 27. Esposizione Biennale Internazionale d’Arte, 1954, documento ASAC.

Nel catalogo viene riportato quanto segue:

<<Il numero delle nazioni partecipanti alla XXVII Biennale è il più alto di quelli finora registrati dalla sua nascita: 32 paesi dei quali 18 europei, 6 americani, 5 asiatici, 2 africani e l’Australia.

[...]

Di grande interesse è la partecipazione dell’India, che espone per la prima volta a Venezia: essa presenta 31 pittori, la cui cultura artistica è molto varia. Alcuni sono ligi alla tradizione, altri cercano di inserire tale tradizione su di un piano moderno, anzi ancora sono orientati verso un modernismo di carattere internazionale.>><sup>40</sup>

Da quanto riportato dal catalogo della Biennale di quell’anno, l’India viene ospitata nel Palazzo Centrale ai Giardini in cui sono presenti (figura 6):

---

<sup>40</sup> Biennale di Venezia, 27. *Esposizione Biennale Internazionale D’Arte*, Venezia: Lombroso Editore, 1954, pp. 28 e 37.

<<Italia e Austria, Brasile, Canada, Finlandia, Giappone, Guatemala, India, Indonesia, sud Africa, Uruguay, Vietnam, retrospettiva di Courbet, personali di Arp, Ernst e Mirò.>><sup>41</sup>

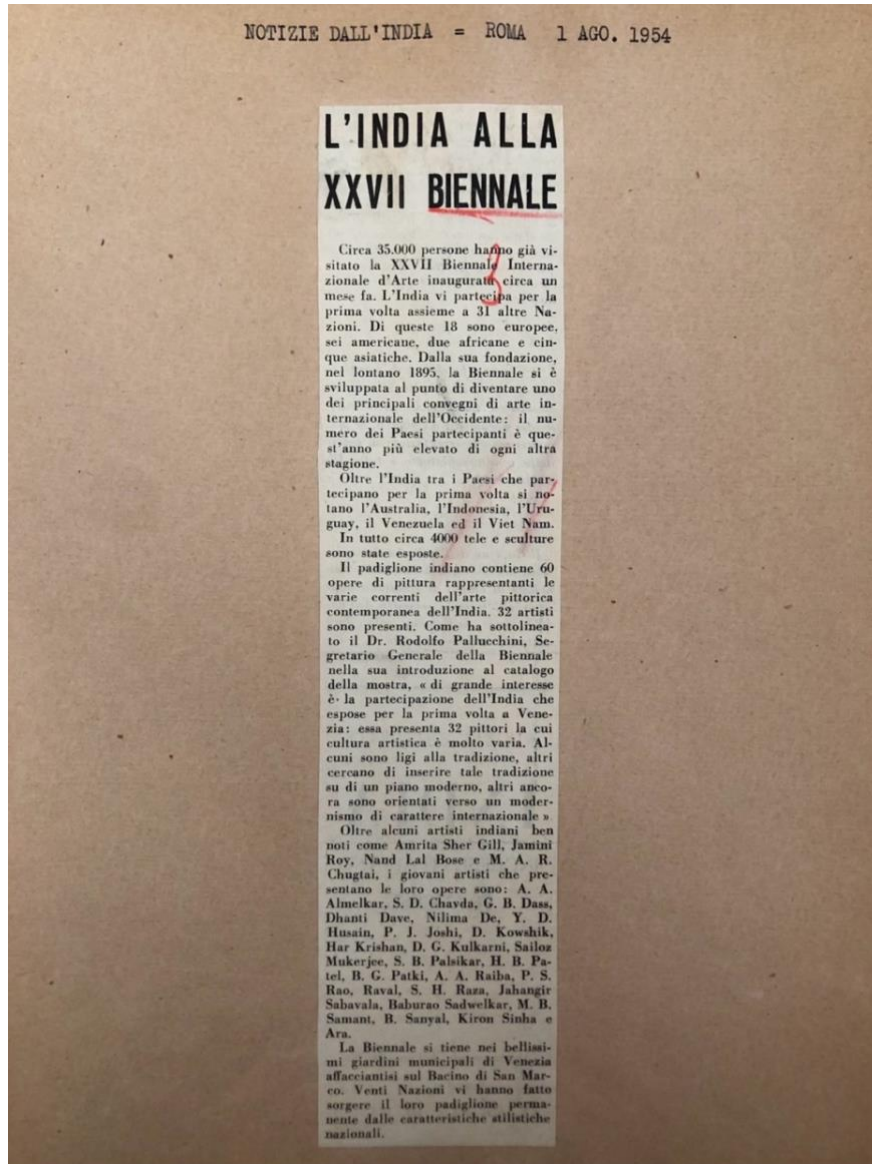
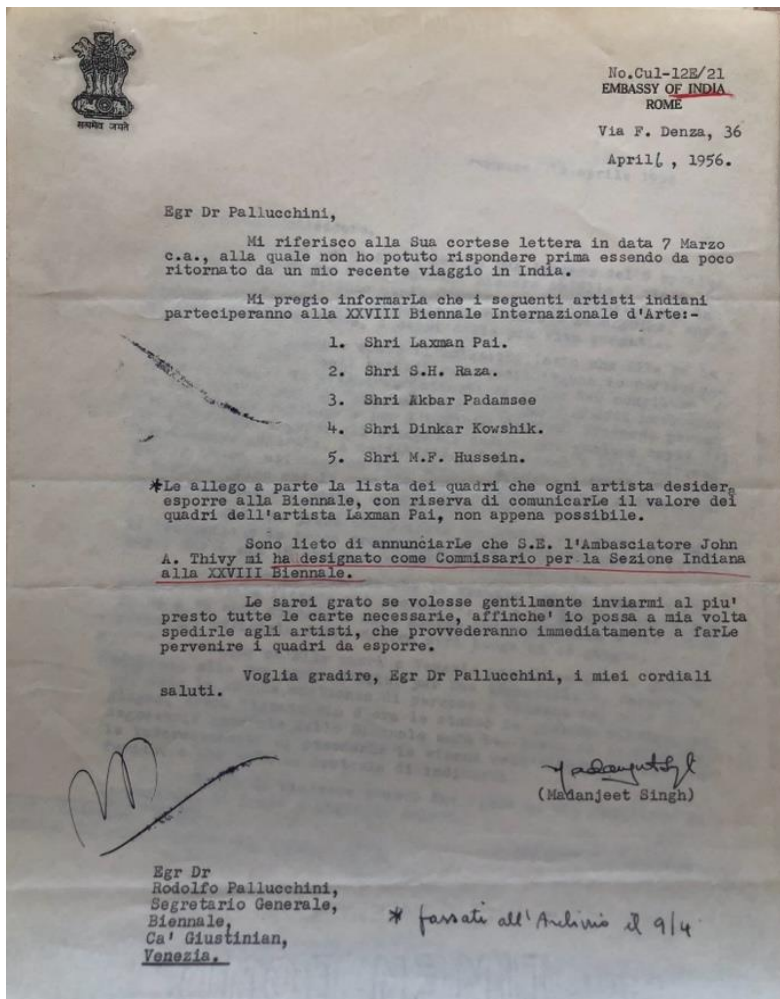


Figura 6. L'India alla XXVII Biennale di Venezia, 1954, documento ASAC.

<sup>41</sup> Ibidem.

L'India si ripresentò anche per l'edizione seguente, la 28. *Esposizione Biennale Internazionale d'Arte* (16/06/1956 - 21/10/1956) ospitata nel Palazzo centrale ai Giardini nella sala 53 con commissario Madanjeet Singh (figura 7).

Gli artisti presenti furono Maqbool Fida Husain (1915-2011) (con le opere: *Scena Di Villaggio; Suonatore Di Tamburo; Donna E Bambino; Scultura Indiana; Il Cavallo Due Donne; Il Carro Con Il Bue; Preghiere; Tre Donne; L'immagine Dei Sette; Villaggio Indiano*), Dinkar Kowshik (1918-2011) (con le opere: *Donna Con Uccello; Suonatore; Curiosità; Lavoratori; Donna Con Gallo*), Akbar Padamsee (1928) (con le opere: *Testa 1; Donna 1; Donna 2; Donna 3*), Sayed Haider Raza (1922-2016) (con le opere: *La cappella rossa; Case; Cielo giallo; Città della Provenza; Chiesa*).<sup>42</sup>



**Figura 7.** Lettera del commissario del padiglione indiano Madanjeet Singh al Dr. Pallucchini, 1956, documento ASAC.

<sup>42</sup> “28. Esposizione Biennale Internazionale d'Arte”, in *ASACdati*, <https://asac.labiennale.org/attivita/arti-visive/annali?anno=1956> [ultimo accesso 13 agosto 2023].

Per questa edizione unica fonte è stato l'archivio della Biennale di Venezia, ASAC, nel cui fondo di raccolta documentaria vi sono articoli interessanti riguardo questa partecipazione.

<<Circa 50 anni fa ebbe inizio una nuova fase nella pittura indiana, chiamata - dal suo Paese di origine - Scuola del Bengala.

Messasi alla ricerca di temi puramente indiani od asiatici, tale scuola creò un suo stile di acquarello, come già lo crearono i Cinesi nelle loro opere ben note. L'interesse suscitato dalla nuova Scuola diede un forte impulso all'arte in India ma col passar del tempo i pittori indiani dimostrarono di preferire decisamente i colori ad olio e vi sono oggi pochissimi artisti dediti all'acquarello di stile bengalese.

Alla Biennale del 1954 l'India partecipò con 60 dipinti appartenenti a 32 artisti, per dare una veduta panoramica degli sviluppi e delle correnti esistenti in seno alla pittura indiana nell'ultimo cinquantennio. Tuttavia, quest'anno, per dare al pubblico una chiara idea delle opere di giovani e promettenti pittori indiani, abbiamo deciso di esporre le opere di cinque noti giovani artisti che hanno già esposto i propri dipinti con successo in vari Paesi d'Europa. Nelle opere presentate (figura 8) non è difficile discernere uno sforzo concreto da parte dei pittori di cercare una nuova sintesi tra l'arte Orientale e quella dell'Occidente: malgrado la tecnica occidentale moderna visibile nelle loro tele, appare pure in esse la vitalità multicolore e la deliziosa armonia dello splendore dei tropici che sono la stessa India. I pittori in questione hanno senza alcun dubbio riscoperto la propria personalità nell'arte colorita e ricca del popolo del loro paese, dando così una nuova direzione all'arte dell'India, pur mantenendo l'universalità della tecnica e della forma.>><sup>43</sup>

---

<sup>43</sup>Archivio Storico della Biennale di Venezia, ASAC, Raccolta documentaria, serie Arti visive 1956, busta n. 15/17, India = Roma Anno V n.2 "Opere di pittori indiani alla Biennale di Venezia.

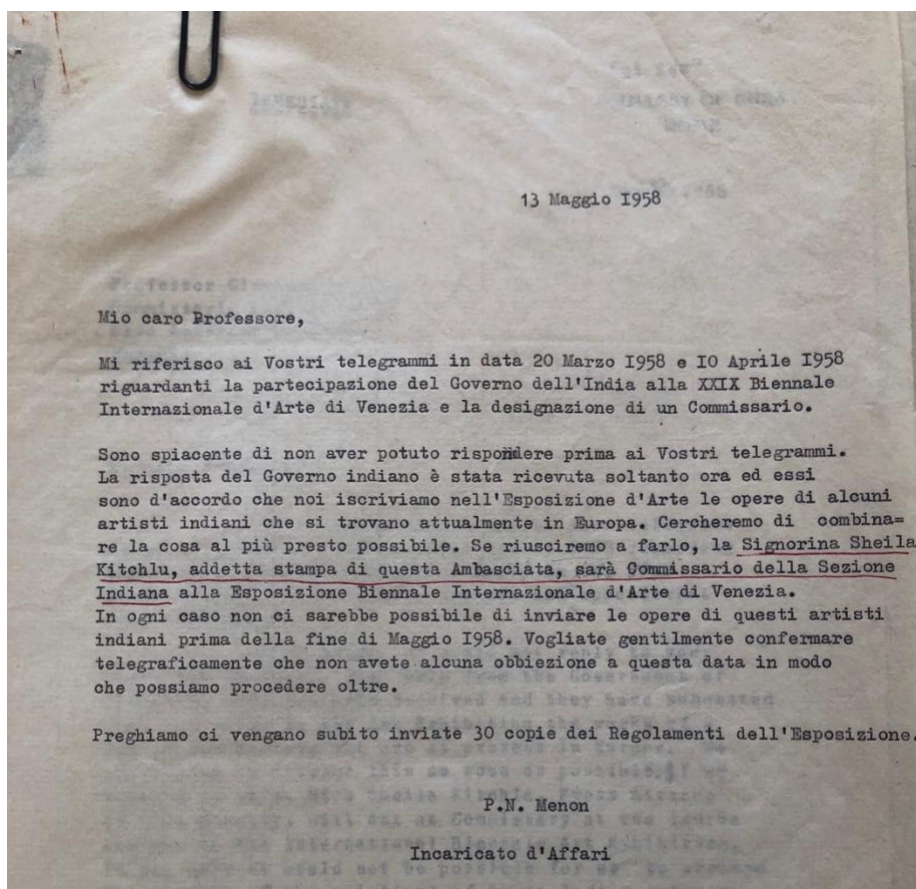


**Figura 8.** Sala LIII – interno padiglione India, Biennale di Venezia, 28. Esposizione Internazionale d'Arte, 1956, documento ASAC.

L'India sarà presente il terzo anno di seguito nel 1958 per la 29. *Esposizione Biennale Internazionale d'Arte* (14/06/1958 - 19/10/1958), ospitata nel Palazzo Centrale ai Giardini nelle sale 46 e 55. Il commissario fu Sheila Kitchlu (figura 9) e gli artisti presenti furono: Raae Acket (con l'opera: *Pitture*), Ram Kumar (1954) (con le opere: *Madre; Ombre*), Kaiko Mati (1921-1989) (con le opere: *Monzone; Creazione; Sotto la pioggia tropicale; Acquario; Gazzella*), Rao B. Narasimha (con le opere: *Donna norvegese; Uccello*), Akbar Padamsee (1928) (con le opere: *Paesaggio; Ritratto; Ritratto; Natura morta; Natura morta*), B. Karuna Rao (con le opere: *Riposo; Mele*), Sayed Haider Raza (1922-2016) (con le opere: *Nuvola bianca; vecchie case di Parigi; Chiesa a Meulan; Villaggio di notte; Vetriccia*), Krishna Reddy (1925) (con le opere: *Pesce; Forma nello spazio; Forme in rete; Toro e uomo; Le tre grazie*), M. B. Samaut (con le opere: *Musicante; Bevitore ostinato; Dopo pranzo; Donna a letto; Palmizio*) e



Kewal Soni (1926) (con le opere: *Maternità; Donna con cesto; Coppia di cavalli; Ritratto; Toro; Donna con borsa; Figura di donna*).<sup>44</sup>

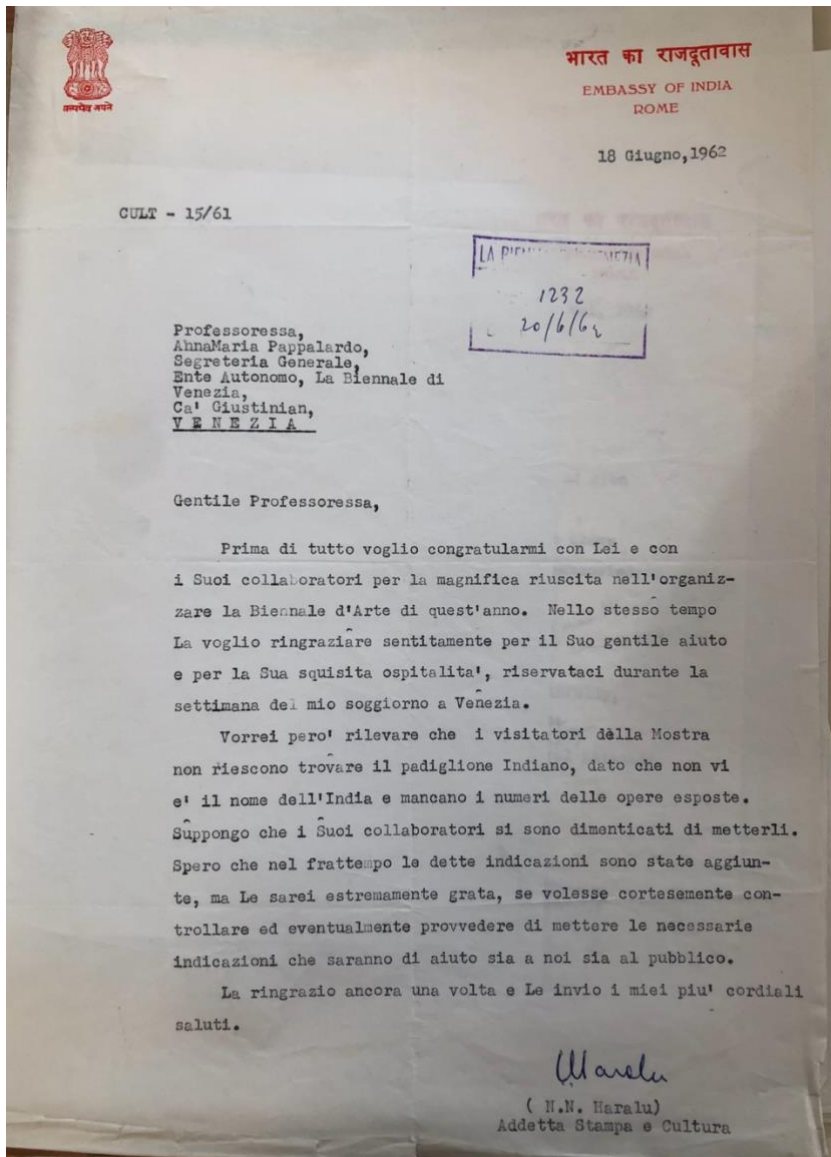


**Figura 9.** Lettera di P. N. Menon, rappresentante diplomatico italiano all'estero, 1958, documento ASAC.

Seguirà la partecipazione del 1962 per la *31. Esposizione Biennale Internazionale d'Arte* (16/06/1962 - 07/10/1962) con il commissario N. N. Haralu (1918-2016) (figura 10) e con gli artisti Narayan Shridhar Bendre (1910-1992) (con l'opera: *Figure allacciate*), De Biren (1926-2011) (con l'opera: *L'apparizione*), Shiavax Chavda (1914-1990) (con l'opera: *Lattaie*), Vasudeo S. Gaitonde (1924-2001) (con l'opera: *Pittura in blu*), Satish Gujral (1925) (con l'opera: *Prometeo*), Kattingeri Krishna Hebbar (1912-1996) (con l'opera: *Pianeti*), Somnath Hore (1921-2006) (con l'opera: *Compagni*), Maqbool Fida Husain (1915-2011) (con l'opera: *Canzone verde*), Krishen Khanna (1925) (con l'opera: *Ragazza con uccello*), Ram Kumar (1924) (con l'opera:

<sup>44</sup> “29. Esposizione Biennale Internazionale d'Arte”, in *ASACdati*; <https://asac.labiennale.org/attivita/arti-visive/annali?anno=1958> [ultimo accesso 13 agosto 2023].

Donna), Narendra Madhavij Patel (1929) (con l'opera: *Figure*), Akbar Padamsee (1928) (con l'opera: *Donna in un paesaggio*) e Rajnikant Panchal (1937) (con l'opera: *Tonga*).<sup>45</sup>



**Figura 10.** Lettera di N. N. Haralu alla Professoressa Annamaria Pappalardo, 1962, documento ASAC.

L'anno dopo, nel 1964, l'India non ebbe la possibilità di partecipare a causa della mancanza di spazio nel padiglione centrale che era tutto occupato (figura 11).

<sup>45</sup> “31. Esposizione Biennale Internazionale d'Arte”, in *ASACdati*; <https://asac.labiennale.org/attivita/arti-visive/annali?anno=1962> [ultimo accesso 13 agosto 2023].

Venezia, 13 Febbraio 1964

Gentile Signorina,

ho ricevuto la Sua lettera del 9 gennaio scorso con cui Ella mi ha informato del desiderio espresso dalla Lalit Kala Akademi di partecipare alla XXXII Biennale di Venezia.

Con rincrescimento debbo però comunicarLe che lo scarso spazio disponibile quest'anno nell'edificio centrale dell'Esposizione per ospitare i Paesi privi di una propria sede è già stato da tempo assegnato a quei Paesi che fin dallo scorso anno ne avevano fatto richiesta.

Sarei stato particolarmente lieto di venirne incontro, come nel 1962, al desiderio degli artisti indiani, ma purtroppo la situazione che Le ho prospettato e che mi auguro possa migliorare in futuro, non mi consente, con vivo rammarico, di farlo.

Voglia accogliere l'espressione dei miei migliori ossequi.

(Prof. Mario Marazzan)

*Mario Marazzan*

Gentile Sig.na N.N. Haralu  
Primo Segretario  
Ambasciata dell'India  
Roma

**Figura 11.** Lettera di Mario Marazzan alla Sig.na N. N. Haralu, 1964, documento ASAC.

L'India tornò nel 1966 per la 33. *Esposizione Biennale Internazionale d'Arte* (18/06/1966 - 16/10/1966) nella sala 61 nel Padiglione Centrale ai Giardini in cui il commissario fu Rai Singh. Gli artisti presenti furono Manchershaw Ardeshir Davierwalla (1922) (con le opere: *Levitazione; Lei e altri tre*), K. S. Kulkarni (1918-1994) (con le opere: *Antichità; Lo scopo della vita; Egocentrico; L'uomo e l'estetica*), Paniker K. C. S. (1911-1977) (con le opere: *Parole e simboli 1; Parole e simboli 2;*



*Parole e simboli 3; Parole e simboli 4*) e J. Sultan Ali (1920-1998) (con le opere: *Kondapalli; Kaliyuga; Sposa; Devta*).<sup>46</sup>

Per questa partecipazione osserviamo come l'India venga vista sotto una lente migliore rispetto alle precedenti edizioni:

<<Negli ultimi vent'anni l'arte indiana ha avuto una fioritura molto vasta e molto varia. Ne hanno favorito il rapido sviluppo due fattori, di cui il primo è l'indipendenza raggiunta dal nostro paese. La nuova atmosfera di libertà ha dato vigore e fiducia a tutte le arti. I contatti dell'India col resto del mondo hanno portato l'arte internazionale sino a noi e così pure hanno permesso alla nostra arte di prendere il posto che le spetta fra tutte le altre nazioni.

Inoltre, la vasta espansione dell'economia e dell'industria indiane ha aiutato a sviluppare la produzione artistica, che trova un pronto collocamento, essendo diventata ancora una volta una necessità sociale. Questi fattori hanno contribuito alla nuova vitalità dell'arte indiana. La sua caratteristica è l'immensa varietà e libertà di espressione.

