Università
Ca'Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale
in Lingue e civiltà dell'Asia e dell'Africa Mediterranea
ordinamento (LM-36)

Tesi di Laurea

L'Artivismo nel subcontinente indiano

Una selezione tematica della produzione d'arte politica dall'Indipendenza indiana ai giorni nostri

Relatore
Ch. Prof.ssa Sara Mondini

Correlatore
Ch. Prof. Matteo Bertelé

Laureando
Marta Varini
Matricola 867674

Anno Accademico
2022 / 2023

Indice

Indice delle immagini p. 5

Introduzione: भूमिका p. 8

Premessa metodologica: introduzione sull'artivismo nel subcontiente indiano p. 11

Capitolo 1. La modernità e la contemporaneità sudasiatiche: una premessa storico-artistica p. 18

1.1 Verso nuovi orizzonti estetici p. 19

1.2 Continuità e trasformazione: verso il contemporaneo p. 22

Capitolo 2. Arte contemporanea: tematiche e sviluppo della produzione recente p. 27

2.1 Chi ospita l'artivismo? Il ruolo delle istituzioni e dei collettivi p. 32

Capitolo 3. Atti di guerriglia visuale: le tematiche dell'artivismo p. 39

Capitolo 4. «The future is female. There is no other way» p. 42

4.1 *Feminist, Female, Feminine* p. 48

4.2 I luoghi del genere p. 55

4.3 Identità femminile: rappresentazione del corpo e performance p. 60

4.4 «Le strade sono i nostri pennelli e le piazze le nostre tele» p. 69

Capitolo 5. Migrazione, separazione, diaspora p. 75

5.1 Confine e barriera: eterotopie della migrazione p. 82

5.2 Migrazioni climatiche p. 90

5.3 Esposizione e movimento p. 95

Capitolo 6. Chāturvarṇa: colore e invisibilità del sistema delle caste p.100

6.1 Politica della separazione e paura della contaminazione p.104

6.2 Testimonianze e manifesti “intoccabili” p.114

6.3 L’inclusione degli invisibili negli spazi d’arte p.120

Conclusioni p.124

Bibliografia p.128

Indice delle Immagini

Fig. 1 – "Indian suffragettes in the Women's Coronation Procession", London 1911 (Fonte: https://artsandculture.google.com/asset/the-child-bride/kgGELHBRYUYvmA , consultato il 2 gennaio 2023)

Fig. 2 – Manifestazione contro i crimini sulle donne e per la parità di genere (Fonte: https://theswaddle.com/a-brief-history-of-indian-women-protesting-gender-inequality/ , consultato il 2 gennaio 2023).

Fig. 3 – Arpita Singh, *The Child Bride,* 1984 (Fonte: https://www.mutualart.com/Artwork/A-Woman-with-Another-Woman/F6F1E1BA3DC49F02830F6D256737BD6C , consultato il 29 marzo 2023)

Fig. 4 – Arpita Singh, *A Woman with Another Woman,* 1995 (Fonte: https://www.mutualart.com/Artwork/A-Woman-with-Another-Woman/F6F1E1BA3DC49F02830F6D256737BD6C , consultato il 6 aprile 2023)

Fig. 5 – Arpita Singh, *Security Check,* 2003 (Fonte: https://www.vadehraart.com/a/privateviews/8c6d428064bccf1a8912b9/9639-arpita-singh-security-check-2003/ , consultato il 14 aprile 2023)

Fig. 6 – Devi Seetharam, *Brother, fathers and Uncles*, 2022 (Fonte: fotografia dell'autore scattata in occasione della Biennale di Kochi-Muziris 2022)

Fig. 7 – Bhavya Trivedi, *Hers, his, theirs,* 2016 (Fonte: fotografia dell'autore scattata in occasione della Biennale di Kochi-Muziris 2022)

Fig. 8 – Ravinder Reddy, *Woman on* Charpoy, 2018 (Fonte: https://www.vadehraart.com/exhibitions/40/works/artworks-29520-ravinder-reddy-woman-on-charpoy-2018/ , consultato il 19 aprile 2023)

Fig. 9 – Ravinder Reddy, *Relief I, II e* II, 1981 (Fonte: fotografia dell'autore scattata presso il Kiran Nadar Museum, New Delhi, aprile 2023)