L'arte moderna spazia dalle forme astratte a quelle figurative, dal simbolismo al surrealismo. Mentre il soggetto non ha più una grande importanza, l'arte d'oggi può essere definita espressiva, coraggiosa e conscia dei suoi problemi. Possiamo così constatare che in India le condizioni dell'arte odierna sono positive e insieme dinamiche.>><sup>47</sup>

<<L'India presenta un panorama assai complesso, immerso via via nell'astrattismo, nel surrealismo, nel realismo, facendo in un certo senso un lingo bagno nelle esperienze altrui di questi ultimi decenni. Kulkarni e Paniker, due pittori che trovano comodo lasciarsi alle spalle cultura e storia indiana per spaziare - purtroppo - fra ismi e cineserie cosiddette artistiche fatte di 'parole e simboli' e lo scultore Davierwalla che espone senza batter ciglio lastre di bronzo e di acciaio saldate, facendo fremere Visnù

---

<sup>46</sup> "33. Esposizione Biennale Internazionale d'Arte", in *ASACdati*; <https://asac.labiennale.org/attivita/arti-visive/annali?anno=1966> [ultimo accesso 17 agosto 2023].

<sup>47</sup> Guggenheim P., Bettini S., Morassi A., Dorigo W., *Catalogo della 33. Esposizione Biennale Internazionale d'Arte Venezia* (Venezia, 18/06/1966 - 16/10/1966), 1966, a cura di Apollonio U., Borri B. e Gnan A., Venezia: Ente Autonomo La Biennale di Venezia, p. 109.

e Siva dall'alto dei loro piedistalli, nei templi sperduti tra le foreste vare alla fantasia di Salgari (ma con poco costruito).>>><sup>48</sup>

Passeranno poi una decina d'anni prima di rivedere l'India, precisamente nel 1978 per la 38. *Esposizione Internazionale d'Arte: dalla natura all'arte dall'arte alla natura* (02/07/1978 - 15/10/1978) nel Padiglione Venezia ai Giardini (figura 12), il cui commissario fu Ram Kishan. Un solo artista presente quell'anno in mostra: Jatin Das (1941) (con le opere: *Due figure in cielo scuro*; *Allungato su linea rossa*; *Figura volante*; *Figura in cielo e dieci disegni*).<sup>49</sup>



**Figura 12.** Esterno Padiglione India, Biennale di Venezia, 38. Esposizione Internazionale d'Arte, 1978, documento ASAC.

---

<sup>48</sup> Archivio Storico della Biennale di Venezia, ASAC, Raccolta Documentaria, Arti visive 1966, busta 4/13, Il giornale di Pavia - martedì 26 luglio 1966, "Ricordi di fanciulleschi Luna Park".

<sup>49</sup> "38. Esposizione Internazionale d'Arte: dalla natura all'arte dall'arte alla natura", in *ASACdati*; <https://asac.labiennale.org/attivita/arti-visive/annali?anno=1978> [ultimo accesso 17 agosto 2023].

Tornò quattro anni più tardi, nel 1982 per la 40. *Esposizione Internazionale d'Arte: arti visive '82* (13/06/1982 - 12/09/1982) nel Padiglione Temporaneo sul Rio ai Giardini (figura 13). Commissario T. Hormis ed anche quest'anno un unico artista: Balan Nambiar (1937) (con le opere: *Simbolo rituale 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12,13, Simbolo rituale 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12,13, 14, 15; Teyyam 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12,13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20*).<sup>50</sup>



**Figura 13.** I nuovi padiglioni della Biennale di affacciano sul canale che attraversa i Giardini, Biennale di Venezia, 40. Esposizione Internazionale d'Arte, 1982, documento ASAC.

<<La Biennale presenta nel padiglione riservato all'India Balan Nambiar del Kerala sulla costa Sud-Ovest.

Balan Nambiar è artista molto rappresentativo di un mondo così vasto e da noi così poco conosciuto come l'India. Egli assomma in sé i caratteri di una tradizione millenaria rimastagli nel sangue, caratteri che si esprimono immediatamente nella sua arte. Innanzi alle sue opere si intende come egli abbia il potere di congiungere l'antico

---

<sup>50</sup> “40. Esposizione Internazionale d'Arte: arti visive '82”, in *ASACdati*; <https://asac.labiennale.org/attivita/arti-visive/annali?anno=1982> [ultimo accesso 17 agosto 2023].

con il moderno, la tradizione e l'attualità, li rituale senza tempo alla invenzione di fantasia dell'uomo d'oggi.

L'esposizione che Balan Nambiar presenta alla Biennale, quadri, disegni, sculture, è tutta accentrata nel rito Teyyan, una serie di cerimonie religioso-popolari, sintesi di credenze contadine, tramandate attraverso i secoli nel Nord-Kerala, paese che diede i natali all'artista. Questi rituali danno luogo ad una esplosione di sentimenti religiosi e popolari nella corona degli antichi costumi, dei canti, delle danze, dei colori, in cui si esprime in forma di anelito corale il senso del mistero che circonda la vita umana. La vita stessa, anzi, è esaltata nelle forze primarie, li fuoco, l'aria, li sole, la natura intera, le energie che da essa hanno origine, le divinità che si identificano con queste forze.

L'artista del luogo è chiamato non solo a decorare dei costumi, ma a rendersi interprete di questa voce che si fa udire da così lontano. Di qui la singolarità della sua arte, li timbro stesso dei colori a toni puri e accesi, la cadenza delle forme, la ricerca dei punti focali, previsti da un'altra geometria diversa dalla nostra di ispirazione euclidea; come la disposizione, ad esempio, di ellissi a raggiera che si incontrano su piani diversi.

La modulazione plastica nella scultura non si identifica con il peso e la misura della materia, la massa del bronzo, in una parola, essa si plasma invece come un nastro sotteso, si snoda come una melodia di antica danza, dolcemente composta nel ritmo impresso dall'artista. Il movimento della danza si identifica nel gusto stereometrico della forma, rende concreta una cadenza e la trasforma in un modello plastico, rigoroso e leggero nello stesso tempo, come una creazione sorta dalla natura.

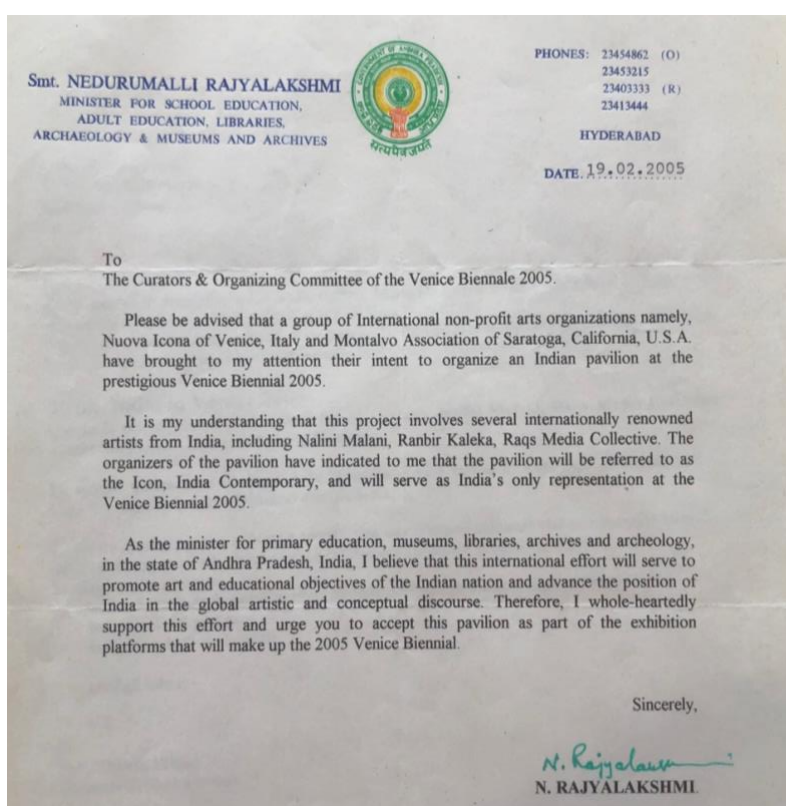
I disegni indicano ancor più da vicino i motivi ispiratori della danza, del ritmo e dell'armonia, secondo simboli a loro collegati, che formano una trama di racconto misterioso, un racconto senza parole, ma vivo e penetrante.>><sup>51</sup>

Si può constatare che dal 1982 l'India come nazione partecipante non si vide per un po' alla Biennale di Venezia, bisognerà aspettare ben 23 anni, malgrado poi non sarà una vera e propria partecipazione.

---

<sup>51</sup> Biennale di Venezia, *Arti Visive '82 Catalogo generale La Biennale di Venezia, 40. Esposizione Internazionale d'Arte*, Venezia: La Biennale di Venezia, 1982, p. 102.

Giungiamo quindi al 2005 in cui l'India prende parte alla *51. Esposizione Internazionale d'Arte - L'esperienza dell'arte | Sempre un po' più lontano* (12/06/2005 - 06/11/2005) tramite l'iniziativa collaterale *iCon: India Contemporary* nel Convento dei Santi Cosma e Damiano, Refettorio d'Inverno, in Giudecca, evento che durò solo dal 09/07/2005 al 30/07/2005. Gli artisti presenti furono Ranbir Kaleka (con l'opera: *Man threading a Needle*), Nalini Malani (1946) (con l'opera: *Game pieces*)<sup>52</sup>, Raqs Media Collective (1992) (con l'opera: *The impostor in the waiting room*), Atul Dodiya (1959) (con l'opera: *Craks in Mondrian*), Anita Dube (con l'opera: *After dark*) e Nataraj Sharma (con l'opera: *Mandu evening*)<sup>53</sup> (figura 14).



**Figura 14.** Lettera di N. Rajyalakshmi, ai curatori e al comitato organizzativo della Biennale di Venezia, 2005, documento ASAC.

<sup>52</sup> In un'intervista l'artista Nalini Malani spiega il suo lavoro presentato in questa edizione della Biennale. «< Come artista visivo è stato molto eccitante per me uscire dal white cube. Lavorare in collaborazione con artisti performativi ha portato a nuovi accostamenti. Mostrare anche in teatri sperimentali.>> Cfr. Pijnappel J., “Interview with Nalini Malani from the iCon India Catalogue produced for the Indian show at the 51 Venice Biennale”, in *Nalini Malani*, n.d.; <https://www.nalinimalani.com/texts/venice.htm> [ultimo accesso 22 agosto 2023].

<sup>53</sup> “51. Esposizione Internazionale d'arte - L'esperienza dell'arte | Sempre un po' più lontano”, in *ASACdati*; <https://asac.labiennale.org/attivita/arti-visive/annali?anno=2005> [ultimo accesso 22 agosto 2023].



<<La diversità di immagini, temi e tecniche esposte da questi sei artisti riflette le preoccupazioni dell'individuo e della società intera; le questioni poste dalle loro opere si rivolgono a una comunità artistica internazionale e a vari segmenti del pubblico indiano. Gli artisti presenti sono stati selezionati per il rigore e l'impegno che portano al loro lavoro; le loro opere generano "ponti di significato" fra il globale e il locale.>><sup>54</sup>

<<Tre artisti dei nuovi media (Ranbir Kaleka, Nalini Malani e Raqs Media Collective) sono stati incaricati di creare nuovi progetti installativi su larga scala per la presentazione a Venezia. Inoltre, tre artisti che lavorano nel campo della pittura e della scultura (Atul Dodiya, Anita Dube e Nataraj Sharma) sono rappresentati da nuove opere importanti. La diversità delle immagini, dei soggetti e delle tecniche esposte da questi sei artisti riflette le preoccupazioni sia degli individui che della società nel suo complesso, e le questioni sollevate dalle loro opere coinvolgono sia la comunità artistica internazionale che diversi strati del pubblico indiano. Gli artisti inclusi sono stati scelti per il rigore e l'impegno che portano nella loro pratica. Le loro opere creano ponti di significato tra il globale e il locale.

Mentre la nazione indiana continua a diventare più importante sulla scena internazionale, la sua cultura diventa sempre più rilevante per il resto del mondo. Un amalgama di etnie, culture, lingue, religioni, ideologie politiche e strati economici, il modo in cui il popolo indiano negozia queste complessità per formare una nazione unita e democratica può diventare un modello per come altre nazioni possono risolvere le ansie presentate dalla globalizzazione e dal post-modernismo.>><sup>55</sup>

Nel 2011 l'India torna come nazione partecipante alla *54. Esposizione Internazionale d'Arte: ILLUMInazioni* (04/06/2011 - 27/11/2011) presente nelle artiglierie dell'Arsenale con gli artisti Desire Machine Collective (con l'opera: *Residue*), Zarina Hashmi (1937) (con le opere: *Home is a Foreign Place*; *Noor*; *Blinding Light*), Gigi

---

<sup>54</sup> Biennale di Venezia, *51. Esposizione Internazionale D'arte, Partecipazioni Nazionali, Eventi nell'ambito*, La Biennale Di Venezia, Venezia: Marsilio, 2005, p. 172.

<sup>55</sup> "India at the Venice Biennale 2005", in *Universes in Universe*, n.d.; <http://universes-in-universe.de/car/veneziah/bien51/deu/ind/text-1.htm> [ultimo accesso 23 agosto 2023], traduzione a cura dell'autore.

Scaria (1973) (con le opere: *Elevator from the Subcontinent*) e Praneet Soi (1971) (con le opere: *Kumartuli Printer; Murales*); il titolo del padiglione era *Everyone Agrees: it's about to explode* e il commissario fu Sudhakar Sharma ed il curatore Ranjit Hoskote (1969) (figura 15).<sup>56</sup>



**Figura 15.** Allestimento del progetto *Everyone Agrees: It's About to Explod* all'interno dell'Arsenale di Venezia, 54. Esposizione Internazionale d'Arte, 2011.

Partecipazione indiana prodotta dalla Lalit Kala Akademi (figura 16), l'accademia di belle arti nazionale indiana. L'intento è quello di mostrare l'India come un'entità culturale che non ha soltanto una base territoriale ma che si espande anche nello spazio globale dell'immaginazione.

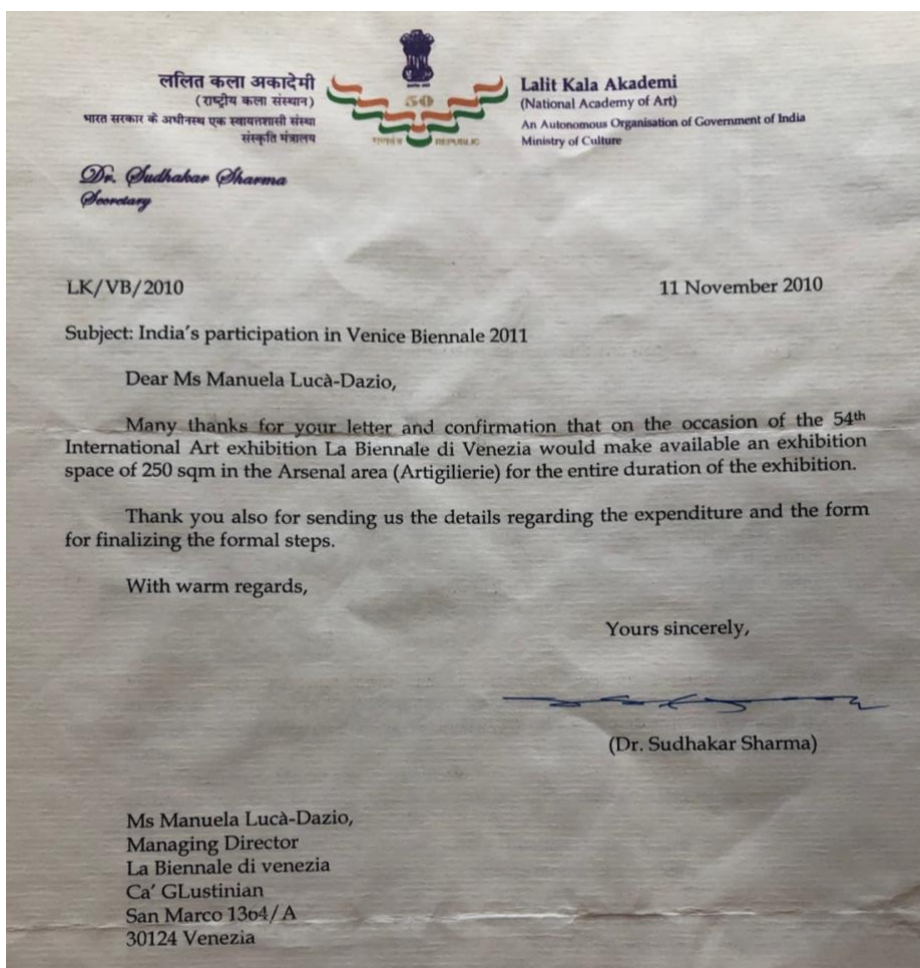
<<Il titolo del padiglione “*Everyone Agrees: it's about to explode*” vuole essere un richiamo evocativo ai molteplici livelli dell'esperienza contemporanea, a partire da una situazione globale di desiderio di trasformazione e di affermazione del diritto degli individui e della società a esprimersi. Si vuole additare anche l'abbondanza di energie culturali presenti in India, convenzionalmente il dialogo interculturale, e i più ampi ambiti narrativi del presente globale. Il titolo si riferisce anche al fermento della scena

---

<sup>56</sup> “54. Esposizione Internazionale d'Arte: ILLUMInazioni”, in *ASACdati*; <https://asac.labiennale.org/attivita/arti-visive/annali?anno=2011> [ultimo accesso 23 agosto 2023].

artistica indiana che emerge in tutta la sua pluralità dalle metropoli, dell'hinterland e dal subcontinente, oltre che da quegli artisti emigrati e transculturali che contribuiscono all'arte contemporanea indiana.

La selezione di opere mostra il lavoro di artisti che non sono ancora stati valorizzati dal circuito delle gallerie e delle case d'asta. Sono lavori emersi dalle diverse modernità regionali, dalle sottoculture e dalle prospettive estetiche e filosofiche dell'India.>><sup>57</sup>



**Figura 16.** Lettera del Dr. Sudhakar Sharma a Ms Manuela Lucà-Dazio, 2010.

In un'intervista il curatore Ranjit Hoskote ha chiarito gli intenti curatoriali e spiegato l'importanza del progetto:

<<In termini curatoriali il Padiglione India è, per me, un laboratorio per testare le varie concezioni di cittadinanza culturale, per affrontare l'idea di una cittadinanza che non è

---

<sup>57</sup> Biennale di Venezia, *Illuminazioni La Biennale di Venezia, 54. Esposizione Internazionale d'Arte*, Venezia: Marsilio 2011, pp. 374-375.



territoriale, e venata da un sapore cosmopolita che supera la dimensione metropolitana. Ho pensato di utilizzare il Padiglione Indiano come un laboratorio per indagare l'idea di India. [...] A proposito del titolo, che ha suscitato molto interesse, è tratto da un testo di un anonimo gruppo di teorici chiamato The Invisible Comitate, e mi è stato segnalato da Mriganka Madhukaillya della Desire Machine Collective. È stata una di quelle coincidenze fortuite e magiche. La frase contiene una serie di differenti significati. Si può parlare di una società in fermento, energetica che è pronta ad esplodere. Si potrebbe, inoltre, parlare di una scena artistica che è sul punto di esplodere in tutte le direzioni, oppure dell'affermarsi di una serie di nuove idee e di concetti che sono il primo frutto della realtà post-postcoloniale.

[...] Ho scelto quattro figure artistiche significative da un punto di vista concettuale ed espressivo. Alcune di queste figure pur essendo strettamente connesse con il sistema del mercato e delle gallerie non ne sono rimaste vittime, ma sono riuscite a trarne dei vantaggi senza intaccare la qualità del lavoro. È stato, inoltre, importante per focalizzare l'attenzione sulla varietà dei luoghi e delle dimensioni in cui si produce cultura in India, tralasciando le divisioni territoriali o generazionali.>><sup>58</sup>

Ribadendo:

<<Il mio obiettivo dichiarato, è stato quello di segnare una netta rottura con queste nozioni preesistenti su come dovrebbe essere rappresentata la scena artistica nazionale indiana. Poiché da tempo sostengo che l'arte indiana contemporanea è definita da molteplici orizzonti di valore, ho voluto rivelare pratiche artistiche provenienti da luoghi diversi da quelli sinonimi del mercato dell'arte indiano: pratiche che transitano tra economie disparate di produzione di immagini, che attraversano situazioni culturali e politiche asimmetriche, che si nutrono di diverse circolazioni di idee filosofiche e che nascono, spesso, da forme improvvisate di ricerca e collaborazione.

Di conseguenza, come troppo retorico per questo padiglione, ho scelto il non sequitur: ciò che non segue necessariamente da qualcosa detto in precedenza nel flusso convenzionale della conversazione, un suggerimento inedito che ribalta le fissità di un

---

<sup>58</sup> Archivio della Biennale di Venezia, ASAC, Rassegna Stampa Tematica, Arti visive 2011, periodici italiani b. 5/8, volume 9, giornale Espoarte 11 maggio 2011, "Maratona Biennale vol. 3 - le nuove partecipazioni nazionali - parte II."

gioco linguistico esistente. Il non sequitur è una partenza formulata in modo deliberatamente tangente, uno spostamento delle coordinate, un richiamo all'attenzione su luoghi alternativi di significato. In questo spirito di fare una dichiarazione simbolica forte e contraria sull'arte indiana contemporanea, ho rifiutato di presentare un gran numero di artisti per illustrare la fiorente scena artistica indiana. [...] A mio avviso, era fondamentale onorare la storica occasione del primo padiglione nazionale indiano alla Biennale di Venezia proponendo posizioni di questo tipo, che dimostrassero i legami tra l'arte contemporanea indiana e l'arte globale in generale, pur mantenendo la peculiarità delle sensibilità impegnate nella situazione dell'Asia meridionale.>><sup>59</sup>

Nel 2015 per la 56. *Esposizione Internazionale d'Arte: All the World's Futures* (09/05/2015 - 22/11/2015), l'India tornerà in Biennale attraverso un'iniziativa collaterale dal titolo “*My east is your west*” nel Palazzo Benzon a San Marco, organizzato dalla Gujral Foundation e con la presenza di due artiste: Shilpa Gupta (1976) (con le opere: *Singing cloud; I live under your sky too; My east in your west*) (figura 17) e Rashid Rana (1968) (con le opere: *War within I; CROWD; Rendering*).<sup>60</sup>



**Figura 17.** Opera *My east is your west* dell'artista Shilpa Gupta nel Palazzo Benzon, Biennale di Venezia, 56. Esposizione Internazionale d'Arte, 2015.

---

<sup>59</sup> Hoskote R., “Everyone agrees: it’s about to explode”, in *Seminar*, luglio 2014; [https://www.india-seminar.com/2014/659/659\\_ranjit\\_hoskote.htm](https://www.india-seminar.com/2014/659/659_ranjit_hoskote.htm) [ultimo accesso 23 agosto 2023], traduzione a cura dell'autore.

<sup>60</sup> “56. Esposizione Internazionale d'Arte: All the World's Futures”, in *ASACdati*; <https://asac.labiennale.org/attivita/arti-visive/annali?anno=2015> [ultimo accesso 24 agosto 2023].

Qui di seguito vengono raccontati gli intenti che si avevano con la creazione di questo evento collaterale:

<<Tratto dal titolo di un'opera di Shilpa Gupta tuttora in fase di realizzazione, *My East is Your West* nasce dal desiderio di dare una nuova collocazione alla complessa situazione nelle relazioni storiche tra India e Pakistan, proponendo una cartografia culturale in cui ci si incontra al di là dei limiti prestabiliti. Attraverso una nuova serie di installazioni site-specific, video, performance e opere a stampa, Gupta e Rashid Rana indagano i concetti di posizione e dislocazione, divisione territoriale e pulsione personale della percezione. Questa mostra costituisce un'occasione eccezionale per gli artisti dell'Asia meridionale di dialogare attraverso l'arte, ed è la prima volta nella storia della Biennale che l'India e il Pakistan vengono presentati insieme in un unico spazio espositivo.>><sup>61</sup>

<<L'evento *My East is Your West* è un'esposizione collettiva degli artisti Shilpa Gupta (Mumbai, India) e Rashid Rana (Lahore, Pakistan), riconosciuti a livello internazionale. Questa mostra costituisce un'occasione eccezionale per gli artisti provenienti dall'Asia meridionale di dialogare attraverso l'arte, ed è la prima volta nella storia della Biennale di Venezia che India e Pakistan vengono presentati nello stesso spazio espositivo.

Il filosofo francese Gilles Deleuze ha scritto che, sia che siamo individui o gruppi d'individui, “siamo fatti di linee” che legano intrinsecamente assieme il genere umano. Tuttavia, le linee che legano insieme gli esseri umani possono anche dominare, soffocare e dividere. Nata dal desiderio di dare una nuova collocazione alla complessa situazione delle relazioni storiche tra l'India e il Pakistan nell'Asia meridionale, *My East is Your West* è una proposta di cartografia culturale in cui ci s'incontra al di là dei limiti prestabiliti.>><sup>62</sup>

---

<sup>61</sup> “Eventi collaterali 56. Esposizione Internazionale d'Arte”, in *ASACdati*; <https://www.labiennale.org/it/arte/2015/biennale-arte-2015-eventi-collaterali> [ultimo accesso 24 agosto 2023].

<sup>62</sup> Biennale di Venezia, *All the World's Futures La Biennale di Venezia, 56. Esposizione Internazionale d'Arte*, Venezia: Marsilio, 2015.

<<Nel 1947, le nazioni-stato sud asiatiche di India e Pakistan intrapresero un percorso di contese e di scissioni, dopo aver sostenuto una comune storia di civilizzazione sviluppatasi per millenni. Mentre si giungeva all'assetto di oggi, si è verificato un simultaneo processo di cancellazione, segnato da un nazionalismo esplosivo promosso come prosecuzione della “chiamata alla libertà”. Più di dodici milioni di persone sono migrate rapidamente tra un'India frammentata e le regioni in espansione ai suoi confini a est e a ovest, il neonato Pakistan e quello che sarebbe poi diventato il Bangladesh. Mai prima d'allora ne era conseguita un'ondata tanto massiccia di morti e di sfollati quale conseguenza della battaglia di decolonizzazione.

L'immaginazione artistica travalica i confini degli stati-nazione per rivelare linee di volo che sorgono dalla prossimità culturale e sociale, da una lingua comune immersa in relazioni ancestrali di ospitalità.

[...]

Questa mostra su India e Pakistan mira a configurarsi quale “architettura della memoria” e a porre quesiti che muovono dall'antichità alla modernità coloniale, fino al presente conflittuale e cosmopolita del subcontinente. Qui, l'arte si esprime quale forma narrativa, nella quale le perforazioni della Storia hanno evidenziato un abisso fondamentale.>><sup>63</sup>

L'India come nazione partecipante tornerà per l'ultima volta nel 2019 per la 58. *Esposizione Internazionale d'Arte: May You Live In Interesting Times* (11/05/2019 - 24/11/2019) con gli artisti: Atul dojiya (1959) (con le opere: *Broken Branches; Seabath*), Ashim Purkayastha (con le opere: *Untitled; Shelter; Aam Aadmi*), GR Iranna (con l'opera: *Naavu we together*), Jitish Kallat (1974) (con l'opera: *Covering Letter*) (figura 18), Nandalal Bose (1882-1966) (con le opere: *Wool spinning; A potter; Flying figure; A lady artist; Blacksmith; A Dhuniya; Cotton spinning; Paper making; Dhaki; Tailor; Dugdugi Wali; Cobbler; Ear cleaner; A Gardener; A woman husking; Tiller of the soil*), Rummana Hussain (1952-1999) (con l'opera: *Fragments*), Shakuntala Kulkarni (con l'opera: *Of bodies, armour and cages*). Padiglione titolato *Our time for*

---

<sup>63</sup> Archivio Storico della Biennale di Venezia, ASAC, Fondo storico, serie Arti visive, b. 993, “Eventi collaterali: progetti”, “My East is Your West (The Gujral Foundation).”

*a future caring*, curato da Roobina Karode e il cui commissario era Adwaita Gadanayak.<sup>64</sup>



**Figura 18.** Allestimento del padiglione indiano *Our time for a future caring* all'interno dell'Arsenale di Venezia, 2019.

Questo fu un padiglione molto discusso ed elogiato in cui gli artisti interpretarono secondo un proprio pensiero critico la figura di Gandhi:

<<Il padiglione dell'India per la 58. Esposizione internazionale d'arte, che coincide con i 150 anni dalla nascita del Mahatma Gandhi, ne ripercorre attraverso diverse forme artistiche il ricordo indelebile, i principi filosofici e le numerose sfaccettature della personalità che ancora oggi ispirano, provocano e sfidano pubblico, intellettuali e artisti.

*Our time for a future caring* è un invito a prestare attenzione e una speranza di futuri condivisi.

La mostra unisce opere che si concentrano su un momento storico particolare, legato direttamente a Gandhi o associato alla sua figura, o che immaginano incontri fittizi che riflettono il pensiero critico contemporaneo. Offre la possibilità di avviare una ricerca e un'indagine nuove sui concetti di azione e libertà, combinando gesti, metafore,

---

<sup>64</sup> “58. Esposizione Internazionale d'Arte: May You Live in Interesting Time”, in *ASACdati*; <https://asac.labiennale.org/attivita/arti-visive/annali?anno=2019> [ultimo accesso 24 agosto 2023].

commemorazioni, scambi e oggetti simbolici che si fondono, si scontrano, si trasformano e talvolta si disintegrano, ricordando situazioni e crisi attuali.

Il padiglione, confrontandosi con le idee del Mahatma sul villaggio autogovernato e sulla creazione di una nazione come processo in divenire, cerca di assecondare l'astrazione e le idiosincrasie di alcune proposte. Tra queste, le forme alternative di vita e di materialismo, le modalità per esperire l'io in rapporto agli altri e la partecipazione alla vita locale, pubblica e politica. I gesti fisici del filare, del digiuno, della protesta e dell'autocontrollo vengono trasmessi grazie ad allegorie, riflessioni e narrazioni proposte da artisti indiani moderni e contemporanei di grande rilievo.

La mostra parte da una premessa: la presenza di Gandhi non è affatto immobile nel tempo e nello spazio, e anzi continua ad agitare e animare il mondo; personaggio tanto apprezzato quanto criticato, è difficile da ignorare in un mondo violento e intollerante.>><sup>65</sup>

Nirupama Kotru, segretaria congiunta del Ministero della Cultura dell'India ha spiegato:

<<Le installazioni e le opere d'arte al Padiglione India della Biennale di Venezia sono un'espressione dei valori universali gandhiani di verità, non violenza, compassione verso i propri simili e natura, autosufficienza, semplicità e sostenibilità.>><sup>66</sup>

<<Gli otto artisti selezionati, provenienti da diverse parti del Paese, sono voci significative dell'arte moderna e contemporanea indiana. Le loro opere riflettono risposte straordinariamente diverse alle filosofie di Gandhi. Si tratta di una mostra tempestiva e discorsiva, che esplora la presenza duratura di Gandhi e il suo rapporto con la storia e la memoria.

Nelle tonalità ambientali dell'arenaria e del mattone, del materiale da costruzione e della terra, gli spettatori incontrano al Padiglione India gruppi di paduka (pantofole di

---

<sup>65</sup> Biennale di Venezia, *May You Live in Interesting Times La Biennale di Venezia, 58. Esposizione Internazionale d'Arte*, Venezia: La Biennale di Venezia, 2019, p.80.

<sup>66</sup> Maida D., "Biennale d'Arte di Venezia 2019: l'India dedica il padiglione al Mahatma Gandhi", in *Artribune*, 24 marzo 2019 <https://www.artribune.com/arti-visive/arte-contemporanea/2019/03/biennale-d-arte-di-venezias-2019-lindia-dedica-il-padiglione-al-mahatma-gandhi/> [ultimo accesso 24 agosto 2023].

legno), armature e copricapi di canna, vasi e cocci di terra, manifesti dipinti/fregi, parole che si smaterializzano in una cortina di nebbia e armadietti di legno con oggetti e fotografie, tutte risposte artistiche transazionali a *Our Time for a Future Caring*, la mostra concettualizzata sotto il più ampio tema dei 150 anni del Mahatma Gandhi.

Sottolineando l'austerità dei materiali e la diversità delle forme, immaginate nella semplicità e nel silenzio, la mostra conduce lo spettatore attraverso otto progetti artistici, mediando e traducendo concettualmente il Padiglione come un luogo di riposo, che invita a fermarsi e a riflettere su ogni istanza, separata eppure collegata, che si interseca a vari livelli. L'intenzione curatoriale è implicata nella convinzione che la presenza di Gandhi sia lontana dall'essere fissata nel tempo e nello spazio e abbia la sua rilevanza nella carica paradossale quotidiana dell'India contemporanea. Le sue proposte di resistenza passiva, proteste pacifiche, consumo minimo e preoccupazioni ecologiche continuano a risuonare.

La mostra sfugge a una rappresentazione letterale di Gandhi. Piuttosto, la sottile evocazione dell'uomo in termini di astrazione concettuale delle sue proposte e delle sue persistenti provocazioni a ripensare il nostro mondo complesso, con le sue elevate aspettative nei confronti dell'arte come verità ed esperienza trasformativa, costituisce una dichiarazione visiva convincente.>><sup>67</sup>

Nonostante queste poche partecipazioni nazionali dell'India, molto spesso sono stati invitati a partecipare come singoli artisti molti indiani<sup>68</sup>:

14. <i>Esposizione Internazionale d'arte della Città di Venezia (1924)</i>	Beryl Tumiati (1890) (con l'opera: <i>Notte di Greccio</i> ).
36. <i>Esposizione Internazionale d'Arte (1972)</i>	Dutt Lakshmi (1942) (con le opere: <i>India; La luna; Il bouquet</i> ).
40. <i>Esposizione Internazionale d'Arte: arti visive (1982)</i>	Anish Kapoor (1954) (con l'opera: <i>Come se dovessi celebrare, ho scoperto una montagna fiorita di fiori rossi</i> ).

<sup>67</sup> Archivio Storico della Biennale di Venezia, ASAC, Fondo Storico, serie Arti visive/materiale minore 2019 Partecipazioni nazionali 3.

<sup>68</sup> La ricostruzione delle informazioni riguardo le partecipazioni dei seguenti artisti è stata possibile tramite *ASACdati*: <https://asac.labiennale.org/>.

<p><i>Seconda Mostra Internazionale di Architettura: Architettura nei Paesi islamici (1982-83)</i></p>	<p>Balkrishna Vithaldas Doshi (1927) (con le opere: <i>Architectural design of Balkrishna Vithaldas Doshi; India: Progetto di restauro della Vohra House ad Ahmedabad</i>),  Hasmukh C. Patel (1933) (con l'opera: <i>Biblioteca Saint Xavier, Ahmedabad India</i>),  Anant Damodar Raje (1929-2009) (con le opere: <i>Indian Institute of Management; Indian Statistical Insitute, Agricultural Produce Market New Delhi; Agricultural Produce Market, New Bombay; Dairy Bombay; Banas Dairy; Farmer's Training School, Residence</i>),  Kulbhushan Jain (1940) (con le opere: <i>Work Methodology; Research-settlements Jaisalmer; Low-cost housing ar Ratnal, Low-cost housing at Manila; A Muslim School at Ahmedabad, Low-cost housing at Rajkot, Historic context</i>),  Charles Correa (1930) (con le opere: <i>Edificio per uffici dell'Electronic Corporation of India; Casa Parekh Ahmedabad</i>),  School of Architecture, Ahmedabad (con l'opera: <i>Progetti degli student della School of Architecture of Ahmedabad</i>).</p>
<p><i>42. Esposizione Internazionale d'Arte: arte e scienza (1986)</i></p>	<p>Ithell Colquhoun (1906-1988) (con le opere: <i>Pine Family; Dreaming Leaps: in Homage to Sonia Araquistain; Gorgon</i>).</p>
<p><i>43. Esposizione Internazionale d'Arte: il luogo degli artisti (1988)</i></p>	<p>Rini Tandon (1956) (con tre opere intitolate ugualmente: <i>Senza titolo</i>).</p>
<p><i>Quinta Mostra Internazionale di Architettura (1991)</i></p>	<p>School of Planning and Architecture, New Delhi (con l'opera: <i>Venice prize</i>).</p>



45. <i>Esposizione Internazionale d'Arte: punti cardinali dell'arte (1993)</i>	Anish Kapoor (1954) (con l'opera: <i>Aureo</i> ).
6. <i>Mostra Internazionale di Architettura: Sensori del futuro. L'architetto come sismografo (1996)</i>	Charles Correa (1930) (con le opere: <i>Jawahar Kala Kendra; Centro interuniversitario di astronomia e astrofisica</i> ).
50. <i>Esposizione Internazionale d'Arte: Sogni e Conflitti - La dittatura dello spettatore (2003)</i>	Raqs Media Collective (1992) (con le opere: <i>5 pieces of evidence; Utopia is a Hearing aid</i> ).
51. <i>Esposizione Internazionale d'Arte - L'esperienza dell'arte / Sempre un po' più lontano (2005)</i>	Subodh Gupta (1964) (con l'opera: <i>Curry</i> ).
10. <i>Mostra Internazionale di Architettura: Città, Architettura e società (2006)</i>	Bijoy Ramachandran (1971) (con l'opera: <i>Il fronte a mare sul porto - Crotone</i> ), UDRI Urban Design Research Institute con Rahul Mehrotra (1959) (con l'opera: <i>La terra di Mumbai: tra le vestigia e il vuoto</i> ).
52. <i>Esposizione Internazionale d'Arte: Pensa con i sensi, senti con la mente: l'arte al presente (2007)</i>	Manon de Boer (1966) (con l'opera: <i>Resonating Surfaces</i> ).
53. <i>Esposizione Internazionale d'Arte: Fare Mondi (2009)</i>	Nikhil Chopra (1974) (con l'opera: <i>Yograj Chitrakar: Memory Drawing VII</i> ), Anju Dodiya (1964) (con le opere: <i>Rebus of Healing; The Dark Milk of Dawn; The Rusted Leash of the Will; Mesh; The seasons Triptych; Waterfall; White Sheets Minus; Heat Wave; All night I shall gallop</i> ), Sunil Gawde (1960) (con l'opera: <i>Alliteration II edition</i> ), Sheela Gowda (1957) (con l'opera: <i>Behold</i> ).

12. <i>Mostra Internazionale di Architettura: People meet in Architecture (2010)</i>	Studio Mumbai Architects e Bijoy Jain (1965) (con l'opera: <i>Workplace</i> ).
54. <i>Esposizione Internazionale d'Arte: ILLUMInazioni (2011)</i>	Dayanita Singh (1961) (con le opere: <i>File room; Dream Villa Slideshow</i> ).
13. <i>Mostra Internazionale di Architettura: Common Ground (2012)</i>	Anupama Kundoo (1967) (con l'opera: <i>Feel the ground</i> ).
55. <i>Esposizione Internazionale d'Arte: Il Palazzo Enciclopedico (2013)</i>	Prabhavathi Meppayil (1965) (con le opere: <i>Untitled - CU1; Untitled - CU2; Untitled - CU3</i> ).
56. <i>Esposizione Internazionale d'Arte: All the World's Futures (2015)</i>	Gupte Rupali (1974) e Shetty Prasad (1974) (con le opere: <i>Transactional Objects, Objects 2: Bench Ladder; Transactional Objects, Objects 3: Treasure Trunk Bench; Transactional Objects, Objects 8: Basket Bed; Transactional Objects, Objects 6: Astrologer's Chair; Transactional Objects, Objects 9: One-foot Shop; Transactional Objects, Objects 1: Poky Shop; Transactional Objects, Objects 7: Shop under Staircase; Transactional Objects, Objects 5: Caterpillar Library</i> ), Madhusudhanan (1956) (con le opere: <i>Logic of disappearance; Penal Colony</i> ), Raqs Media Collective (1992) (con l'opera: <i>Coronation park</i> ).
15. <i>Mostra Internazionale di Architettura: REPORTING FROM THE FRONT (2016)</i>	Rahul Mehrotra (1959) (con l'opera: <i>La terra di Mumbai: tra le vestigia e il vuoto</i> ), Studio Mumbai Architects con Bijoy Jain (1965) (con l'opera: <i>Immediate landscape</i> ), Anupama Kundoo (1967) (con l'opera: <i>Building knowledge: an inventory of strategies</i> ),

	<p>Anuj Saini (1965) (con l'opera: <i>Rock Garde - Kingdom of God &amp; Goddess</i>),</p> <p>Gurjit Singh Matharoo (1966) (con l'opera: <i>Open and shut case</i>)</p>
<p>57. <i>Esposizione Internazionale d'Arte: Viva arte viva (2017)</i></p>	<p>Rina Banerjee (1963) (con le opere: <i>When signs of origin fade, fall out, if washed away, trickle into separations, precipitate when boiled or filtered to reveal all doubleness as wickedness. Vanishing act that migration, mixation like mothers who hid paternity who could name move me slowly reveal me only when my maker stands straight; Women did do this in shining when her spare threads and vines crimped, wrinkled in lines could force a clear high shimmer of Bud blu black flower all boney and new, will upon will came with whispers of new; Excessive flower, hour by hour, banal and decorative, banished and vanished of power, reckless and greased she steals like jewel thieves, fierce, always in theater as actor, often captured in oils, thrown in air, robbed in vitality as death appears for all who have more color-see her as unequal in sting to sun and processions of pomp if in marriage and funeral bearing in mind possessions of inheritance acquired; In noiseless soils underground, a distanced pour from below touch fine air rooted in piles upon piles weeded and watered to then have no light shared; Addictions to leaf and nut aroused, curled currency and culture to itch and moan as arrivals of plants from plantation, not just servants or slaves exploded, swelled to</i></p>

	<i>levels fantastic but without majestic magic hurt to ripen; Out of hollowness of world She punctured tight twisted curled horn, meaty teeth a wagon of emotion; Progetto Pratiche d'artista).</i>
16. <i>Mostra Internazionale di Architettura: Freespace (2018)</i>	Rahul Mehrotra (1959) (con l'opera: <i>Soft thresholds</i> ), Gurjit Singh Matharoo (1966) (con l'opera: <i>Notion of motion</i> ).
58. <i>Esposizione Internazionale d'Arte: May You Live In Interesting Times (2019)</i>	Gauri Gill (1970) (con le opere: <i>Becoming; Acts of Appearance</i> ), Shilpa Gupta (1976) (con le opere: <i>The great game; For, in your tongue, I cannot fit; Untitled</i> ), Soham Gupta (1988) (con le opere <i>Untitled; Untitled</i> )
17. <i>Mostra Internazionale di Architettura: How will we live together? (2021)</i>	Rahul Mehrotra (1959) e Sourav Kumar Biswas (1986) (con l'opera: <i>Becoming urban: Trajectories of urbanization in India</i> ), Anab Jain (1976) (con l'opera: <i>Refuge for resurgence</i> ).
59. <i>Esposizione Internazionale d'Arte: Il latte dei sogni (2022)</i>	Mrinalini Mukherjee (1949-2015) (con le opere: <i>Devi; Rudra; Vanshree; Pakshi</i> ), Prabhakar Pachpute (1986) (con le opere: <i>Unfolding of the remains II; The underground nest over the dune II</i> ), Ithell Colquhoun (1906-1988) (con l'opera: <i>Gorgon</i> ).
18. <i>Mostra Internazionale di Architettura: The Laboratory of the Future (2023)</i>	Rahul Mehrotra (1959) e Ranjit Hoskote (1969) (con l'opera: <i>Loops of practice, Thresholds of Habitability</i> ),

### Capitolo 3 - Tra parallelismi e differenze: la Biennale di Kochi-Muziris tra Venezia e l'Avana

Dopo aver analizzato la presenza-assenza dell'India alla Biennale di Venezia mi sono voluta addentrare nella realtà artistica contemporanea di questo paese, il quale ha dato vita ad una propria Biennale nel 2012.

<<Una Biennale è una grande piattaforma dove possiamo lavorare e pensare al di là delle nozioni e delle nazionalità di ciò che l'arte è o dovrebbe essere. Riesce a riunire una miriade di culture su un'unica superficie. Diventa uno spazio in cui le pratiche artistiche di varie parti del mondo si incontrano e si sviluppano in una struttura per un più ampio scambio culturale, intellettuale, sociale ed estetico. È sempre in grado di connettere il mondo in molti modi.>><sup>69</sup>

Così Subrat Kumar Behera, artista indiano, descrive quella che è la Biennale di Kochi, una Biennale del popolo e il primo grande evento artistico dell'India.

Il carattere e l'identità della Biennale indiana sono determinati dal luogo in cui sorge, la città di Kochi, anche se il titolo completo, Kochi-Muziris, fa esplicito riferimento all'antica città di Muziris che <<fu sepolta sotto strati di fango e mitologia dopo una massiccia inondazione nel XIV secolo.>><sup>70</sup>

La scelta del sito è infatti ricaduta su Kochi<sup>71</sup>, cittadina costiera nella regione del Kerala, e sull'antico insediamento portuale di Muziris, in quanto luoghi storici nei quali avvenivano e avvengono i grandi scambi commerciali con l'occidente, basti pensare al famoso commercio di spezie, la cui produzione nella regione è tra le più importanti al mondo. È un luogo simbolico che invoca lo spirito cosmopolita e il mitico

---

<sup>69</sup> MLitt E. S., "The Kochi-Muziris Biennale – The Third Edition", in *Elizabeth XI Bauer*, 2018.

Mulazzani M., *Guida ai padiglioni della Biennale di Venezia dal 1887*, Milano: Electa, 2022, traduzione a cura dell'autore.

<sup>70</sup> Ball D., "Postcards from the edge (of the Arabian Sea). Tales from the ballPark: this liminal life", in *The Journal of Public Space*, Vol.3, No. 1, 2018, pp. 109-118.