Fig. 10 – Rummana Hussain, *Living on the Margins*, 1995 (Fonte: https://medium.com/elm-2019/rummana-hussain-draft-1-f49a3f44b7f8 , consultato il 18 aprile 2023)

Fig. 11 – Rummana Hussain, *Is it what you think?*, 1998 (Fonte: https://medium.com/elm-2019/rummana-hussain-draft-1-f49a3f44b7f8 , consultato il 18 aprile 2023)

Fig. 12 – Fearless Collective, *Essential Bangalore,* 2022 (Fonte: https://fearlesscollective.org/project/essential-bangalore/, consultato il 6 febbraio 2023)

Fig. 13 – Blank Noise, *Walk Towards Healing*, 2017 (Fonte: https://www.blanknoise.org/streetinterventions , consultato il 2 giugno 2023)

Fig. 14 – Guerrilla Girls portrait with work (2018), (Fonte: https://hyperallergic.com/483203/a-promising-biennial-in-kochi-india-is-marred-by-sexual-misconduct-mishandling/ , consultato il 3 giugno 2023)

Fig. 15 – Reena Saini Kallat, *Woven Chronicle,* 2018 (Fonte: https://reenakallat.com/works/woven-chronicle-2018/ , consultato il 10 maggio 2023)

Fig. 16 – Zarina, *Home is a Foreign Place*, 1999 (Fonte: https://artsandculture.google.com/asset/home-is-a-foreign-place-detail-zarina/2AHdZqhWZDGfsw , consultato il 19 giugno 2023)

Fig. 17 – Zarina, *Atlas of My World*, 2001 (Dadi, Nasar 2012: 90)

Fig. 18 – Bani Abidi, *Security Barriers,* 2008-2019 (Fonte: https://fondazioneelpis.org/haze , consultato il 4 maggio 2023)

Fig. 19 – Reena Saini Kallat, *Leaking Lines,* 2019 (Fonte: https://reenakallat.com/works/leaking-lines-2019-1/ , consultato il 10 maggio 2023)

Fig. 20 – Seher Naveed, *Prostest Walls,* 2021 (Fonte: fotografia dell'autore scattata presso il Kiran Nadar Museum, New Delhi, aprile 2023)

Fig. 21 – Bharti Kher, *Not All Who Wander Are Lost*, 2015 (Fonte: https://www.domusweb.it/en/news/2015/07/16/bharti_kher_not_all_who_wander_are_lost.html , consultato il 27 giugno 2023)

Fig. 22 – Wahida Ahmed, *For the love of my land*, 2019 (Fonte: https://www.akarprakar.com/exhibitions/apart-stories-of-lands-and-lines, consultato il 2 agosto 2023)

Fig. 23 – Savindra Sawarkar, *Untouchable Couple with Om and Swastika* , n.d. (Fonte: https://abirpothi.com/dalit-history-month-special-celebrating-the-art-and-resistance-of-dalit-artists/, consultato il 21 agosto 2023)

Fig. 24 – Amol K. Patil, *The politics of skin and movement,* 2022 (Fonte: fotografia dell'autore presso la Biennale di Kochi-Muziris, aprile 2022-23)

Fig. 25 – Amol K. Patil, *The politics of skin and movement,* 2022 (Fonte: fotografia dell'autore presso la Biennale di Kochi-Muziris, aprile 2022-23)

Fig. 26 – Mucharla Madhukar, *Babasaheb*, 2018 (Fonte: https://www.hakara.in/nirmala-biluka/ , consultato il 22 agosto 2023)

Fig. 27 – Mucharla Madhukar, Jotirao Phule, 2019 (Fonte: https://www.hakara.in/nirmala-biluka/ , consultato il 22 agosto 2023)

Fig. 28 – Fearless Collective, *Essential Delhi*, 2020 (Fonte: https://fearlesscollective.org/project/essential-delhi/ , consultato il 6 febbraio 2023)

भूमिका

“आरतिविज़्म” (“artivism”) एक स्वतंत्र आंदोलन है जो सौंदर्यशास्त्र प्रतिनिधित्व को राजनीतिक और सामाजिक क्रिया के साथ जोड़ता है। “आरतिविज़्म” कलात्मक संचार का एक रूप है जो कला की शक्ति के नए ज्ञान से उत्पन्न होता है। इस आंदोलन की आवश्यकता उन सामाजिक पारिस्थितिक और राजनीतिक आपात स्थितियों पर विचार करने की है जिनसे आज का समाज जूझ रहा है।