<sup>71</sup> Fort Cochin è essenzialmente un villaggio all'interno di una metropoli più grande chiamata Ernakulam. Si trova alla foce del fiume Periyar e si affaccia su un importante canale di navigazione che vede transitare navi container, navi militari, gigantesche navi da crociera e pescherecci grandi e piccoli. (Il motto del Kerala è "God's Own").

passato della regione, generando uno spazio interessante di scambio artistico. In antichità, prima Muziris e poi Kochi, hanno costituito un vero e proprio centro multiculturale, un polo di attrazione per romani, greci, commercianti ebrei, cinesi e arabi i quali hanno portato qui le loro le loro culturale e i loro modelli: la prima chiesa cristiana in India, una delle più antiche moschee indiane, la moschea di Cheraman e la più antica fortezza portoghese, offrendo il luogo ideale per quel linguaggio di cosmopolitismo e modernità ricercato da questa Biennale.<sup>72</sup>

La storia di Muziris comincia all'inizio del 3000 a.C., quando Babilonesi, Assiri ed Egiziani, e più tardi Arabi e Fenici giunsero sulla costa di Malabar in cerca di spezie. L'attuale porto di Kochi si formò per la prima volta nel 1341 d.C., quando si verificò una catastrofe simile a uno tsunami, in seguito alla quale il fiume Periyar esondò alterando la geografia della regione e seppellendo l'antico porto di Muziris.<sup>73</sup>

Mentre gli scavi archeologici cercano di localizzare il porto da molti anni, l'inclusione di Muziris nell'ottica spaziale e temporale della Biennale ha portato l'archeologico nel regno dell'arte contemporanea aumentando il valore delle rovine, dei reperti e dei frammenti nell'immaginario popolare. Prima della concezione della Biennale, Muziris era già stato trasformato in un importante progetto di valorizzazione del patrimonio, avviato dal Dipartimento del Turismo del Kerala nel 2006: il Muziris Heritage Project (MHP) in cui si documenta la storia multiculturale della regione.

Nel complesso, l'esposizione di arte contemporanea ha luogo nel contesto di un progetto archeologico e patrimoniale che è stato presentato come un paesaggio senza soluzione di continuità di tempi e spazi diversi che abbracciano gli ultimi due millenni.<sup>74</sup>

L'interazione con gli storici edifici, quindi, permette di ovviare al problema della mancanza di infrastrutture, di spazi adatti a un evento di tale portata e di proporre una modalità di turismo sostenibile secondo cui i vecchi spazi dell'antico porto vengono recuperati e riqualificati seguendo un modello simile a quello veneziano, in modo da

---

<sup>72</sup> Guazzini L., *Arte Indiana e ambiente, artisti opere e approcci alla crisi ecologica contemporanea*, tesi di laurea magistrale, Università Ca' Foscari a.a. 2020-2021, relatore Sara Mondini, pp. 101-102.

<sup>73</sup> Ball D., "Postcards from the edge (of the Arabian Sea). Tales from the ballPark: this liminal life", in *The Journal of Public Space*, Vol.3, No. 1, 2018, pp. 109-118.

<sup>74</sup> Ciotti M., "Art and global south: 'Playing Venice' at the Kochi-Muziris Biennale (KMB)", *New Global Studies*, 2020, p. 341.

permettere alla zona di rinnovarsi senza snaturarsi, creando un meraviglioso dialogo tra antico e moderno. Di tutti questi spazi il luogo principale è l'Aspinwall (figura19), una grande costruzione sul mare, luogo in cui la compagnia inglese Aspinwall Ltd stoccava le merci per l'export. Il luogo più emblematico, che fungeva da base per i commerci del Kerala, sono i dismessi magazzini Mattanchery dove la Biennale ha deciso di collocare gli spazi dedicati ai media e ai video. Il progetto che sta alla base di questo evento artistico-culturale è un forte intento politico: 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. Le motivazioni che hanno spinto alla realizzazione della Biennale di Kochi-Muziris, si leggono nel testo pubblicato dal sito della Biennale:

<<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.>><sup>75</sup>



**Figura 19.** Installazione text art di Robert Montgomery, esposta alla prima Biennale di Kochi Muziris, 2012.

È importante collocare la Biennale di Kochi nel più ampio contesto della rapida crescita economica dell'India e dei conseguenti effetti sociali e culturali associati.

---

<sup>75</sup> Bergamini M., "La prima volta dell'India", in *exibart*; <https://www.exibart.com/fiere-e-mercato/la-prima-volta-dellindia/> [ultimo accesso 14 settembre 2023].

L'apertura dell'economia protezionista del paese all'inizio degli anni '90 ha avuto un enorme impatto sulla scena artistica, con molti artisti che sono diventati rapidamente nomi internazionali. L'“effetto Biennale” che si è venuto a creare deve essere inteso come un insieme di situazioni storiche complesse e sovrapposte per l'India. È importante distinguere un periodo che potremmo definire “occidentale” e uno “indiano del modernismo”.<sup>76</sup>

L'India ha sperimentato un'estetica culturale imposta dal dominio coloniale britannico (1858–1947) e non sorprende che, dopo l'indipendenza, gli artisti indiani abbiano contrastato con forza quell'estetica rivolgendosi alla loro stessa cultura al fine di stabilire un'identità e un linguaggio distinti. Kochi non era percepito come un centro d'arte in India nonostante la sua passata attenzione all'arte visiva, piuttosto, la scelta di Kochi riflette il suo status di porta d'ingresso per l'India che fa eco a quella di Venezia, sia per i turisti, che per l'impegno dei suoi abitanti, in modo da incoraggiare l'appeal globale dell'arte locale. Ampiamente definita come <<Biennale del popolo>> e, come osserva Robert D'Souza: <<potrebbe benissimo essere la piattaforma per rivendicare la visione politicamente radicale dell'India e del potenziale sociale.>><sup>77</sup>

I parallelismi con Venezia, sede della prima Biennale (1895), sono inevitabili, <<olimpiade del mondo dell'arte>>, e rinomata per il suo commercio intercontinentale, città cosmopolita, e d'arte. Kochi però rompe gli schemi dettati dalla Biennale veneziana poiché c'è una forte presenza nazionale, non c'è suddivisione per stati ed inoltre rifiuta il principio del white curator, introducendo invece la figura dell'artista curatore.

Oltre al modello veneziano, per la realizzazione della KMB è stata fondamentale anche la Biennale dell'Avana, nello specifico la sua terza edizione del 1989.

Fondata nel 1984 come rassegna d'arte dell'America Latina e dei Caraibi, aveva lo scopo di includere artisti provenienti da paesi più lontani: Africa, Medio Oriente e Asia. Si è cercato di sviluppare legami tra culture non allineate del Terzo Mondo e del

---

<sup>76</sup> D'Souza R. E., Manghani S., *India's Biennale Effect, A politic of contemporary art*, London: Routledge, 2017, p. 10.

<sup>77</sup> Joy A., Belk R., *India's Kochi Biennale: sponsorship, patronage, and art's resistance, Arts and the Market*, Vol. 9 No. 1, 2019, p. 16, traduzione a cura dell'autore.



Sud: si decise consapevolmente di non esporre arte prodotta in Europa e Nord America a favore di una selezione esclusiva di arte proveniente da altre regioni del mondo, inquadrando così la Biennale con una retorica distintiva e postcoloniale e rinunciando all'idea di una mostra segmentata in presentazioni nazionali, rompendo così lo stampo stabilito dalla Biennale di Venezia.<sup>78</sup>

La terza edizione svolta nel 1989 è stata presa come punto di riferimento dalla Biennale di Kochi-Muziris: con la presenza di sedi aperte, agevolazioni sul prezzo del biglietto, grazie al coinvolgimento di studenti, conferenze, dibattiti e scambi che avvengono all'interno dei padiglioni, ma anche incontri con critici e curatori, si venne a creare un vero e proprio coinvolgimento della città, riscontrando anche un impatto sociale e educativo. Ci fu inoltre, come già detto in precedenza, un'inclusione di artisti europei e nordamericani appartenenti diaspora. Questa Biennale è stata una delle prime mostre di arte contemporanea ad aspirare a una portata globale, sia in termini di contenuto che di impatto, ed è stata la prima a farlo al di fuori del sistema artistico puramente europeo.<sup>79</sup>

Attualmente, le biennali nel mondo costituiscono un circuito di quasi trecento istituzioni di questo tipo. Tra queste, la Biennale di Kochi-Muziris (KMB) è ormai un'istituzione artistica consolidata nell'India meridionale: fondata nel 2012, ha promosso l'interesse per l'arte contemporanea nella regione e oltre, attirando il pubblico locale, nazionale e globale. Per cogliere i diversi aspetti della relazione tra la KMB e la Biennale di Venezia, l'artista Rachel Harvey ha osservato il tutto tramite

---

<sup>78</sup> Green C., Gardner A., *Biennials Triennials and Documenta: The Exhibitions That Created Contemporary Art*. Chichester: Wiley Blackwell; 2016, pp. 81-83.

Per approfondimenti riguardo la nascita e la storia della Biennale dell'Avana cfr. Weiss R., *Making Art Global (Part I): The Third Havana Biennial 1989*. London: Afterall; 2010; Filipovic E., Hal M., Øvstebø S., *The biennial Reader an Anthology on Large-scale Perennial Exhibitions of Contemporary Art*. Ostfildern Bergen: Hatje Cantz Bergen Kunsthall, 2010, pp. 198-207.

<sup>79</sup> Mosquera G., "The Third Bienal de la Habana in Its Global and Local Contexts", in *afterall*, 20 aprile 2011; <https://www.afterall.org/articles/the-third-bienal-de-la-habana-in-its-global-and-local-contexts-gerardo-mosquera/> [ultimo accesso 19 settembre 2023].

Questa Terza Biennale dell'Avana può essere paragonata alla mostra Magiciens de la Terre del 1989 la quale <<si limitava a collocare il perenne interesse dell'Europa per l'esotico all'interno della nuova permissività transculturale del postmoderno.>> cfr. Walford M., "Site of production: the development of the Biennial in India", in *Art History*, 355, 2015, pp. 2-3. Si veda in proposito anche Steeds L. et al., *Making art global (part 2): magiciens de la terre 1989*. Cahiers d'études africaines, 2016.

un'interazione “globale-particolare”, ovvero di come i fenomeni specifici siano trasformati dai legami transnazionali, mantenendo la loro specificità ma mirando a cogliere come il primo generi il secondo. La Biennale di Venezia, come prima istituzione di questo tipo, ha poi inconsciamente dato vita ad altre istituzioni Biennali, le quali sono intervenute in questo circuito con una propria identità, un proprio stile e proprie rivendicazioni, sfidando anche Venezia stessa.<sup>80</sup>

La Biennale di Kochi-Muziris rivela legami con il modello veneziano in quanto è stata proposta ai suoi iniziatori come modello per la rigenerazione della città e strumento per il turismo culturale con un alto potenziale di attrazione di investimenti internazionali e di aumento della rendita monopolistica.<sup>81</sup>

Nel 2010 quelli che sarebbero diventati i fondatori della Biennale di Kochi-Muziris, gli artisti Ryas Komu (1971) e Bose Krishnamachari (1963), furono contattati da Mariam Alexander Baby, ministro dell'Istruzione del Kerala, per avviare un evento artistico internazionale. Nel caso del Kerala, quindi, è stato un ministro dello Stato locale a rivolgersi ai privati; il governo ha stanziato fondi per sostenere la produzione continua della Biennale, che tuttavia dipende anche da sponsorizzazioni aziendali e private. Nel complesso, la Biennale è il risultato di un sostegno governativo combinato con un forte grado di imprenditorialità che ha portato alla creazione di una costellazione di istituzioni sponsor, donatori aziendali e alla creazione di un sistema di mecenati a più livelli. Oltre a questa infrastruttura vitale, la peculiarità di questa Biennale deriva dalla sua reputazione di mostra curata da artisti.<sup>82</sup>

M. A. Baby voleva qualcosa che lasciasse un'impronta indelebile nella mente delle persone, che riaffermasse la posizione dello Stato sulla mappa culturale e che attirasse l'attenzione globale ma che, allo stesso tempo, aiutasse a sviluppare un sistema culturale all'interno dell'India.

Riyas Komu, co-curatore della prima edizione in un'intervista afferma che:

---

<sup>80</sup> Ciotti M., “Art and global south: ‘Playing Venice’ at the Kochi-Muziris Biennale (KMB)”, *New Global Studies*, 2020, pp.327-341.

<sup>81</sup> Jain A., *The Kochi Muziris Biennale: it's impact on the socio-cultural aspects of India*, tesi per master, University College London, 2014.

<sup>82</sup> Ciotti M., “Art and global south: ‘Playing Venice’ at the Kochi-Muziris Biennale (KMB)”, *New Global Studies*, 2020, p. 341.

<<la sfida più ardua è stata quella di creare una consapevolezza della Biennale tra il pubblico, la burocrazia e, cosa ancora più impegnativa, tra una larga fetta della comunità degli artisti. Ironicamente, può sembrare strano che in un Paese come l'India, dove l'arte ha una lunga storia, e sono emersi alcuni dei migliori artisti contemporanei, l'idea della Biennale non sia ancora popolare nelle strade. Ma, in un'ottica più positiva, è proprio questo che intendiamo cambiare. [...] Per molto tempo, l'arte e gli artisti indiani hanno guardato all'esterno (verso ovest) per ottenere un riconoscimento, ma la prima Biennale del Paese, ospitando in patria artisti contemporanei internazionali, infonderà fiducia e li incoraggerà a far parte di un ampio discorso globale.>><sup>83</sup>

Questo evento artistico vuole riflettere il lento ma inesorabile sviluppo nella società indiana ponendo alle basi di questo progetto i valori d'inclusione, libertà, uguaglianza e democrazia. È una Biennale che 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 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 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 cultura.<sup>84</sup>

---

<sup>83</sup> Komu R., "Case Studies: Emergent-Alternative, Kochi-Muziris Biennale", Vol. 12, No. 3, 2013, pp. 65-69, traduzione a cura dell'autore.

<sup>84</sup> Guazzini L., *Arte Indiana e ambiente, artisti opere e approcci alla crisi ecologica contemporanea*, tesi di laurea magistrale, Università Ca' Foscari a.a. 2020-2021, relatore Sara Mondini, pp. 101-102.

Questa Biennale è un ottimo modo per capire come questo straordinario paese si stia avvicinando a nuove tematiche e nuovi medium, conciliando l'imponente e il maestoso peso della sua eredità visuale e storica.<sup>85</sup>

L'idea prevalente della Biennale di Kochi è quella di essere una «Biennale del popolo.» L'ex direttore della Tate Modern, Chris Dercon, usa questa frase in modo esplicito nel parlare del progetto, e lo segnala come una delle Biennali emergenti più interessanti. Sostiene che: «La Biennale di Kochi non si limita alle richieste dell'Occidente [...] Kochi Biennale si sta liberando da tutti questi vincoli delle altre Biennali. Non si tratta di marketing. Non si tratta di turismo. È davvero una Biennale del popolo.»<sup>86</sup>

---

<sup>85</sup> Volpato F., *Il sogno indiano: le nuove prospettive dell'arte contemporanea nel subcontinente*, tesi di laurea magistrale, Università Ca' Foscari Venezia, a.a. 2012-2013, relatore Sara Mondini, p.165.

<sup>86</sup> D'Souza R. E., Manghani S., *India's Biennale Effect, A Politic of Contemporary Art*, London: Routledge, 2017, p. 84, traduzione a cura dell'autore.

### 3.1 Kochi-Muziris Biennale 2012: “Against All Odds”

<<Proponiamo di rendere Kochi il deposito di idee e ideologie emergenti, un’occasione per esplorare un meccanismo per elaborare, riflettere e riscrivere la storia, storie diverse, locali, individuali e collettive che confluirebbero a Kochi. La Biennale di Kochi-Muziris propone di aprire un nuovo discorso, che esplorerà un nuovo linguaggio narrativo finora sconosciuto.>><sup>87</sup>

L’annuncio ufficiale della fondazione della Biennale di Kochi si è tenuto a Durbar Hall Ground, giovedì 17 febbraio 2011, alle 18:00 e la prima edizione della mostra si è svolta dal 12 dicembre 2012 al 13 marzo 2013, con Riyas Komu come direttore artistico e curatore e co-fondatori gli artisti Bose Krishnamachari e Riyas Komu i quali avevano lasciato la città per proseguire la loro carriera artistica ma avevano sempre sperato di tornare.

Gli obiettivi che si posero furono: sviluppare la consapevolezza culturale e sociale attraverso l’istruzione, sviluppare le pratiche e la teoria delle arti visive a Kochi e in India, aumentare il turismo culturale attirando visitatori nazionali e internazionali, impegnarsi con le comunità locali e diventare un catalizzatore per la rigenerazione e lo sviluppo urbano.<sup>88</sup>

Il libro che documenta questa prima Biennale si intitola “Against All Odds”, in cui vengono ripercorse le vicende burrascose che hanno preceduto il giorno dell’inaugurazione, fornendo una visione generale, politica, campagne negative e, infine, il grande successo. Nella prefazione al libro si leggono le parole dei due fondatori:

<<Non avevamo idea che la Biennale ci avrebbe travolto come una valanga. In effetti ha fatto male e ha causato più danni di quanti ne possa fare una valanga. [...] Era più

---

<sup>87</sup> Kashatria M., *Let’s not be afraid of Utopias: – Resistances and Solidarities from Kochi-Muziris Biennale*, tesi per master, Linköping university, 2020, supervisore Stefan Jonsson, p. 22, traduzione a cura dell’autore.

<sup>88</sup> “Announcement of India’s First International Contemporary Visual Arts Biennale Kochi-Muziris Biennale 2012”, in *Biennial foundation*, 01 aprile 2011; <https://www.biennialfoundation.org/2011/04/announcement-of-india%E2%80%99s-first-international-contemporary-visual-arts-biennale-kochi-muziris-biennale-2012/> [ultimo accesso 05 settembre 2023].

facile sognarla e discuterla che farla, un viaggio da non dimenticare: una prova dolorosa e, soprattutto, memorabile. Il percorso è stato disseminato di ostacoli e di problemi, ma non abbiamo mai pensato di smettere ed è stato un grande successo.>><sup>89</sup>

Questa prima edizione vide la partecipazione di quasi 90 artisti, la metà indiani e in buona parte provenienti dal Kerala; i dati riportati dicono che quasi 400.000 persone hanno visitato la mostra.<sup>90</sup>

L'intento di questa Biennale è stato di rendere popolare l'idea di una esposizione per le strade, portare l'arte contemporanea internazionale a livello locale e aprire il discorso globale per il locale ed è riuscita a farlo grazie ad un approccio di opere site-specific e grazie alla comunità di artisti che ha praticamente messo insieme l'evento. L'impegno fu soprattutto nella proiezione di film, sia nell'ambito della mostra principale che nel suo programma collaterale, in cui si rifletteva il progressismo nazionale e pan-asiatico sia di tipo documentario che fantastico. La proiezione e la discussione di film simboleggiavano il pluralismo della Biennale di Kochi nel suo sincero desiderio di attirare molti gruppi diversi alla mostra.<sup>91</sup>

Il curatore in un'intervista afferma:

<<Tramite "Let's Talk", una serie di conferenze, è stata rivitalizzata la Durbar Hall, in cui i suoi programmi educativi hanno dato la possibilità a 50 studenti di 11 college di partecipare alla prima Biennale indiana e di interagire con alcuni dei migliori artisti contemporanei provenienti da tutto il mondo. Ha fatto rivivere le forme d'arte tradizionali. Nel farlo ha cambiato Fort Cochin, la gente del posto la chiamava la NOSTRA Biennale; anzi, la parola stessa Biennale è entrata nel lessico.

Le Biennali hanno proliferato a livello globale, spesso come mezzo per "usare" la cultura come motore economico, dando luogo a una mobilità globale di artisti, curatori,

---

<sup>89</sup> Ball D., "Postcards from the edge (of the Arabian Sea). Tales from the ballPark: this liminal life", in *The Journal of Public Space*, Vol.3, No. 1, 2018 pp. 109-118, traduzione a cura dell'autore.

<sup>90</sup> "Announcement of India's first International Contemporary Visual Arts Biennale Kochi-Muziris Biennale 2012", in *Biennial Foundation*; <https://biennialfoundation.org/2011/04/announcement-of-india's-first-international-contemporary-visual-arts-biennale-kochi-muziris-biennale-2012/> [ultimo accesso 5 settembre 2023].

<sup>91</sup> Harris J., *The global contemporary art world*, Newark: John Wiley & Sons Incorporated, 2017, p. 109.

galleristi, critici, collezionisti e visitatori a livello internazionale che porta con sé un potenziale di rigenerazione urbana e dispersione economica. A Fort Cochin questo beneficio è stato evidente per i proprietari di case, ristoranti, negozi di tè, venditori di cartoline, conducenti di risciò. La gente del posto si è fatta avanti, a livello individuale, rendendosi conto di ciò che la Biennale stava facendo per loro, dal punto di vista socioeconomico e culturale, e in termini di inserimento di Kochi nella mappa culturale internazionale.>><sup>92</sup>

Questo apparente scarso professionalismo è la più grande forza di questa Biennale. L'approccio work in progress è parte integrante della mostra. L'ambiente disordinato ma affascinante è una grande ispirazione per i molti artisti che hanno sviluppato il loro lavoro sul posto a Kochi, e anche per i due curatori, che hanno cercato di dare la massima libertà agli artisti in modo da trasformare Kochi in un grande studio aperto dove gli artisti collaborano insieme e con gli artigiani locali.<sup>93</sup>

Robert E. D'Souza scrive della Biennale:

<<Sebbene sia chiaro che alcuni visitatori internazionali siano stati turbati dalla natura incompiuta degli spazi della Biennale e dalla mancanza di censura, era anche chiaro che questa circostanza situava radicalmente questa particolare Biennale come unicamente indiana, agendo allo stesso tempo come un gesto antitetico all'omogeneità e alla coreografia clinica della Biennale. Non solo i soliti sospetti e VIP del gruppo internazionale di turisti d'arte, critici, curatori, artisti e media che normalmente sono presenti, ma un contingente molto democratico e in gran parte locale che comprendeva i lavoratori locali, scolaresche e un pubblico molto generico.>><sup>94</sup>

<<Chi è in grado di guardare oltre i difetti vedrà una Biennale ambiziosa e potente in un paese in cui le infrastrutture per l'arte sono in gran parte ancora da costruire. Un

---

<sup>92</sup> Ball D., "Postcards from the edge (of the Arabian Sea). Tales from the ballPark: this liminal life", in *The Journal of Public Space*, Vol.3, No. 1, 2018, pp. 109-118, traduzione a cura dell'autore.

<sup>93</sup> Berentsen M., "Kochi-Muziris Biennale", in *Leap*; <http://www.leapleapleap.com/2013/05/kochi-muziris-biennale/> [ultimo accesso 6 settembre 2023].

<sup>94</sup> Ball D., "Postcards from the edge (of the Arabian Sea). Tales from the ballPark: this liminal life", in *The Journal of Public Space*, Vol.3, No. 1, 2018, pp. 109-118, traduzione a cura dell'autore.



evento artistico di questa portata mancava finora in India; il suo arrivo ha aperto una conversazione più ampia sul ruolo dell'arte contemporanea in una società che cambia.>><sup>95</sup>

Inoltre, La Biennale Kochi-Muziris è la prima Biennale ad essere archiviata e digitalizzata da Google Art Project. <<Questo è un risultato storico. È sbalorditivo pensare che anche tra 20 anni qualcuno possa vivere la Biennale esattamente come è successo nel 2012>> ha affermato Bose Krishnamachari. Google Art Project consente agli utenti di esplorare le sedi biennali. Riprese per un periodo di una settimana, la squadra tecnica ha utilizzato telecamere altamente specializzate e sistemi di carrelli per raccogliere immagini a 360 gradi delle opere d'arte e dei luoghi espositivi. L'ambizioso progetto di archiviazione è una joint venture tra la Kochi Biennale Foundation e Google Art Project, con il supporto di Google India. E ora la Biennale è stata immortalata e chiunque può tornare continuamente a godere di queste grandi opere d'arte e luoghi virtualmente.<sup>96</sup>

---

<sup>95</sup> Berentsen M., *Kochi-Muziris Biennale*, in “Leap”; <http://www.leapleapleap.com/2013/05/kochi-muziris-biennale/> [ultimo accesso 6 settembre 2023], traduzione a cura dell'autore.

<sup>96</sup> “Kochi-Muziris Biennale 2012 is the world’s First Biennale to be archived and digitized by Google Art Project. The Google project has archived the entire Biennale and is open to anyone with an internet connection”, in *Biennial foundation*, 21 dicembre 2013; <https://www.biennialfoundation.org/2013/12/kochi-muziris-biennale-2012-is-the-worlds-first-biennale-to-be-archived-and-digitized-by-google-art-project-the-google-art-project-has-archived-the-entire-biennale-and-is-open-to-anyone-with/> [ultimo accesso 5 settembre 2023], traduzione a cura dell'autore. Cfr “Kochi-Muziris Biennale, Fort Kochi”; <https://artsandculture.google.com/partner/kochi-biennale> [ultimo accesso 14 settembre 2023].

### 3.2 Kochi-Muziris Biennale 2014: “Whorled Explorations”

La seconda edizione della Biennale di Kochi-Muziris è stata curata dall'artista Jitish Kallat (1974), visto dal comitato come: <<in grado di mettere in atto le sue solide conoscenze teoriche sull'arte contemporanea insieme a un approccio vario ma meticoloso alla propria pratica.>><sup>97</sup>

In questa edizione il team della Biennale era meglio attrezzato in termini di competenze, esperienza e logistica con una migliore conoscenza degli spazi che consentiva una pianificazione più strategica delle opere d'arte rispetto al tempo o al denaro consentiti in precedenza. Basandosi sul successo iniziale della critica, si è dovuto lavorare sodo per sviluppare una propria identità. Questo è stato ulteriormente perfezionato attraverso un'esposizione più controllata da Kallat che ha sviluppato un approccio curatoriale basato su opere d'arte ordinate in modo sincronico, con il tema dell'Esplorazione a spirale.<sup>98</sup>

Con questo tema l'esposizione ha invitato i visitatori a viaggiare attraverso vari siti carichi di storia sparsi tra Fort Kochi, Mattancherry ed Ernakulam. Ben radicata nella specificità del sito, la KMB 2014 ha risposto al tema in modo intelligente e flessibile attraverso la selezione di opere di oltre 80 artisti, i quali hanno esplorato la convergenza delle culture, la mobilità, gli strumenti e le scoperte scientifiche compiute nel corso della storia per penetrare i segreti della Terra, del corpo umano e dell'universo.

Nonostante la programmazione principale, la mostra comprese molti progetti collaterali e speciali che ampliarono l'offerta artistica e aumentarono la visibilità dei suoi partner. La KMB offre una mostra studentesca parallela, allestita da quindici studenti curatori, provenienti da tutta l'India, che hanno selezionato il lavoro di giovani artisti. Altre iniziative sociali concomitanti sono la Biennale dei bambini e la

---

<sup>97</sup> Harris J., *The global contemporary art world*, Newark: John Wiley & Sons Incorporated, 2017, traduzione a cura dell'autore.

<sup>98</sup> Kolb R., Patel S., Richter D., “Contemporary Art Biennials - Our Hegemonic Machines in Times of Emergency”, in *OnCurating*, n. 46, giugno 2020, p. 280.

ristrutturazione dello storico tempio Pazhannur Bhagavati, che ha ospitato una mostra parallela.

Nel corso di un'intervista con Jitish Kallat, il curatore ha rivelato il suo *modus operandi*, affermando di rifiutare la forma convenzionale di riunire le opere sotto lo stesso tetto per farle dialogare intorno a un tema specifico.

Visitando gli edifici ufficiali della Biennale si verificava un effetto boomerang, in quanto il tema si è progressivamente sviluppato e molti collegamenti improvvisi tra le opere sono stati attivati e riattivati attraverso l'osservazione delle stesse. In altre parole, un'opera vista e sperimentata in un sito poteva improvvisamente condividere somiglianze con una seconda opera installata altrove, in un altro edificio. In questo modo, il dialogo tra le opere è proseguito oltre le mura dell'edificio, facendo appello alla nostra memoria sotto forma di un orizzonte di aspettative.<sup>99</sup>

Questa modalità vuole far emergere il fatto che, dati diversi punti di partenza, ogni spettatore può creare la propria logica dal suo punto di vista. Il modo di pensare essenzializzato ha aiutato lo spettatore a collegare le opere d'arte attraverso un processo di auto-riflessione.<sup>100</sup>

Attraverso un processo organico e deliberativo, Kallat ha orchestrato una complessa intersezione di siti, citazioni e opere, che ha tracciato in modo sorprendente come un percorso cronologico attraverso ciascuna delle sedi della Biennale, rendendo l'esperienza visiva complessa e ricca.<sup>101</sup>

Lo slogan della campagna di crowdfunding del 2014, <<It's my Biennale>>, assume qui un significato locale e sottolinea il senso di appartenenza che un evento del genere può generare. Anche se questo messaggio va chiaramente oltre l'India per raggiungere un pubblico globale che è venuto da lontano per vedere l'evento, la KMB, proprio come il suo slogan, esprime un impegno senza confini.<sup>102</sup>

---

<sup>99</sup> Lavallée J. A., "Kochi-muziris: c'est ma Biennale!" in *Espace*, No. 110, 2015, pp. 80-85.

<sup>100</sup> Kashatria M., *Let's not be afraid of Utopias: – Resistances and Solidarities from Kochi-Muziris Biennale*, tesi per master, Linköping university, 2020, supervisore Stefan Jonsson, p. 25.

<sup>101</sup> D'Souza R. E., Manghani S., *India's Biennale Effect, A Politic of Contemporary Art*, London: Routledge, 2017, p. 133.

<sup>102</sup> Lavallée J. A., "Kochi-muziris: c'est ma Biennale!" in *Espace*, No. 110, 2015, pp. 80-85.

### 3.3 Kochi-Muziris Biennale 2016: “*Forming in the pupil of an eye*”

Per la terza Biennale Sudarshan Shetty (1961) è stato riconosciuto come uno degli artisti più innovativi della sua generazione in India e nominato curatore. Shetty esplora le sfide ontologiche fondamentali presentate dalla nostra immersione in un mondo di oggetti. In merito al titolo diede come spiegazione:

<<l’occhio è l’unico organo del corpo che riflette l’immagine. *Forming in the pupil of an eye* non è un’immagine della realtà, ma un riflesso di molteplici realtà e di molteplici possibilità nel tempo.>><sup>103</sup>

La sua visione attinge a racconti mitici dell’India descritta come la “terra dei sette fiumi” ed in un’intervista racconta come ha preso parte il suo pensiero curatoriale in dialogo con il luogo della Biennale:

<<Mentre i fiumi scorrono, straripano e si ritirano, può una Biennale accumulare significato nel tempo e riversarsi nel futuro? Il flusso di questi fiumi, la loro convergenza e divergenza ispira una serie di domande e proposte sulle varie forme e approcci alla conoscenza presentati dagli oggetti eseguiti nell’ambito della Biennale. Uno di questi fiumi, un fiume nascosto, i cui avvistamenti sono sfuggenti ed effimeri, esiste nella nostra convinzione e immaginazione. Non sapendo nulla delle sue origini o delle sue ricerche finali per trovare questo fiume nascosto, danno origine alla narrativa, alla storia, alla poesia e forse al linguaggio stesso.>><sup>104</sup>

Spiega inoltre il suo approccio curatoriale che è iniziato come:

<<una conversazione tra diverse forme e approcci alla pratica artistica. Vedo la Biennale come esistente nel processo, qualcosa che scorre, e volevo coinvolgere artisti le cui pratiche creeranno opere che esistono non solo per tutta la durata della Biennale, ma oltre nel tempo. La mia domanda curatoriale principale esplora cosa significa tradizione. Parliamo spesso di tradizione o tradizioni e perciò ho mirato ad affrontarla da una prospettiva fresca, non come un pensiero stagnante o storico, ma come un concetto attivo integrato nella realtà contemporanea. La tradizione non può essere appuntata a un singolo insieme di azioni o idee, e ho goduto della sfida di portare alla

---

<sup>103</sup> “Kochi-Muziris Biennale”, in *domus*, 16 dicembre 2016; [https://www.domusweb.it/it/notizie/2016/12/16/kochi\\_muziris\\_biennale.html](https://www.domusweb.it/it/notizie/2016/12/16/kochi_muziris_biennale.html) [ultimo accesso 5 settembre 2023], traduzione a cura dell’autore.

<sup>104</sup> MLitt E. S., “The Kochi-Muziris Biennale – The Third Edition”, in *Elizabeth XI Bauer*, 2018, p. 2.

luce questa molteplicità di prospettive, sviluppando una Biennale che coinvolgerà i suoi visitatori senza diventare semplicistica o riduttiva. Le tradizioni si sviluppano nel tempo, nel contesto di una comunità mutevole ma continua, e poiché Kochi-Muziris è prima di tutto una “Biennale del Popolo”, anche l’idea di comunità e impegno sociale è profondamente radicata nella curatela, con molti degli artisti partecipanti che presentano opere motivate da sfumature politiche.>><sup>105</sup>

Il focus della mostra era su una meditazione dello spazio e delle molteplicità delle percezioni al fine di assimilare il mondo in tutte le sue innumerevoli complessità. Con uno sforzo senza precedenti, Shetty aveva permesso la permeazione della letteratura nello spazio espositivo in un volume più vasto del solito. Il predominio degli artisti che usano il linguaggio come principale strumento di espressione e le funzioni che i loro ipertesti svolgono alla KMB sono le principali preoccupazioni di questo studio. L’incorporazione di opere letterarie in ambiti espositivi, come la Biennale di Kochi Muziris, diventa un commento multidisciplinare nonché una meditazione sui diversi media rappresentativi e sulle funzioni dell’intertestualità, dell’adattamento e della traduzione.<sup>106</sup>

La Biennale è stata concepita per mostrare tutte le cose intorno, del passato e del futuro, in un processo creando una continuità o uno schema per lo spettatore che la attraversa. Ha strutturato l’evento in modo tale da sfumare i confini di ciò che può comprendere l’arte contemporanea riunendo tradizione e contemporaneità sulla stessa piattaforma. Le opere hanno visualizzato il lavoro del fare arte e sono state anche scelte ed esposte in modo da creare una possibile coesistenza di molteplici comprensioni nello spazio e nell’ambito della Biennale.<sup>107</sup>

Qui riportate alcune delle sensazioni che hanno avuto degli spettatori nel visitare quest’edizione:

---

<sup>105</sup> Ibidem.

<sup>106</sup> Arathi Kaimal B., “Literature Re-mapped: Dissemination of Cultural Capital at Kochi-Muziris Biennale”, in *Teresian Journal of English Studies*. Vol. 10, No. 1 - June 2018, p. 62.

<sup>107</sup> Kashatria M., *Let’s not be afraid of Utopias: – Resistances and Solidarities from Kochi-Muziris Biennale*, tesi per master Linköping university, 2020, supervisore Stefan Jonsson, p. 27.

Shivani (Ludhiana, 40 anni) ha notato di non essere mai stata esposta a così tanta arte contemporanea in India: <<è sbalorditivo e sono molto orgogliosa.>>

Tom (Bangalore, 50): <<Ho partecipato a tutti e tre e verrò per il prossimo [...]Abbiamo artisti così talentuosi [...]Kochi è un posto così bello [...] i suoni e le sensazioni della città [sono] molto rilassanti.>>

Raghuvir (Nagpur, 30): <<Non so molto di arte [...]. Sono un ingegnere. Ma [l'ho] adorato! E [io] ho imparato come l'arte si collega alla politica e alla società.>>

Rana Singh (35, Mumbai): <<Prima di venire qui, pensavo che [il KMB] fosse un colossale spreco di denaro in un paese come l'India. Ora so di aver sbagliato. L'arte è un aspetto fondamentale della società [...].>>

Shreya (Mangalore, 38): <<È bello vedere che il mondo viene a Kochi. [Ero] completamente sconvolto [...] [e] verrà di nuovo. Vale la pena tornare a Kochi. Kochi è come Venezia?>><sup>108</sup>

---

<sup>108</sup> Joy A., Belk R., “India’s Kochi Biennale: sponsorship, patronage, and art’s resistance”, in *Arts and the Market*, Vol. 9 No. 1, 2019, pp. 16-31, traduzione a cura dell’autore.

### 3.4 Kochi-Muziris Biennale 2018: “*Possibilities for a non alienated life*”

L'artista contemporanea indiana Anita Dube (1958) è stata nominata curatrice per la quarta edizione della Biennale Kochi-Muziris, a partire da dicembre 2018, dal titolo “Possibilities for a non alienated life”.

Questa è la prima volta che una donna cura la mostra, e inoltre la presenza di artiste femminili è maggiore di quella maschile. Soprattutto, Dube ha fatto uno sforzo consapevole di caratterizzare una serie di voci emarginate, che rappresentano narrazioni alternative che aprono un ricco spazio di dialogo e di scambio.<sup>109</sup>

Consapevole della complessità e della ricchezza di stimoli che offre Kochi, la curatrice intreccia l'impianto della mostra tessendo continui rimandi con il contesto, in un gioco di specchi tra realtà urbana e immaginario dell'arte, la lettura del mondo e la sua fragranza, la dimensione locale e quella globale, regalandoci un'esperienza avvolgente e dinamica.

Le opere dialogano con l'aria, gli odori, la luce, le grida dei venditori ambulanti, i palazzi meravigliosi e decadenti. L'invito della curatrice è proprio quello di farsi abbracciare. Questa biennale è concepita come una sinfonia di idee e di spazi discorsivi, performativi architettonici, dove tutti possono curare la propria mostra e proporre la propria lettura critica, il proprio percorso esperienziale. Ci sono i padiglioni che lavorano su differenze, rimandi, contraddizioni, per attivare letture sempre nuove e personali, dove non c'è gerarchia, dove il curatore si tira indietro e lascia spazio allo sguardo e al corpo del visitatore, che deve attraversare e farsi attraversare da questa esperienza, aperta, ricca, eterogenea.

<<L'etica di cedere l'autorità da parte del curatore può generare l'eros della condivisione. [...] E' il corpo che si emoziona, che sente, che pensa. Da artista è stato molto emozionante sentire come l'arte possa tornare ad essere questa meravigliosa narrazione corale fatta dall'incontro tra le opere, gli spettatori, l'anima del luogo; un abbraccio che è uno sforzo utopico, e perciò fondamentale, di

---

<sup>109</sup> Smith L., “Beyond the margins: the 4th Kochi-Muziris Biennale”, in *Art monthly Australasia*. n.314, pp. 26-27.

comprendere il mondo, narrarlo, celebrarne le complessità, le contraddizioni e re-immaginarlo insieme, in un moto dinamico e circolare, organico come la vita. Immaginare coloro che sono sempre stati messi ai margini delle narrative dominanti, essere delle sentinelle di questa differenza, e non delle vittime. Prima di parlare bisogna essere in ascolto delle pietre, dei fiori, della saggezza dei vecchi, di uomini e donne, della comunità queer, delle voci critiche dentro la corrente dominante, dei bisbigli e di ciò che ci suggerisce la natura.>><sup>110</sup>

Conclude la curatrice.

Per presentare più artisti femminili, queer, tribali e Dalit di quanto normalmente avviene in tali mega mostre, Dube ha risposto a una tradizione di esclusioni nel mondo dell'arte. Non sorprende che in questa edizione siano stati più visibili gli artisti del Sud del mondo, in particolare Sri Lanka, Iran, Vietnam, Indonesia, Malesia e Sud Africa. Attenti alla chiamata curatoriale di Dube, hanno portato opere d'arte che riflettevano le loro storie, politiche e rappresentazioni locali. L'edizione 2018 ha riunito più di 100 artisti e opere d'arte. Dal richiamo alle origini mitologiche alla Biennale di Kochi-Muziris, costruendo un temperamento di lavoro sul posto e portando il cosmo storico ed extraterrestre come una storia, la Biennale ci impone di riutilizzare e ripensare la realtà che viviamo, abitare e anche per aprire la nostra mente a molteplici prospettive. Le opere invitate, scelte e presentate in tutte le edizioni di KMB raccontavano insieme storie specifiche, che sono state progettate o modellate dalla chiamata del curatore ma, allo stesso tempo, l'apertura e la pubblicità del formato di una Biennale hanno anche trasformato quelle storie in un'esperienza soggettiva per chiunque abbia visitato. L'edizione 2018 è stata considerata la più inclusiva e politicamente carica di tutte e ha ampliato l'identità della Biennale da semplice piattaforma espositiva per le arti a politicamente e socialmente dinamica.<sup>111</sup>

---

<sup>110</sup> Salini G., "4° Biennale Kochi-Muziris 2018, Kerala", in *Le Biennali*, 1° marzo 2019; <https://www.lebiennali.com/901-2/> [ultimo accesso 7 settembre 2023].

<sup>111</sup> Kashatria M., *Let's not be afraid of Utopias: – Resistances and Solidarities from Kochi-Muziris Biennale*, tesi per master, Linköping university, 2020, supervisore Stefan Jonsson, p. 29.



### 3.5 Kochi-Muziris Biennale 2020-2023: “*In our Veins Flow Ink and Fire*”

Quinta edizione originariamente prevista per il 2020, ma che arriverà più tardi nel 2023 sia a causa dei ritardi dati dalla pandemia di COVID-19, ma anche per problematiche logistiche.

Shubigi Rao (1975), artista di Singapore, fu la curatrice di quest’edizione e nonostante i tempi lunghi e la possibilità di revisioni ha mantenuto la sua nota curatoriale originale per la mostra centrale, intitolata ‘*In our Veins Flow Ink and Fire*’. Nella sua nota curatoriale l’artista immagina la Biennale di Kochi-Muziris come <<un mormorio persistente ma imprevedibile di fronte alla capricciosità e alla volatilità derivata dalla sua incrollabile convinzione nel potere della narrazione come strategia, della potenza trasgressiva dell’inchiostro e del fuoco trasformativo della satira e dell’umorismo.>> E’ stata una Biennale improntata all’ottimismo e alla fiducia nel valore del lavoro artistico e collettivo, specialmente in contesti e forme regionali o locali. Si è voluto evocare lo spirito cosmopolita dell’attuale moderna metropoli di Kochi e del suo passato mitico, Muziris, e creare una piattaforma di promozione e valorizzazione dell’arte visiva internazionale contemporanea in India.<sup>112</sup>

Come detto in precedenza l’inizio di quest’ultima edizione non è stato facile ed è stata aspramente criticata, soprattutto dagli artisti, oltre quaranta, che hanno scritto una lettera aperta condannando la decisione dell’ultima ora della direzione della Biennale di rinviare, che ha deluso e creato gravi problemi a numerosi artisti e visitatori che avevano già viaggiato in Kerala.

<<Siamo artisti invitati all’edizione 2022-23 della Kochi-Muziris Biennale (KMB), che è stata ufficialmente rinviata la sera prima dell’apertura il 12 dicembre 2022. Questa quinta edizione della Biennale, ritardata due volte a causa della pandemia e di quattro anni di lavoro, è stata un lavoro d’amore per molti di noi. L’apertura è ora prevista per il 23 dicembre 2022.

---

<sup>112</sup> “Kochi-Muziris Biennale, In our Veins flow ink and fire”, in *pikasus*, 2 novembre 2020; <https://www.pikasus.com/kochi-muziris-biennale/> [ultimo accesso 8 settembre 2023].

Il KMB è stato uno spazio unico per l'espressione creativa, la conversazione e il dissenso che abbiamo avuto modo di valorizzare negli ultimi dieci anni. Altrettanto apprezzato è il suo pubblico diversificato e impegnato. Tuttavia, vogliamo esprimere la nostra preoccupazione e il nostro shock per il modo in cui la Biennale si è svolta quest'anno.

Scriviamo questa lettera nello spirito di volere che il KMB prosperi, come forum per l'arte e le idee contemporanee. Le esperienze degli artisti invitati di quest'anno e delle edizioni passate offrono l'opportunità di trasformare radicalmente il KMB come evento e istituzione, cambiamenti che sono chiaramente, urgentemente necessari. Siamo solidali con la curatrice di questa edizione, Shubigi Rao, che ha lavorato attraverso sfide ben oltre la sua competenza come curatrice. Siamo solidali anche con tutti gli operatori di produzione, i volontari, gli elettricisti, i falegnami, i fabbricanti e gli artigiani che hanno portato le loro competenze ed energie alla Biennale di quest'anno.

In primo luogo, dobbiamo affrontare il rinvio dell'ultimo minuto della mostra principale della Biennale. Quando gli artisti sono arrivati per l'installazione nelle settimane e nei giorni precedenti l'apertura, siamo stati sopraffatti da molti problemi: spedizioni ritardate in transito e alla dogana oltre il giorno di apertura; pioggia che perde in tutti gli spazi espositivi, con un impatto su attrezzature e opere d'arte; una mancanza di energia elettrica costante; una carenza di attrezzature; e una forza lavoro insufficiente in tutti i team di produzione.

Gli artisti sono stati coinvolti nelle lotte quotidiane con la direzione della Biennale, le cui carenze organizzative e la mancanza di trasparenza avevano reso impossibile un'apertura tempestiva e aggraziata molto prima che fosse rinviata. Le notevoli sfide che gli artisti partecipanti avrebbero incontrato all'arrivo non sono mai state comunicate; quindi, nessuno di noi ha potuto prendere una decisione informata se recarsi a Kochi o addirittura partecipare nelle circostanze. Mentre gli artisti producevano progetti in buona fede, il nostro impegno per la Biennale non è stato ricambiato e la responsabilità per i molti problemi che la circondavano, è stata elsa.

Il giorno prima dell'apertura prevista, meno del dieci per cento della mostra era pronta. Alle 15:00 del giorno prima dell'apertura ufficiale, la direzione della Biennale Foundation ha invitato gli artisti presenti a Kochi (circa la metà del numero totale

invitato) a una riunione di emergenza. La direzione ci ha informato della loro intenzione di ritardare l'apertura di alcuni giorni, ma di aprire comunque uno dei tre locali nonostante gli artisti espositori abbiano chiarito che anche questo luogo non era pronto. Abbiamo chiarito il nostro desiderio di rimanere uniti di fronte alle sfide che molti artisti hanno affrontato nell'installazione del loro lavoro e abbiamo chiesto una data realistica in cui i problemi di produzione potrebbero essere affrontati in modo praticabile e TUTTE le sedi potrebbero aprirsi insieme. Dopo essersi consultata con i loro team di produzione, la Fondazione ha deciso di posticipare l'apertura al 23 dicembre 2022.

Riteniamo che la Biennale Foundation avrebbe dovuto prendere la decisione di posticipare settimane prima, quando molti dei fallimenti erano già evidenti, ben prima che migliaia di amanti dell'arte viaggiassero per i giorni di apertura, e la maggior parte degli artisti stessi doveva tornare e non poteva rimanere per vedere il proprio lavoro installato o impegnarsi con il lavoro di altri artisti e visitatori.

La nostra analisi generale, tratte da molte esperienze individuali, è che il modo in cui il KMB è attualmente organizzato ostacola il processo artistico e chiude le opportunità per gli artisti piuttosto che abilitarli. Le preoccupazioni sono state presenti anche nelle edizioni passate, ma sono diventate maggiori in questa edizione 2022-23. Le questioni sono organizzative e sistemiche; ciò che è importante qui è il rapporto etico della Biennale con gli artisti e il loro lavoro, inclusi, ma non solo, la trasparenza, la responsabilità e il dovere di cura. Questo non è certo un problema esclusivo solo per questa Biennale.

Riassumiamo di seguito alcune delle nostre comprensioni di come e perché così tante cose sono andate male qui:

1. Comunicazione incredibilmente scarsa. Molti di noi non hanno avuto risposte a chiamate ed e-mail nel corso dei mesi precedenti l'apertura della Biennale, e c'era poca chiarezza su chi si occupava di cosa a Kochi. I falsi impegni sono stati continuamente dati; “accadrà domani” è sempre stato detto ma non fatto. Piuttosto che una valutazione e una risposta franche e oneste alle domande e alle questioni sollevate dagli artisti, sono state fatte promesse vuote.

2. Pianificazione finanziaria opaca e raccolta fondi last-minute. Ciò ha portato a ritardi e incertezza nelle produzioni artistiche e all'incapacità di confermare materiali e attrezzature tecniche per le sedi. Nonostante questa edizione abbia avuto luogo due anni più tardi di quanto originariamente previsto, i finanziamenti, i contratti e la pianificazione finanziaria sono stati caotici. Allo stesso tempo, sono state annunciate quaranta nuove commissioni. La portata e l'ambizione della Biennale dovrebbero essere in sintonia con la sua situazione finanziaria. L'ottimismo istituzionale secondo cui "tutto funzionerà" non è una strategia praticabile per produrre un evento così ambizioso, e gli artisti e il personale di produzione non dovrebbero sopportare un onere irragionevole per questo.
3. L'assenza di persone capaci al momento opportuno, nonostante le costanti chiamate del curatore e degli artisti a trovarle. I team di produzione sono stati assunti due, quattro, sei e otto settimane prima della data di apertura. Ciò ha portato a innumerevoli problemi, tra cui siti espositivi impreparati, mancanza di competenze per affrontare le spedizioni internazionali, questioni tecniche, contratti mancanti e una generale mancanza di abilità a portata di mano in tutto ciò che riguarda l'esposizione di opere d'arte. Un decennio di esperienza non si è tradotto in una situazione meglio preparata. Mentre ci sono eventi ottimamente organizzati di questa portata in Kerala, la Biennale Foundation ha costantemente spostato la colpa piuttosto che identificare e affrontare le cause reali.
4. Il personale di produzione si è continuamente spostato tra i vari principali siti espositivi di Biennale e collaterali e invitati. Le stesse squadre di persone che installavano in più sedi hanno fatto sì che i lavoratori fossero regolarmente chiamati via per affrontare i problemi nei siti lontani, con conseguenti interruzioni di lavoro costanti e gli artisti lasciati bloccati, in attesa che le cose riprendessero.
5. Un immaginario irrealistico di una Biennale ideale. Il KMB vuole proiettare un evento su larga scala con tutte le infrastrutture e i programmi in atto, anche se la realtà sul terreno si allontana costantemente da questa fantasia. Questo è il motivo per cui forse così tanta energia è andata nell'abbellire i

luoghi principali, ad esempio, dipingere le trombe delle scale ancora e ancora - e così poco per garantire che l'arte potesse salire o che i servizi igienici funzionassero durante l'installazione.

6. Stress collettivo. Le situazioni difficili che tutti hanno affrontato nelle settimane e nei giorni precedenti la Biennale, combinate con le decisioni ad hoc, hanno fatto sì che non fosse rimasto tempo o pensiero per ciò che un evento come questo è sicuramente: scambio, socialità, dialogo tra artisti della regione e non solo. “La nostra Biennale”, si legge con orgoglio il cartello sul sito della mostra. Nonostante questa affermazione, il KMB non è riuscito a connetterci nemmeno l'uno con l'altro, se non per solidarietà per i suoi ripetuti fallimenti.

È questo possessivo “nostro”, scritto per la prima volta a nome degli artisti che partecipano alla Biennale, che ora rivendichiamo e scriviamo. Respingiamo la spiegazione offerta dal KMB, vale a dire che la disfunzione in corso è una conseguenza delle speciali condizioni regionali qui, dal lavoro sindacalizzato ai sistemi meteorologici locali. Rifiutiamo l'idea che il caos sia inevitabile con gli sforzi guidati dagli artisti.

La forma, la portata e la scala della Biennale potrebbero assumere molti approcci diversi, da ristrutturazioni architettoniche più modeste, a modalità espositive in scala o a tempo diverso, a una produzione più ponderata che viene sviluppata localmente in loco. Ciò significherebbe che alcuni degli ampi sforzi di spedizione e appalto semplicemente non sarebbero necessari, consentendo a KMB di concentrarsi su ciò che è realisticamente possibile a Kochi, piuttosto che combattere sempre il suo contesto. “La nostra Biennale” implica un diverso immaginario, un diverso modo di lavorare. Richiede una completa riforma della condotta della Biennale e dell'attuale team responsabile.

Il 13 dicembre 2022 un gruppo di quaranta artisti presenti a Kochi ha incontrato fiduciari, consulenti e dirigenti della Biennale Foundation e ha espresso le nostre significative preoccupazioni sui modi in cui le cose si sono svolte e successivamente gestite, o in molti casi semplicemente ignorate. In tal modo abbiamo evidenziato molte delle nostre esperienze individuali e collettive e abbiamo anche presentato alcune idee. Abbiamo sottolineato la necessità di rivedere urgentemente la gestione, nonché

l'approccio e l'intenzione della Biennale Foundation, per il bene della sopravvivenza della Kochi-Muziris Biennale. Abbiamo fatto appello al Consiglio per condurre una revisione approfondita dell'attuale Biennale rispetto alle numerose questioni sollevate. Attendiamo la loro analisi e risposta.

Mentre scriviamo questo, molti di noi stanno lavorando per sostenersi a vicenda nel realizzare la nuova apertura il 23 dicembre. Siamo anche consapevoli che le nostre recenti esperienze non sono del tutto uniche e che anche le edizioni precedenti hanno affrontato lotte simili. Tuttavia, ogni volta, gli artisti credono che la prossima edizione sarà migliore. Ora, i cambiamenti reali devono essere realizzati istituzionalmente, creativamente e come comunità.

Chiediamo alla Biennale di allontanarsi da un sistema di disfunzione accettata, impotenza strutturale e paura del fallimento, verso un ambiente di rispetto reciproco, onestà e cura verso artisti, curatori e tutti i lavoratori della produzione. Questo è ciò che abbiamo espresso nei nostri incontri di crisi con la Biennale Foundation e rimaniamo impegnati a soddisfare queste richieste.

Speriamo che le questioni che abbiamo sollevato contribuiscano a garantire che i prossimi mesi si concentrino su incontri positivi e un dialogo significativo tra tutti, attraverso questa mostra che ci ha, in effetti, riuniti tutti.>><sup>113</sup>

La dichiarazione descrive in dettaglio le sfide tecniche, logistiche e comunicative che gli artisti hanno affrontato mentre lavoravano febbrilmente per installare il loro lavoro. Sottolineando che queste non sono nuove frustrazioni, gli artisti sottolineano che tali lotte sono state presenti anche in passato.

Ciò che la dichiarazione chiarisce è che gli artisti contestano la gestione della Biennale piuttosto che la sua direzione artistica guidata dalla curatrice Shubigi Rao, sottolineando che la responsabilità di creare buone condizioni di lavoro per artisti e curatori spetta esclusivamente agli organizzatori.

La nota curatoriale di Rao sembrava anticipare il tumulto: <<Come baluardo contro la disperazione, la Biennale come bene comune può sembrare un'idea impossibile>>.

---

<sup>113</sup> "Open Letter from the Artists of the Kochi-Muziris Biennale 2022-23", in *e-flux*, 23 dicembre 2022; <https://www.e-flux.com/notes/510681/open-letter-from-the-artists-of-the-kochi-muziris-biennale-2022-23> [ultimo accesso 08 settembre 2023], traduzione a cura dell'autore.

scrive. Ma ricordiamo la capacità della nostra specie, delle nostre comunità, di prosperare artisticamente anche in situazioni difficili e terribili.<sup>114</sup>

Poco dopo l'uscita della lettera aperta, il presidente della Kochi Biennale Foundation Bose Krishnamachari (1963) ha rilasciato una dichiarazione, ammettendo i fallimenti evidenziali dagli artisti partecipanti e ringraziandoli per aver sottolineato i vuoti e aver offerto critiche costruttive. Ha dichiarato:

<<per quanto riguarda le gravi carenze da voi indicate, ci assumiamo la piena responsabilità e la responsabilità per i fallimenti operativi, la mancanza di comunicazione interpersonali lasciando dietro di sé un evitabile senso di negligenza. Come Biennale guidata e gestita da artisti, ci rendiamo conto di aver deluso il nucleo stesso delle nostre prospettive e ambizioni - gli artisti - e riconosciamo apertamente le critiche, le posizioni e i riscontri offerti dagli artisti, dalle parti interessate, dai sostenitori e dai nostri team. [...] C'è anche la questione più importante del rinvio dell'ultimo minuto, che ha causato molta miseria agli artisti e alle parti interessate. Da quando i siti sono stati resi disponibili pochi giorni prima dello spettacolo, il pensiero del rinvio era in fase di considerazione attiva. Le piogge cicloniche intempestive hanno interferito, ma alla fine è stato un grave errore di giudizio. [...] Come organizzazione con un'eredità decennale, molti di questi problemi non sarebbero dovuti accadere. Purtroppo, le finanze scarse, l'attrito della manodopera, la pandemia, le incertezze per quanto riguarda i siti, ci hanno colpiti gravemente. Il consiglio di fondazione ha deciso di esaminare a fondo questi problemi durante il primo trimestre del 2023 e prevede di portare avanti le necessarie riforme istituzionali con feedback e piani di esperti, in modo che questi problemi non si ripetano. La vostra dichiarazione è un input prezioso in quel processo.>><sup>115</sup>

---

<sup>114</sup> Prince N., "Despite Hard questions, Kochi-Muziris Biennale Deserves a Chance", in *Ocula Magazine*, 19 gennaio 2023; <https://ocula.com/magazine/features/kochi-muziris-biennale-2022/> [ultimo accesso 08 settembre 2023].

<sup>115</sup> "All's not well at Kochi Biennale: Artists flag concerns in open letter, organisers apologise", in *Onmanorama*, 27 dicembre 2022; <https://www.onmanorama.com/news/kerala/2022/12/27/biennale-artists-flag-concerns-in-open-letter-organisers-apologise.html> [ultimo accesso 8 settembre 2023], traduzione a cura dell'autore.

Nonostante tutto è stata un'edizione con tanta arte evocativa, toccante e commovente che riassume rapidamente, se non del tutto, le sfide circostanti.

Mentre il potere della narrazione, della comunità e della resilienza sono argomenti in primo piano in questa Biennale, alcune opere affrontano gli attuali conflitti geopolitici in modo più esplicito.

Nel suo decimo anno, la Biennale Kochi-Muziris ha raggiunto un punto decisivo nella sua esistenza. Afflitto dai continui vincoli finanziari e dalle continue sfide di garantire la manodopera necessaria per portare a termine la sua mostra su larga scala, le domande difficili devono essere sollevate e risolte.

La Biennale deve mantenere forma e portata attuali per essere un vivace forum per l'arte contemporanea? E se no, cos'altro potrebbe prendere forma qui? Queste sono le domande difficili che ci attendono. Ma dalla risonanza delle opere presenti in questa quinta edizione, la Biennale merita una possibilità.<sup>116</sup>



**Figura 20.** People's Biennale, 2021.

---

<sup>116</sup> Prince N., "Despite Hard questions, Kochi-Muziris Biennale Deserves a Chance", in *Ocula Magazine*, 19 gennaio 2023; <https://ocula.com/magazine/features/kochi-muziris-biennale-2022/> [ultimo accesso 08 settembre 2023].



### 3.6 Le critiche più forti delle edizioni della Biennale di Kochi-Muziris

Le problematiche riscontrate nell'ultima edizione non sono state le prime; infatti, la Biennale di Kochi-Muziris non è stata pienamente supportata e riconosciuta da subito come una vera e propria "Biennale del popolo". La sua accettazione è stata duramente guadagnata ed è ancora attivamente contestata da diverse posizioni. È importante quindi far notare anche il dissenso della società per capire fino a che punto questa esposizione voglia avere un approccio critico e inclusivo.

L'inizio nel 2012 è stato criticato poiché la Kochi Biennale Foundation avrebbe utilizzato in modo improprio i finanziamenti pubblici concessi come aiuto monetario. Un gruppo di artisti di fama nazionale ha allora chiesto al governo statale di condurre un'indagine di vigilanza contro il Kochi Muziris Foundation Trust. Hanno basato le loro accuse sull'esclusione degli artisti e della Lalit Kala Akademi. Ci sono state inoltre, proteste per la mancanza di trasparenza sull'uso dei fondi, impiegando per l'organizzazione un'agenzia privata con sede a Mumbai. Le richieste di chiarezza, trasparenza e inclusione sono diventate più forti quando il Dipartimento delle Finanze ha controllato queste anomalie nell'utilizzo dei fondi ed ha cercato di inserire nella lista nera la Fondazione e di riconsiderare qualsiasi futura cooperazione con loro. In quel momento - solo un mese circa al lancio della Biennale - il Ministro della Cultura del Kerala ha pubblicato un rapporto in cui affermava che non ci sarebbero state sanzioni per la Biennale e che sarebbe stato seguito il recupero delle entrate da parte dei membri. Ma poche settimane prima del suo lancio, il governo invece di ritirarsi ha deciso di continuare a fornire maggiore sostegno, prestando così ascolto alle pressioni esercitate dall'opposizione per sostenere e non ignorare l'evento.<sup>117</sup>

Nel 2014, la seconda edizione ha avuto diversi progetti collaterali organizzati contemporaneamente alla Biennale, ma indipendenti dalla sua tematica curatoriale principale. Uno di questi è stato *Sleeping Through the Museum*, una mostra collaborativa degli artisti Waswo X Waswo (1953), Rajesh Soni (1981), Subrat Behera e Shyam Lal Khumar, che mirava a sollevare una vasta gamma di domande invitando

---

<sup>117</sup> Kashatria M., *Let's not be afraid of Utopias: – Resistances and Solidarities from Kochi-Muziris Biennale*, tesi per master, Linköping university, 2020, supervisore Stefan Jonsson., p. 43.

a ripensare la funzione e lo scopo del museo. Waswo X Waswo caricò un video intitolato *Destroying Art in Protest* in cui distrugge il suo lavoro per protestare contro le richieste sindacali, per evidenziare il problema del sovraccarico di costi per lui e altri artisti, per lo spostamento e il carico delle sue opere. I sindacati del lavoro in Kerala sono fortemente politicizzati e nessuna fissazione sulle tariffe aveva creato problemi a diversi artisti nel corso di due edizioni, ma essendo questo lavoro un progetto collaterale, la KMB non è stata informata né si è interessata all'incidente. In risposta il primo ministro del Kerala ha ordinato al commissario di polizia di Kochi di presentare un rapporto sull'accaduto e anche M. A. Baby ha condannato questo comportamento dei sindacati invitando a prendere una posizione ferma contro l'estorsione di denaro a qualsiasi artista, osservando che tali eventi portano vergogna allo stato del Kerala a livello nazionale e internazionale. Dopo la protesta, Waswo X Waswo e il sindacato hanno risolto la questione e calmato le acque, ma questo incidente ha spinto la direzione a stabilire un accordo con i sindacati per rendere le loro tariffe e le indennità di straordinario universali nei diversi distretti e fisse.<sup>118</sup>

Laddove la prima edizione ha suscitato proteste che chiedevano maggiore trasparenza sull'utilizzo dei finanziamenti, l'evento del 2018 è stato nuovamente accusato di cattiva gestione dei finanziamenti. Questa volta le accuse sono arrivate da appaltatori assunti dalla Kochi Biennale Foundation per il mancato pagamento della metà del loro stipendio, per il quale hanno aspettato quattro mesi. La KBF ha risposto conducendo una valutazione interna in cui si affermava che l'appaltatore aveva addebitato un prezzo eccessivo e che i prezzi avevano superato ampiamente il budget. Subito dopo, la Fondazione ha rilasciato una dichiarazione in cui informava che era stato nominato un perito indipendente approvato dal governo che alla fine ha riscontrato che le fatture erano enormemente gonfiate e che il caso sarebbe stato portato avanti in tribunale. Questo avanti e indietro è stato giudicato da varie piattaforme pubbliche, gruppi sindacali e di attivisti come un segno di indifferenza, sfruttamento, mancanza di dialogo onesto e una palese dimostrazione di elitarismo. Questa controversia

---

<sup>118</sup> Ibidem. Cfr. "The most-discussed Kochi Biennale show: US artist destroying his work to protest union demands", in *Scroll.in*; <https://scroll.in/article/718628/the-most-discussed-kochi-biennale-show-us-artist-destroying-his-work-to-protest-union-demands> [ultimo accesso 13 settembre 2023].

incomberà sull'identità del KMB e sarà un punto dolente per il sostentamento di molti lavoratori e per l'appartenenza a questa Biennale. <sup>119</sup>

---

<sup>119</sup> Ibidem.

#### **Capitolo 4 - Uno sguardo al passato: i tentativi dell'India di essere internazionale**

Le note negative appena menzionate, non sono state le sole che l'India ha dovuto affrontare. Quanto detto precedentemente riporta alla mente il passato delle mostre d'arte indiana e come queste purtroppo non abbiano funzionato come si avrebbe voluto.

Si volge quindi ora ad un'analisi dei tentativi che l'India ha intrapreso e che hanno portato a dar vita poi a questa appena nata Biennale di Kochi-Muziris.

Il 14 agosto del 1947, alle 23, Jawaharlal Nehru (1889-1964), primo ministro indiano dal 1947 al 1964, annunciò l'abbandono del paese da parte dei colonizzatori inglesi e il conseguente raggiungimento dell'Indipendenza del paese. Da questo momento si può affermare sia iniziata la storia dell'India contemporanea.<sup>120</sup>

La scena artistica indiana contemporanea ha poi però subito un forte cambiamento dagli anni '90: non solo il ridisegno della mappa del mondo coloniale, ma anche l'agenda nazionale di modernizzazione, che è stata realizzata attraverso i recenti sviluppi economici, tutti cambiamenti che hanno accelerato l'ascesa di questa nazione come potenza economica globale.<sup>121</sup>

L'India è stata tra i pochi paesi ad essere così profondamente e variamente influenzata dall'occupazione di popoli stranieri. In questo vasto territorio le invasioni, guerre o conquiste, hanno dato origine a regni e imperi e poi li hanno distrutti; tuttavia, non hanno mai causato una dispersione delle popolazioni, né soppresso i loro tratti distintivi. L'arte indiana nel corso dei secoli ha accolto nuove influenze formali e stilistiche, manifestando diversità ed espressioni tradizionali ma al sempre creativa e originale, dando vita ad opere di grande forza che si differenziano chiaramente da qualsiasi altro tipo di produzione artistica. La storia dell'arte indiana rappresenta un intreccio di esperienze interconnesse ed anche intrinsecamente complesse.<sup>122</sup>

---

<sup>120</sup> Rondinone A., *India: una geografia politica*, Roma: Carrocci Editore, 2008.

<sup>121</sup> D'Souza R. E., Manghani S., *India's Biennale Effect, A Politic of Contemporary Art*, London: Routledge, 2017, p. 45.

<sup>122</sup> Volpato F., *Il sogno indiano: le nuove prospettive dell'arte contemporanea nel subcontinente*, tesi di laurea magistrale, Università Ca' Foscari Venezia, a.a. 2012-2013, relatore Sara Mondini, p. 38.

#### 4.1 La Triennale India

La Triennale India è stato il primo evento artistico a livello internazionale organizzato dal paese (figura 21).

Ideata dal Dr. Mulk Raj Anand (1905-2004), il presidente della Lalit Kala Akademi, organismo autonomo finanziato dal Ministero della Cultura, fondata nel 1968 a Nuova Delhi, si è tenuta ogni tre anni fino alla sua conclusione nel 2005. Hanno funto da modello per la sua realizzazione le Biennali di San Paolo, Parigi e Venezia, ma fu concepita principalmente per essere un'occasione critica. Durante questo evento, erano attesi artisti provenienti da trenta diverse nazioni, con l'obiettivo di offrire una presentazione più estesa e incisiva dell'arte indiana ai paesi occidentali, mirando a aumentare la visibilità delle opere artistiche indiane e a sensibilizzare gli artisti indiani riguardo agli avanzamenti innovativi e alle sperimentazioni nel campo dell'arte visiva a livello globale.<sup>123</sup>

Le parole del ministro dell'istruzione T. Sen rilasciate il 2 febbraio 1968:

<<Le biennali e le triennali che si tengono in diversi centri d'arte del mondo servono come piattaforma comune per far conoscere gli artisti attraverso le loro opere recenti. Finora l'India ha partecipato solo a triennali e biennali mondiali. Sono felice che per la prima volta l'India ospiti una Triennale.>><sup>124</sup>



**Figura 21.** Copertina del catalogo della *First India Triennale of contemporary world art*, 1968.

---

<sup>123</sup> Volpato F., *Il sogno indiano: le nuove prospettive dell'arte contemporanea nel subcontinente*, tesi di laurea magistrale, Università Ca' Foscari Venezia, a.a. 2012-2013, relatore Sara Mondini.

<sup>124</sup> "First Triennale India (1968)", in *Kala Kulo*; <https://kalakulo.org/First-Triennale-India-1968> [ultimo accesso 16 settembre 2023], traduzione a cura dell'autore.

La critica e curatrice indiana Nancy Adajania (1971) nel suo saggio “*Globalism before Globalisation: the ambivalent fate of Triennale India*” racconta e analizza questo primo esperimento della nazione affrontando le ragioni per cui questa mostra è stata così gravemente fraintesa e travisata nel discorso pubblico durante la fine degli anni Sessanta e Settanta, sebbene si trattasse di un potente gesto di costruzione di infrastrutture culturali.

<<La *Triennale India*, deve essere valutata nel contesto dei suoi intrecci con altre storie della cultura Biennale globale così come esisteva allora, con le Biennali di Venezia e di San Paolo come centri principali. Ciò ci aiuterebbe anche a riflettere su come Triennale India avrebbe potuto partecipare a questa storia globale di dibattito e cambiamento se non fosse stata ostacolata da una sconsiderata critica interna. [...] Il suo tempismo è stato perfetto: un risultato notevole in una società altrimenti afflitta da un ritardo culturale e da un’ indecisione ideologica. Allestita al culmine della guerra in Vietnam, che, come molte delle lotte rivoluzionarie anticoloniali in corso in Asia e Africa, è stata inquadrata nello scenario della guerra fredda. Lo stimato critico di sinistra britannico John Berger ha inviato un messaggio di affermazione a questa nuova avventura intellettuale e culturale:

“Invio i miei saluti alla prima Triennale d'Arte Contemporanea Mondiale che si terrà in India. Suggerirebbe la possibilità di sfuggire o addirittura di rovesciare l’egemonia dell’Europa e del Nord America in queste questioni. Questa egemonia è disastrosa perché, qualunque siano i sentimenti o le idee personali dei singoli artisti o insegnanti, si basa sul concetto di opera d'arte visiva come proprietà. L’utilità storica di un simile concetto è ormai superata da tempo: oggi costituisce una barriera ad un ulteriore sviluppo. L’ideologia della moderna proprietà europea è inseparabile dall’imperialismo. La lotta contro l’imperialismo e tutti i suoi agenti è quindi strettamente connessa con la lotta per un’arte veramente moderna. Vi auguro lucidità, forza e coraggio nella tua lotta.”

Il messaggio di Berger sottolineava il potere dell'arte moderna di opporsi all'imperialismo e creare un'alleanza di resistenza in tutto il mondo. La posizione ideologica della Triennale India del 1968 era dunque chiara: si voleva dimostrare una coscienza globalista, un internazionalismo. Mulk Raj Anand, che ha proposto e fondato Triennale India, aspirava quindi a bypassare la cartografia della geopolitica

guidata dalle superpotenze e rimappare l'atlante dell'arte globale, creando affinità tra Asia e America Latina, Africa ed Europa orientale. Come entusiasta sostenitore del progetto nehruviano di solidarietà internazionale tra le forze progressiste, Anand desiderava mettere in mostra il contemporaneo postcoloniale insieme a quello che potrebbe essere definito il “meglio dell'Occidente” nell'armatura della Triennale India. Voleva anche che il subcontinente avesse accesso all'arte mondiale in un momento in cui era difficile per gli artisti viaggiare, sottolineando la necessità di una comunione umanista globale. Esaminando la storia dell'accoglienza della Triennale, ci rendiamo conto che essa è stata teatro di polemiche e incomprensioni fin quasi dal suo inizio. Triennale India è stata sponsorizzata dallo Stato indiano con fondi pubblici, e quindi è partita da una posizione ideologica completamente diversa rispetto alle precedenti Biennali. È stata la Triennale India, ad avere inizialmente una maggiore affinità con la Biennale dell'Avana; sono emerse da contesti diversi, tuttavia, entrambe si collocavano dalla stessa parte nel panorama postcoloniale: entrambe sottolineavano la possibilità e l'importanza vitale della comunicazione Sud-Sud.>><sup>125</sup>

Ma come mai L'Avana viene ricordata come una svolta, mentre la Triennale India di Delhi è più o meno dimenticata? Perché soprattutto la terza Biennale dell'Avana, nel 1989, si aprì in un momento cruciale, mentre la Guerra Fredda, che tanto aveva caratterizzato le biennali del Sud, si esauriva rapidamente. Allo stesso tempo, la lenta ascesa della globalizzazione culturale, alimentata da una matrice di innovazioni intellettuali, tecnologiche e commerciali, stava ancora spostando solo a malincuore i suoi riflettori dalla regione del Nord Atlantico. Anche il termine “Terzo Mondo”, così centrale nei decenni precedenti, lasciava sempre più spazio a favore del meno carico termine “Sud”.<sup>126</sup>

---

<sup>125</sup> N. Adajania, “Globalism before Globalisation: the ambivalent fate of Triennale India”, in *Western Artists and India: Creative Inspirations in Art and Design*, Mumbai: Shoestring; 2013, pp. 168-185, traduzione a cura dell'autore.

<sup>126</sup> Green C, Gardner A., *Biennials Triennials and Documenta: The Exhibitions That Created Contemporary Art*. Chichester: Wiley Blackwell; 2016, p. 82.

## 4.2 First Asian Art Biennale

Un altro importante evento internazionale, fondamentale per l'India, fu la prima Asian Art Biennale tenuta a Dacca in Bangladesh, riconosciuta come la più antica Biennale d'arte internazionale in Asia e concepita dalla Bangladesh Shilpakala Academy. Ha svolto un ruolo catalizzatore nella crescita artistica della regione sin dal suo inizio, nel 1981, senza alcuna interruzione. Lanciata con l'obiettivo di esplorare l'arte asiatica moderna e contemporanea, con un'ulteriore attenzione alle pratiche che circolano a livello internazionale, la mostra, della durata di un mese, funge oggi da piattaforma per diverse modalità di creazione artistica e di intervento discorsivo. Il Bangladesh ha sempre incoraggiato gli artisti a esplorare la società contemporanea, i suoi valori culturali ed estetici, la sua storia, l'economia e la vita quotidiana, senza limitarsi ai propri confini culturali.<sup>127</sup>

Subir Chowdhury (1967), ex direttore del Dipartimento di Belle Arti della Shilpakala Academy, ricorda come è nata l'idea:

<<Abbiamo ricevuto un pacchetto dall'India per quanto riguarda una mostra Triennale Internazionale [che si tiene ogni tre anni]. Abbiamo discusso che se la Lalit Kala Academy [National Academy of Art] dell'India potesse organizzare una mostra internazionale, perché non possiamo organizzare una mostra d'arte esclusivamente asiatica? Poi abbiamo fatto proposte al governo e ci sono voluti quattro anni perché fosse finalmente approvato. Dopo il successo della prima mostra, abbiamo poi deciso di organizzarla ogni due anni come Biennale e da allora è andata avanti.>><sup>128</sup>

Nonostante il suo rispettato successo, tuttavia, la Biennale del Bangladesh non è stata priva di critiche. In un articolo sull'evento nel 2008, pubblicato su *The Star*, gli artisti del Bangladesh hanno espresso la loro delusione per la natura disorganizzata e impraticabile della mostra.

---

<sup>127</sup> “Asian art Biennale”, in *Biennial foundation*; <https://biennialfoundation.org/biennials/asian-art-biennale-bangladesh/> [ultimo accesso 17 settembre 2023].

<sup>128</sup> Auer S., “International Contemporaries,” in *The daily star*, 14 dicembre 2012; <https://archive.thedailystar.net/magazine/2012/12/02/art.htm> [ultimo accesso 17 settembre 2023], traduzione a cura dell'autore.



La prima Biennale d'arte asiatica del Bangladesh, diretta da Syed Jehangir (1935-2018), un artista ben noto in Pakistan, fu presa come modello anche dal Pakistan ed elogiata per come era riuscita a realizzare un programma ragionevolmente efficiente in tutte le arti, come viene sottolineato nell'articolo di giornale riportato più avanti, in cui riguardo la Biennale viene scritto:

<<L'opportunità di interagire con artisti provenienti da così tanti Paesi asiatici è un'esperienza rara per gli artisti visivi, a differenza di scrittori, giornalisti, studiosi e scienziati che frequentano regolarmente i seminari in tutto il mondo. L'Accademia Shilpakala (fondata da Zainul Abedin, ora venerata come Shilapacharya) ha reso orgogliosi i bangladesi sia in termini di ospitalità sia per la vastità dell'esposizione artistica e intellettuale, stipata in cinque giorni ricchi di eventi.>><sup>129</sup>



Figura 22. Pagina di giornale Newsline - Artline, *Art Fest in Bangladesh*, 1993.

<sup>129</sup> Hashmi S., "Art Fest in Bangladesh", in "*Chawkandi*"; <https://chawkandi.co/research/art-fest-in-bangladesh/> [ultimo accesso 17 settembre 2023], traduzione a cura dell'autore.

### ***4.3 Place for people - Questions and dialogues***

Al fianco di queste manifestazioni citate vi sono quelle esposizioni considerate cruciali, che hanno segnato il passaggio dalla modernità alla post-modernità/contemporaneità in India:

*Place for People* (figura 23) è stata una delle esposizioni che ha segnato un cambiamento nella scena indiana, nata grazie alla più importante critica, storica dell'arte e curatrice indiana Geeta Kapur (1943). Il progetto si è sempre presentato come autogenerato, che non ha curatori, nato nel 1981 a Delhi, Bombay, dal brainstorming, dallo scambio e dallo scontro tra gli artisti, dato dalla necessità di dare un segno tangibile di cambiamento degli standard e tendenze precedenti. Artisti legati dall'interesse comune per la figurazione, per la narrazione della realtà quotidiana, si proponevano di narrare il dramma umano: la visibilità viene assegnata a soggetti sociali e segna un allontanamento dal formalismo, esplorano la narrazione più ideologica.

Una mostra che ha fatto da transizione, in cui le raffigurazioni della vita quotidiana degli artisti, offrono un palcoscenico per lo svolgersi di drammi umani, drammi in cui fatto, finzione, esperienza e desiderio si mescolano sotto forma di narrazione. Queste storie, personali o comunitarie, situano il sé nel collettivo, dando visibilità ai soggetti sociali e allontanandosi così dalle chiusure formali dell'arte moderna. Di grande interesse è la nota critica scritta da Geeta Kapur in difesa degli artisti e della loro pratica: un saggio scritto contro una forma già istituzionalizzata di modernismo indiano, in cui l'autrice sceglie di ragionare con sensibilità e logica stabilendo categoricamente la centralità della figura umana nell'arte tradizionale indiana e che si distingue per rappresentazione in sé. Procede a mostrare la problematica causata dalla sospensione strategica delle differenze tra le moderne arti orientali e occidentali, a favore di un eclettismo universalista ed afferma che il presente scenario richiede modalità e soluzioni rappresentative lontano da quelle già esaurite. Tutte osservazioni critiche che hanno introdotto un paradigma abbastanza nuovo per la pratica artistica

nel suo tempo, riuscendo ad affermare la portata dell'impatto che ha avuto sul pensiero artistico negli ultimi tre decenni.<sup>130</sup>



**Figura 23.** Recensione della mostra *Place for People* sul giornale The Sunday Observer, 1981.

Le parole di Geeta Kapur:

<<Place for People era un progetto autogestito da sei artisti e un critico. A quel tempo non usavamo il termine curatore e io fungevo semplicemente da membro di un gruppo o di un collettivo. Tutto è iniziato con la teorizzazione della narratività. Le opere si

---

<sup>130</sup> Parvez K., "Place for people": an introduction", in *Take on art*, issue 05 - Curation, 5 agosto 2011; <https://takeonart.wordpress.com/2011/08/05/place-for-people-an-introduction-parvez-kabir/#:~:text=%27Place%20for%20People%27%20%5B1981,interest%20in%20figuration%20and%20narration> [ultimo accesso 20 settembre 2023].

Cfr. Kapur G., Jehangir Art Gallery Rabindra Bhavan, "Place for People: An Exhibition of Paintings by: Jogen Chowdhury Bhupen Khakhar Nalini Malani Sudhir Patwardhan Gulam Mohammed Sheikh Vivan Sundaram: Jehangir Art Gallery Bombay 9th Nov.-15th Nov. 1981", Bombay: Jehangir Art Gallery; 1981. [https://cdn.aaa.org.hk/source/digital\\_collection/windows/elaine.lin/2fb2fbba-deee-4206-844d-49368a103dc6.pdf](https://cdn.aaa.org.hk/source/digital_collection/windows/elaine.lin/2fb2fbba-deee-4206-844d-49368a103dc6.pdf) [ultimo accesso 20 settembre 2023].

sono sviluppate contemporaneamente e persino come conseguenza del discorso sulla narrazione contemporanea, come modalità ancora valida all'interno di una cornice storico-artistica onorevole e inclusiva della pittura narrativa.

[...] Credo che Place for People sia nato perché gli artisti erano impegnati a mantenere una base dialogica per la loro pratica in evoluzione e ritenevano quindi che un critico e le sue preoccupazioni teoriche/ideologiche fossero necessarie alla formazione.

[...] Ciò che rimane dai tempi di Place for People è un impegno con la storia e la soggettività, e con la politica del luogo, sia esso la nazione o la città o un sito immaginario e contestato. Ha cambiato la direzione dell'arte indiana producendo conseguenze sia dirette che contrarie.>><sup>131</sup>

La seconda importante manifestazione fu *Question and dialogue*: organizzata nel 1987 dal Radical Group, attivo dall'85 all'89, da propositi analoghi a Place for people volendo rispondere ai quesiti sorti da questa.

Il gruppo Radicale comprendeva per lo più artisti che avevano studiato alla Facoltà di Belle Arti dell'Università Maharaja Sayajirao di Baroda, nello stato occidentale del Gujarat, tra la fine degli anni Settanta e l'inizio degli anni Ottanta. Molti di loro erano stati iniziati alla politica di sinistra nel loro Stato di origine, il Kerala, ed erano stati incoraggiati dai vari movimenti di resistenza sorti lì durante e dopo l'Emergenza nazionale imposta dal Primo Ministro Indira Gandhi dal 1975 al 1977. La loro posizione ideologica segnava una forte rottura con le nozioni allora prevalenti sul fare arte alla Facoltà di Belle Arti, rifiutando le tendenze figurative e narrative così come qualsiasi tipo di tendenza revivalista, e rimproverarono la commercializzazione del mondo dell'arte.

Erano inoltre estremamente critici nei confronti di quella che consideravano l'accondiscendenza della borghesia nei confronti di un regime con tendenze fasciste. Il loro manifesto fu scritto da Anita Dube, l'unico membro femminile e del Kerala.

---

<sup>131</sup> Kapur G., "On the curatorial in India (part 2)", in *afterall* <https://www.afterall.org/article/geeta-kapur-on-the-curatorial-in-india-part2> [ultimo accesso 1° settembre 2023], traduzione a cura dell'autore.

Ciò che era veramente radicale in questo gruppo non era solo la loro arte, ma anche il modo in cui tentavano e riuscivano a raggiungere la gente, a far sì che la gente andasse davvero a vedere l'arte contemporanea.<sup>132</sup>

Sia *Place for People* che *Question and Dialogue* si pongono l'una di risposta all'altra ma si pongono entrambe il problema del pubblico, il ruolo dell'arte nella scena pubblica e il rapporto che l'arte debba avere sulla scena pubblica.

---

<sup>132</sup> Shanay J., "Mutable Bodies: K.P. Krishnakumar and the Radical Association", in *Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry*, No. 36, 2014, pp. 54 - 63.

Cfr. Dube A., "Questions and dialogue", 1987, in *Asia Art Archive*; [https://cdn.aaa.org.hk/\\_source/1987-questions-and-dialogue.pdf](https://cdn.aaa.org.hk/_source/1987-questions-and-dialogue.pdf).

#### 4.4 Chennai photo Biennale

Arrivando a parlare di mostre più recenti è doveroso menzionare troviamo la Chennai Photo Biennale.

Fondata nel 2016 dalla CPB Foundation e dal Goethe-Institut, come iniziativa artistica pubblica in risposta al crescente interesse per la fotografia in India. Distribuita lungo la città, dalle spiagge del sud di Chennai ai villaggi di pescatori del nord, questa Biennale mira ad estendersi oltre i tradizionali spazi espositivi: lungo quelle parti della città che sono rimaste al di fuori del regno e del mandato delle attività culturali contemporanee, concependola come una Biennale cittadina installando opere fotografiche nelle stazioni ferroviarie, nei parchi pubblici e nelle gallerie sparse in tutta la Central e South Chennai. L'obiettivo principale è quello di coinvolgere diverse comunità e generazioni attraverso mostre, workshop, presentazioni, e programmi educativi. In un mondo globalizzato, dove l'immagine fotografica si è trasformata dal suo obiettivo primario di rappresentazione, raffigurazione e documentazione per diventare una misura dell'identità e dell'autostima, diventa imperativo rivalutare il suo scopo, il suo potenziale e il suo potere di avere un impatto sulla mente umana e sul processo decisionale.

Questa Biennale ha l'intento di: demistificare i diversi generi di fotografia, fornire opportunità espositive per fotografi indiani e internazionali indipendentemente dalla classe, dall'origine etnica o dall'orientamento sessuale, creare opportunità di studio per giovani fotografi e curatori, sviluppare workshop con scuole e college, esplorare il potenziale della fotografia impegnandosi con gli archivi storici e le pratiche contemporanee, incoraggiare discussioni socio-politiche significative attraverso discorsi e simposi, pubblicazione di fotolibri in formato cartaceo ed elettronico.<sup>133</sup>

---

<sup>133</sup> “Chennai photo Biennale”, in *Biennial foundation*; <https://www.biennialfoundation.org/biennials/chennai-photo-biennale/> [ultimo accesso 20 settembre 2023].

Cfr. “Chennai photo biennale” <https://chennaiphotobiennale.foundation/>; <https://artsandculture.google.com/partner/chennai-photo-biennale> [ultimo accesso 20 settembre 2023].

## 4.5 Print Biennale India

La prima Biennale Internazionale della Stampa in India apre nel 2018 a Nuova Delhi all' Accademia Nazionale d'Arte del paese, la Lalit Kala Akademi con la partecipazione di 17 Paesi. Parlando all'inaugurazione dell'evento, l'eminente artista-stampatore e ospite principale della cerimonia, Shri Shakti Barman, ha dichiarato:

<<È stato intorno agli anni Ottanta che mi sono avvicinato per la prima volta al mezzo di stampa della litografia. All'improvviso la litografia era diventata molto popolare. Ma con il passare del tempo, la sua tendenza, così come gli spazi e gli studi in cui veniva praticata, sono stati demoliti e ora ne abbiamo pochissimi. Credo che questo grande sforzo dell'Accademia la aiuterà a riconquistare la sua popolarità.>>

Nel suo discorso di benvenuto l'amministratore della LKA, Shri C S. Krishna Setty, ha dichiarato che l'obiettivo di questo evento è quello di cercare di scoprire nuove tendenze artistiche della stampa a livello nazionale e globale, e di esplorare nuove idee nel settore. In linea con il suo cambiamento internazionale, la Biennale ha suscitato interesse a livello globale. In accordo con la prospettiva generale di fornire una piattaforma inclusiva ed esclusiva, le mostre sono state organizzate di conseguenza.<sup>134</sup>

In un mondo in cui l'arte e i processi digitali stanno diventando mainstream, la forma d'arte dell'incisione mostra ciò che è possibile nella forma manuale.<sup>135</sup>

<<La stampa in India è una forma recente>>, afferma la vincitrice del premio nazionale Ananda Moy Banerjee (1959), <<La comprensione di questa forma d'arte non è ancora stabilita in modo molto naturale. In india, molte società e gruppi stanno comunque lavorando per promuovere l'incisione.<sup>136</sup>

---

<sup>134</sup> “Press Information: The first international exhibition of graphic prints ‘Print Biennale India 2018’ inaugurated in New Delhi today,” 25 marzo 2018; <https://pib.gov.in/newsite/PrintRelease.aspx?relid=177997> [ultimo accesso 21 settembre 2023], traduzione a cura dell'autore.

<sup>135</sup> Madanmohan R., “249 artworks, 14 countries: print Biennale india 2022 held at karnataka chitrakala parishath in Bengaluru”, in *yourstory*; <https://yourstory.com/2022/02/print-biennale-india-creativity-art> [ultimo accesso 18 settembre 2023].

<sup>136</sup> Popli B., “First International Print Biennale in Delhi brings printmakers back in focus”, in *the Sunday Guardian*, 31 marzo 2018; <https://sundayguardianlive.com/culture/first-international-print-biennale-delhi-brings-printmakers-back-focus> [ultimo accesso 18 settembre 2023], traduzione a cura dell'autore.



## **Conclusioni**

Nel corso della mia ricerca, partendo dalla partecipazione nazionale indiana alla Biennale di Venezia, mi sono imbattuta più volte in testi che affermavano la presenza dell'India a partire solo dal 2011, ma come ho potuto appurare non è stato affatto così. Probabilmente questo accade perché a riguardo poche sono le informazioni, sia bibliografiche, che in rete. Sono stata in grado di risalire alle prime partecipazioni principalmente grazie ai cataloghi della Biennale, facilmente recuperabili, ma soprattutto grazie ad ASACdati e grazie alla ricerca nell'Archivio Storico delle Arti Contemporanee (ASAC) della Biennale di Venezia. Sono stati fondamentali i fondi di Raccolta documentaria e di Rassegna stampa in cui sono conservati documenti, manoscritti, ricevute, lettere e articoli di giornale in cui viene confermata la presenza della nazione. Nonostante ciò, le partecipazioni dell'India sono comunque scarse e col tempo questo ha fatto insorgere gli artisti, colpiti in prima persona poiché non vengono considerati in uno scenario internazionale, ma questo inevitabilmente si collega alla mancanza di un padiglione indiano fisso e stabile a Venezia.

La continua assenza alla Biennale di Venezia è stata fonte di grande preoccupazione e disillusione nel mondo dell'arte indiana, dalle lettere e dalle critiche si percepisce la frustrazione degli artisti che lamentando l'apatia del governo nel dare la possibilità di essere presenti a quella che è una delle più importanti Mostre Internazionali. Un ministero che non dà abbastanza importanza al settore culturale, non vedendone una fonte di sviluppo e di promozione a livello internazionale, un rifiuto di adeguarsi al mondo dell'arte contemporanea che è in continuo mutamento. Credo che anche questo sia il motivo per cui ho fatto fatica a trovare un'approfondita e organizzata bibliografia riguardante lo sviluppo dell'arte contemporanea indiana dalla sua Indipendenza: un'elevata scarsità di testi e documenti ufficiali. Ho sentito la mancanza di un archivio che potesse far rivivere la memoria di un'attività artistica e per questo non sono stata in grado di arrivare a fare un lavoro di ricerca come quello effettuato all'Archivio Storico delle Arti Contemporanee (ASAC).

In una situazione del genere, l'atto di recuperare le storie perdute diventa un'impresa estremamente urgente, altrimenti l'alternativa è un pericoloso oblio culturale.

Nonostante la precarietà della situazione nazionale, emerge un segnale di cambiamento, o meglio, di costruzione in corso nell'ambito contemporaneo attraverso



la Biennale di Kochi-Muziris. Questo sembra essere un evento di grande rilevanza, nonostante sia giovane, ma deve ancora essere ben analizzato in tutte le sue sfaccettature. È una mostra che deve molto a Venezia come anche all'Avana, ma possiamo dire che i tentativi che l'India ha fatto in passato siano serviti a raggiungere questo traguardo.

La KMB non è stata esente da critiche, arrivate sin da subito, tra mancanza di fondi, ritardi, poco sostegno da parte dello stato e problemi logistici ci si domanda se questa possa sopravvivere ancora o lentamente sparirà come la Triennale India.

La Biennale ha dato inizio a un nuovo capitolo nella storia dell'arte indiana, che potrebbe aprire la strada a un rinascimento culturale in grado di creare nuove visioni per un nuovo pubblico.

Benché io conosca da poco la realtà artistica contemporanea indiana, penso che il paese stia acquisendo una maggiore consapevolezza e comprensione del ruolo significativo che svolge nel contesto internazionale. La sua scena artistica contemporanea mantiene un legame saldo con la sua ricca storia, mentre guarda in avanti verso nuove modalità espressive.

<<Una Biennale guarda oltre il presente e al futuro. Le biennali sono l'arena più avanzata per questo campo allargato proprio perché non funzionano come i musei. I musei sono templi per la conservazione della memoria. Le Biennali sono un contesto per l'esplorazione e la messa in discussione del presente.>><sup>137</sup>

---

<sup>137</sup> Dichiarazione di Rosa Martinez. Ricci C., *Starting from Venice: Studies on the Biennale*, Milano: et al. 2010, p. 36.

## **Bibliografia**

Alloway L., *The Venice Biennale 1895-1968, from salon to goldfish bowl*, London: Faber, 1969.

Arathi Kaimal B., “Literature Re-mapped: Dissemination of Cultural Capital at Kochi-Muziris Biennale”, in *Teresian Journal of English Studies*. Vol. 10, No. 1, June 2018, p. 62.

Archivio Storico della Biennale di Venezia, ASAC, Fondo storico, serie Arti visive, b. 993, “Eventi collaterali: progetti”, “My East is Your West (The Gujral Foundation).”

Archivio Storico della Biennale di Venezia, ASAC, Fondo Storico, serie Arti visive/materiale minore 2019 Partecipazioni nazionali 3.

Archivio Storico della Biennale di Venezia, ASAC, Raccolta documentaria, serie Arti visive 1956, busta n. 15/17, India = Roma Anno V n.2 “Opere di pittori indiani alla Biennale di Venezia”.

Archivio Storico della Biennale di Venezia, ASAC, Raccolta Documentaria, Arti visive 1966, busta 4/13, Il giornale di Pavia - martedì 26 luglio 1966, “Ricordi di fanciulleschi Luna Park”.

Archivio della Biennale di Venezia, ASAC, Rassegna Stampa Tematica, Arti visive 2011, periodici italiani b. 5/8, volume 9, giornale Espoarte 11 maggio 2011, “Maratona Biennale vol. 3 - le nuove partecipazioni nazionali - parte II.”

Archivio della Biennale di Venezia, ASAC, Rassegna Stampa Tematica, Arti visive 2011, quotidiani stranieri b. 6/8, volume 5, giornale The Hindu 14.04.2011, “India in Venice Biennale for the first time in 116 Years, di Rana Siddiqui.”

ASAC Archivio Storico Delle Arti Contemporanee. *Le muse Inquiete: La Biennale Di Venezia Di Fronte Alla Storia*. Venezia: La Biennale di Venezia, 2020.

Ball D., “Postcards from the edge (of the Arabian Sea). Tales from the ballPark: this liminal life”, in *The Journal of Public Space*, Vol. 3, No.1, 2018, pp. 109-118.

Baratta P., Di Martino E., *La Biennale Di Venezia 1895-2013: Arti Visive Architettura Cinema Danza Musica Teatro*, Papiro art, 2013.

Baratta P., *Il Giardino E L'Arsenale Una Storia Della Biennale*. Venezia: Marsilio, 2021.

Biennale di Venezia, *Illuminazioni La Biennale di Venezia, 54. Esposizione Internazionale d'Arte*, Venezia: Marsilio 2011, pp. 374-375.

Biennale di Venezia, *All the World's Futures La Biennale di Venezia, 56. Esposizione Internazionale d'Arte*, Venezia: Marsilio, 2015.

Biennale di Venezia, *Arti Visive '82 Catalogo generale La Biennale di Venezia, 40. Esposizione Internazionale d'Arte*, Venezia: La Biennale di Venezia, 1982, p.102.

Biennale di Venezia, *27. Esposizione Biennale Internazionale D'Arte*, Venezia: Lombroso Editore, 1954.

Biennale di Venezia, *51. Esposizione Internazionale D'arte, Partecipazioni Nazionali, Eventi nell'ambito*, La Biennale Di Venezia, Venezia: Marsilio, 2005, p.172.

Biennale di Venezia, *May You Live in Interesting Times La Biennale di Venezia, 58. Esposizione Internazionale d'Arte*, Venezia: La Biennale di Venezia, 2019, p. 80.

Ceschin D., *La voce Di Venezia: Antonio Fradeletto E L'organizzazione Della Cultura Tra Otto E Novecento*. Padova: Il Poligrafo, 2001.

Ciotti M., “Art and global south: ‘Playing Venice’ at the Kochi-Muziris Biennale (KMB)”, *New Global Studies*, 2020, pp. 327-351.

D’Souza R. E., Manghani S., *India’s Biennale Effect, A Politic of Contemporary Art*, London: Routledge, 2017.

Fondazione Bevilacqua La Masa, *Atti del convegno su la Biennale, Venezia, l’arte contemporanea, forma e riforma della Biennale, Isola di S. Giorgio Maggiore Venezia 14 dicembre 1996*, Venezia: Grafiche Veneziane, s.l., s.n.

Filipovic E., Hal M., Øvstebø S., *The biennial Reader an Anthology on Large-scale Perennial Exhibitions of Contemporary Art*. Ostfildern Bergen: Hatje Cantz Bergen Kunsthall, 2010.

Green C., Gardner A., *Biennials Triennials and Documenta: The Exhibitions That Created Contemporary Art*. Chichester: Wiley Blackwell; 2016.

Guazzini L., *Arte Indiana e ambiente, artisti opere e approcci alla crisi ecologica contemporanea*, tesi di laurea magistrale, Università Ca’ Foscari a.a. 2020-2021, relatore Sara Mondini.

Guggenheim P., Bettini S., Morassi A., Dorigo W., *Catalogo della 33. Esposizione Biennale Internazionale d’Arte Venezia* (Venezia, 18/06/1966 - 16/10/1966), 1966, a cura di Apollonio U., Borri B. e Gnan A., Venezia: Ente Autonomo La Biennale di Venezia, p. 109.

Harris J., *The global contemporary art world*, Newark: John Wiley & Sons Incorporated, 2017.

Jain A., *The Kochi Muziris Biennale: it’s impact on the socio-cultural aspects of India*, tesi per master, University College London, 2014.

Joy A., Belk R., “India’s Kochi Biennale: sponsorship, patronage, and art’s resistance”, in *Arts and the Market*, Vol. 9, No. 1, 2019, pp. 16-26.

Kashatria M., *Let’s not be afraid of Utopias: – Resistances and Solidarities from Kochi-Muziris Biennale*, tesi per Master, Linköping University, 2020, supervisore Stefan Jonsson.

Kolb R., Patel S., Richter D., “Contemporary Art Biennials - Our Hegemonic Machines in Times of Emergency”, in *OnCurating*, n. 46, giugno 2020, p. 280.

Kompatsiaris P., *The Politics of Contemporary Art Biennials, Spectacles of Critique, Theory and Art*, London: Routledge, 2017, pp. 22-23.

Komu R., “Case Studies: Emergent-Alternative, Kochi-Muziris Biennale”, Vol. 12, No. 3, 2013, pp. 65-69.

Lavallée J. A., “Kochi-muziris: c’est ma Biennale!” in *Espace*, No. 110, 2015, pp. 80-85.

Longhi R., Pallucchini R., Bandera M. C., *Le prime Biennali Del Dopoguerra, 1948-1956*, Milano: Charta, 1999.

Maraini A., *La Biennale di Venezia Storia e Statistiche con l'indice generale degli artisti espositori dal 1895 al 1932*, Venezia: La Biennale di Venezia, 1932.

Marchesin G., *La biblioteca della Biennale di Venezia*, tesi di laurea magistrale, Università Ca’ Foscari Venezia, a.a. 2015-2016, relatore Dorit Raines.

May J. A. “30 aprile 1895. La nascita della Biennale”, a cura di Israel Uwe, in *Venezia I Giorni Della Storia*, Roma: Viella, 2011, pp. 233-250.

Martini F., Martini V., *Just Another Exhibition. Storie e politiche delle Biennali. Histories and Politics of Biennials*, Milano: Postmedia, 2011.

MLitt E. S., “The Kochi-Muziris Biennale – The Third Edition”, in *Elizabeth XI Bauer*, 2018.

Mulazzani M., *Guida ai padiglioni della Biennale di Venezia dal 1887*, Milano: Electa, 2022.

Mulazzani M., *I Padiglioni della Biennale di Venezia*. Milano: Electa, 2004.

N. Adajania, “Globalism before Globalisation: the ambivalent fate of Triennale India”, in *Western Artists and India: Creative Inspirations in Art and Design*, Mumbai: Shoestring, 2013, pp. 168-185.

Ojetti U., “L’arte moderna a Venezia: Esposizione mondiale del 1897”, *Resto del Carlino*, 28 aprile 1897.

Portinari S., Stringa N., *Storie Della Biennale Di Venezia*, Ca' Foscari - Digital Publishing, Venezia: Ca' Foscari-Digital, 2019.

Querol N., “India at the Venice Biennale: collateral events from and beyond the nation”, in *Journal of Curatorial Studies*, Vol. 9, No. 1, 2020, pp. 70-89.

Ricci C., *Starting from Venice: Studies on the Biennale*, Milano: et al. 2010.

Romanelli G., *Ottant'anni di allestimenti alla Biennale: Ca' Corner della Regina, 3 dicembre 1977-29 gennaio 1978*, Venezia: La Biennale di Venezia, Archivio storico delle arti contemporanee, 1977.

Rondinone A., *India: una geografia politica*, Roma: Carrocci Editore, 2008.

Smith L., “Beyond the margins: the 4th Kochi-Muziris Biennale”, in *Art monthly Australasia*, No. 314, 2019, pp. 26-27.

Shanay J., “Mutable Bodies: K.P. Krishnakumar and the Radical Association”, in *Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry*, No. 36, 2014, pp. 54-63.

Steeds L. et al., *Making art global (part 2): Magiciens de la terre 1989*, Cahiers d'études africaines, 2016.

Vail K. P. B., Greene V., *Peggy Guggenheim: L'ultima Dogaressa*, Venezia, Peggy Guggenheim Collection, Marsilio, 2019.

Volpato F., *Il sogno indiano: le nuove prospettive dell'arte contemporanea nel subcontinente*, tesi di laurea magistrale, Università Ca' Foscari Venezia, a.a. 2012-2013, relatore Sara Mondini.

Walford M., “Site of production: the development of the Biennial in India”, in *Art History* 355, 2015, pp. 2-18.

Weiss R., *Making Art Global (Part I): The Third Havana Biennial 1989*. London: Afterall, 2010.

## Sitografia

“All’s not well at Kochi Biennale: Artists flag concerns in open letter, organisers apologise”, in *Onmanorama*, 27 dicembre 2022; <https://www.onmanorama.com/news/kerala/2022/12/27/biennale-artists-flag-concerns-in-open-letter-organisers-apologise.html> [ultimo accesso 8 settembre 2023].

“Announcement of India’s First International Contemporary Visual Arts Biennale Kochi-Muziris Biennale 2012”, in *Biennial foundation*, 01 aprile 2011; <https://www.biennialfoundation.org/2011/04/announcement-of-india%E2%80%99s-first-international-contemporary-visual-arts-biennale-kochi-muziris-biennale-2012/> [ultimo accesso 05 settembre 2023].

“Asian art Biennale”, in *Biennial foundation*; <https://biennialfoundation.org/biennials/asian-art-biennale-bangladesh/> [ultimo accesso 17 settembre 2023].

Auer S., “International Contemporaries”, in *The daily star*, 14 dicembre 2012; <https://archive.thedailystar.net/magazine/2012/12/02/art.htm> [ultimo accesso 17 settembre 2023].

Bergamini M., “La prima volta dell’India”, in *exibart*; <https://www.exibart.com/fiere-e-mercato/la-prima-volta-dellindia/> [ultimo accesso 14 settembre 2023].

Berentsen M., “Kochi-Muziris Biennale”, in *Leap*; <http://www.leapleapleap.com/2013/05/kochi-muziris-biennale/> [ultimo accesso 6 settembre 2023].

Bharti K., “Bharti Kher On India's Absence at the Venice Biennale”, in *The Saffronart Blog*, 28 maggio 2013; <https://blog.saffronart.com/2013/06/30/bharti-kher-on-indias-absence-at-the-venice-biennale/> [ultimo accesso 8 agosto 2023].



“Chennai photo Biennale”, <https://chennaiphotobiennale.foundation/https://artsandculture.google.com/partner/chennai-photo-biennale> [ultimo accesso 20 settembre 2023].

“Chennai photo Biennale”, in *Biennial foundation*; <https://www.biennialfoundation.org/biennials/chennai-photo-biennale/> [ultimo accesso 20 settembre 2023].

Dube A., “Questions and dialogue”, 1987, in *Asia Art Archive*; <https://cdn.aaa.org.hk/source/1987-questions-and-dialogue.pdf>.

“Eventi collaterali 56. Esposizione Internazionale d’Arte”, in *ASACdati*; <https://www.labiennale.org/it/arte/2015/biennale-arte-2015-eventi-collaterali> [ultimo accesso 24 agosto 2023].

“First Triennale India (1968)”, in *Kala Kulo*; <https://kalakulo.org/First-Triennale-India-1968> [ultimo accesso 16 settembre 2023].

Ghose A., “Far Pavilions. Why India must participate in the Venice Biennale”, in *The Caravan*, 01 giugno 2015; <https://caravanmagazine.in/perspectives/far-pavilions-venice-biennale-india> [ultimo accesso 10 agosto 2023].

Hashmi S., “Art Fest in Bangladesh”, in *Chawkandi*; <https://chawkandi.co/research/art-fest-in-bangladesh/> [ultimo accesso 17 settembre 2023].

Hoskote R., “Everyone agrees: it’s about to explode”, in *Seminar*, Luglio 2014; [https://www.india-seminar.com/2014/659/659\\_ranjit\\_hoskote.htm](https://www.india-seminar.com/2014/659/659_ranjit_hoskote.htm) [ultimo accesso 23 Agosto 2023].

Hoskote R., “Patriotism and the art pavilion”, in *Times of India*, 9 Agosto 2009; <https://timesofindia.indiatimes.com/city/mumbai/patriotism-and-the-art-pavilion/articleshow/4872381.cms> [ultimo accesso 10 Agosto 2023].

“India at the Venice Biennale 2005”, in *Universes in Universe*, n.d.; <http://universes-in-universe.de/car/venezia/bien51/deu/ind/text-1.htm> [ultimo accesso 23 agosto 2023].

Kapur G., “On the curatorial in India (part 2)”, in *afterall* <https://www.afterall.org/article/geeta-kapur-on-the-curatorial-in-india-part2> [ultimo accesso 1° settembre 2023].

Kapur G., Jehangir Art Gallery Rabindra Bhavan, “Place for People: An Exhibition of Paintings by: Jogen Chowdhury Bhupen Khakhar Nalini Malani Sudhir Patwardhan Gulam Mohammed Sheikh Vivan Sundaram: Jehangir Art Gallery Bombay 9th Nov.-15th Nov. 1981”, Bombay: Jehangir Art Gallery; 1981. [https://cdn.aaa.org.hk/source/digital\\_collection/windows/elaine.lin/2fb2fbba-deee-4206-844d-49368a103dc6.pdf](https://cdn.aaa.org.hk/source/digital_collection/windows/elaine.lin/2fb2fbba-deee-4206-844d-49368a103dc6.pdf) [ultimo accesso 20 settembre 2023].

“Kochi-Muziris Biennale, Fort Kochi”; <https://artsandculture.google.com/partner/kochi-biennale> [ultimo accesso 14 settembre 2023].

“Kochi-Muziris Biennale”, in *domus*, 16 dicembre 2016; [https://www.domusweb.it/it/notizie/2016/12/16/kochi\\_muziris\\_biennale.html](https://www.domusweb.it/it/notizie/2016/12/16/kochi_muziris_biennale.html) [ultimo accesso 5 settembre 2023].

“Kochi-Muziris Biennale, In our Veins flow ink and fire”, in *pikasus*, 2 novembre 2020; <https://www.pikasus.com/kochi-muziris-biennale/> [ultimo accesso 8 settembre 2023].

“Kochi-Muziris Biennale 2012 is the world’s First Biennale to be archived and digitized by Google Art Project. The Google project has archived the entire Biennale and is open to anyone with an internet connection”, in *Biennial foundation*, 21 dicembre 2013; <https://www.biennialfoundation.org/2013/12/kochi-muziris-biennale-2012-is-the-worlds-first-biennale-to-be-archived-and-digitized-by-google-art-project-the-google-art-project-has-archived-the-entire-biennale-and-is-open-to-anyone-with/> [ultimo accesso 5 settembre 2023].

Lopez A., “Amplifying absence with the Missing Pavilion”, in *Designyatra*, 21 Luglio 2015; <https://designyatra.com/amplifying-absence-with-the-missing-pavilion/> [ultimo accesso 10 Agosto 2023].

Madanmohan R., “249 artworks, 14 countries: print Biennale India 2022 held at karnataka chitrakala parishath in Bengaluru”, in *yourstory*; <https://yourstory.com/2022/02/print-biennale-india-creativity-art> [ultimo accesso 18 settembre 2023].

Maida D., “Biennale d’Arte di Venezia 2019: l’India dedica il padiglione al Mahatma Gandhi”, in *Artribune*, 24 marzo 2019 <https://www.artribune.com/arti-visive/arte-contemporanea/2019/03/biennale-darte-di-venezia-2019-lindia-dedica-il-padiglione-al-mahatma-gandhi/> [ultimo accesso 24 agosto 2023].

Mosquera G., “The Third Bienal de la Habana in Its Global and Local Contexts”, in *afterall*, 20 aprile 2011; <https://www.afterall.org/articles/the-third-bienal-de-la-habana-in-its-global-and-local-contexts-gerardo-mosquera/> [ultimo accesso 19 settembre 2023].

“Open Letter from the Artists of the Kochi-Muziris Biennale 2022-23”, in *e-flux*, 23 dicembre 2022; <https://www.e-flux.com/notes/510681/open-letter-from-the-artists-of-the-kochi-muziris-biennale-2022-23> [ultimo accesso 08 settembre 2023].

Parvez K., “Place for people: an introduction”, in *Take on art*, issue 05 - Curation, 5 agosto 2011; <https://takeonart.wordpress.com/2011/08/05/place-for-people-an-introduction-parvez-kabir/#:~:text=%27Place%20for%20People%27%20%5B1981,interest%20in%20figuration%20and%20narration> [ultimo accesso 20 settembre 2023].

Pijnappel J., “Interview with Nalini Malani from the iCon India Catalogue produced for the Indian show at the 51 Venice Biennale”, in *Nalini Malani*, n.d.; <https://www.nalinimalani.com/texts/venice.htm> [ultimo accesso 22 agosto 2023].

Popli B., “First International Print Biennale in Delhi brings printmakers back in focus”, in *the Sunday Guardian*, 31 marzo 2018; <https://sundayguardianlive.com/culture/first-international-print-biennale-delhi-brings-printmakers-back-focus> [ultimo accesso 18 settembre 2023].

“Press Information: The first international exhibition of graphic prints ‘Print Biennale India 2018’ inaugurated in New Delhi today”, 25 marzo 2018; <https://pib.gov.in/newsite/PrintRelease.aspx?relid=177997> [ultimo accesso 22 settembre 2023].

Prince N., “Despite Hard questions, Kochi-Muziris Biennale Deserves a Chance”, in *Ocula Magazine*, 19 gennaio 2023; <https://ocula.com/magazine/features/kochi-muziris-biennale-2022/> [ultimo accesso 08 settembre 2023].

Salini G., “4° Biennale Kochi-Muziris 2018, Kerala”, in *Le Biennali*, 1° marzo 2019; <https://www.lebiennali.com/901-2/> [ultimo accesso 7 settembre 2023].

“Storia della Biennale Arte”, <https://www.labiennale.org/it/storia-della-biennale-arte> [ultimo accesso 31 agosto 2023].

“The most-discussed Kochi Biennale show: US artist destroying his work to protest union demands”, in *Scroll.in*; <https://scroll.in/article/718628/the-most-discussed-kochi-biennale-show-us-artist-destroying-his-work-to-protest-union-demands> [ultimo accesso 13 settembre 2023].

“14. Esposizione Internazionale d’Arte della Città di Venezia”, in *ASACdati*; <https://asac.labiennale.org/attivita/arti-visive/annali?anno=1924> [ultimo accesso 10 agosto 2023].

“27. Esposizione Biennale Internazionale d’Arte”, in *ASACdati*; <https://asac.labiennale.org/attivita/arti-visive/annali?anno=1954> [ultimo accesso 10 agosto 2023].

“28. Esposizione Biennale Internazionale d’Arte”, in *ASACdati*; <https://asac.labiennale.org/attivita/arti-visive/annali?anno=1956> [ultimo accesso 13 agosto 2023].

“29. Esposizione Biennale Internazionale d’Arte”, in *ASACdati*; <https://asac.labiennale.org/attivita/arti-visive/annali?anno=1958> [ultimo accesso 13 agosto 2023].

“31. Esposizione Biennale Internazionale d’Arte”, in *ASACdati*; <https://asac.labiennale.org/attivita/arti-visive/annali?anno=1962> [ultimo accesso 13 agosto 2023].

“33. Esposizione Biennale Internazionale d’Arte”, in *ASACdati*; <https://asac.labiennale.org/attivita/arti-visive/annali?anno=1966> [ultimo accesso 17 agosto 2023].

“38. Esposizione Internazionale d’Arte: dalla natura all’arte dall’arte alla natura”, in *ASACdati*; <https://asac.labiennale.org/attivita/arti-visive/annali?anno=1978> [ultimo accesso 17 agosto 2023].

“40. Esposizione Internazionale d’Arte: arti visive ’82”, in *ASACdati*; <https://asac.labiennale.org/attivita/arti-visive/annali?anno=1982> [ultimo accesso 17 agosto 2023].

“51. Esposizione Internazionale d’arte - L’esperienza dell’arte | Sempre un po’ più lontano”, in *ASACdati*; <https://asac.labiennale.org/attivita/arti-visive/annali?anno=2005> [ultimo accesso 22 agosto 2023].

“54. Esposizione Internazionale d’Arte: ILLUMInazioni”, in *ASACdati*; <https://asac.labiennale.org/attivita/arti-visive/annali?anno=2011> [ultimo accesso 23 agosto 2023].

“56. Esposizione Internazionale d’Arte: All the World’s Futures”, in *ASACdati*; <https://asac.labiennale.org/attivita/arti-visive/annali?anno=2015> [ultimo accesso 24 agosto 2023].

“58. Esposizione Internazionale d’Arte: May You Live in Interesting Time”, in *ASACdati*; <https://asac.labiennale.org/attivita/arti-visive/annali?anno=2019> [ultimo accesso 24 agosto 2023].