भूमंडलीकरण की दुनिया में कला और सक्रियतावाद के मेल से एक नई भाषा उत्पन्न हुई है जिसका उपयोग कलाकार समकालीन समस्याओं के कलात्मक वर्णन द्वारा दर्शकों को सामाजिक प्रतिबद्धता के बारे में शिक्षित कराने के लिए करते हैं।

प्रस्तुत निबंध भारतीय “आरतिविज़्म” के बारे में है जिसकी शुरुवात वैचारिक ऐतिहासिक और सौंदर्यवादी जड़ों से हुई। यह लेख उन विषयों को संबोधित करता है जिन्हें भारतीय राजनीतिक कलाकारों ने अपने कलात्मक उत्पादन के लिए चुना है।

निबंध की प्रस्तावना “आरतिविज़्म” के सिद्धांत का परिचय देती है जो निबंध को समझने के लिए मौलिक है। पहले अध्याय में भारत की स्वतंत्रता से लेकर आधुनिक कला तक की कुछ महत्वपूर्ण और क्रांतिकारी घटनाओं का सारांश दिया गया है। दूसरे अध्याय के साथ अनुसंधान समसामयिक दुनिया के दृष्टिकोण के निकट आता है: नई कला तकनीक और शैलियाँ या संस्थानों (संग्रहालयों और गैलरी) या नए संघों (सामूहिक) की वर्तमान भूमिका आदि का विवरण करता है।

तीसरा अध्याय सबसे केंद्रीय भाग है जो प्रतिरोध, दृश्य सक्रियता के कृत्य, कार्य यानी “आरतिविज़्म” के विषय पर चिंतन करता है। चुने गए विषय न केवल भारतीय कलात्मक उत्पादन के लिए केंद्रीय हैं बल्कि उन आपात स्थितियों के व्यापक संदर्भों में भी केंद्रीय हैं जिनका भारतीय समाज आज सामना कर रहा है। परिणामस्वरूप निम्नलिखित विषय चुने गए हैं: महिलाओं की स्थिति और उनके अधिकारों के खिलाफ हिंसा, सीमाएँ बनाना और

प्रवासन का अधिकार, भेदभाव वाली जातियों और दलितों के ख़िलाफ़ घृणा अपराध और अंततः मौलिक अधिकारों की मान्यता।

चौथा अध्याय जिसका शीर्षक एक महान कलाकार नलिनी मालानी के भाषण के नाम पर रखा गया है “भविष्य महिला है” यह कला में चित्रित विषयों और फिर पेशेवरों कलाकार के रूप में महिलाओं की स्थिति और इतिहास की बात करता है। महिला के शरीर और पहचान से संबन्धित संकट और सार्वजनिक स्थानों तक उनकी पहुँच के बारे में विचार प्रस्तुत करता है। चयनित कलाकृतियों में कलाकार अर्पिता सिंह, देवी सीतारम और भाव्या त्रिवेदी, रविंदर रेड्डी और रुम्मना हुसैन की कलाकृतियाँ शामिल हैं। एक अनुभाग उन समूहों को भी समर्पित है जो "वैकल्पिक" कार्यक्रम और प्रदर्शनियाँ आयोजित करते हैं जिसमें सक्रिय कलाकार अपनी असहमति व्यक्त करते हैं: इनमें उदाहरण के लिए शिलो शिव सुलेमान हैं जो “फियरलेस कलेक्टिव” और “ब्लैंक नॉइज़ कलेक्टिव” का हिस्सा हैं।

पाँचवा अध्याय प्रवासन के विषय और संपूर्ण समुदायों के विस्थापन के कारणों पर प्रकाश डालता है जो भारत के अंदर या बाहर होते हैं। सीमाओं, बाधाओं (भौतिक और रूपक) पर चर्चा की जाएगी और विशेषकर उन सीमाओं के बारे में जिन्हें कलावादी कलाकार चित्रित करते हैं और ज़ोर-शोर से दावा करते हैं। उदाहरण के लिए रीना सैनी कल्लट, जरीना हाशमी, साहिल नाइक और भारती खेर के कार्यों के माध्यम से।

अंतिम अध्याय युवा कलाकारों के काम को प्रस्तुत करता है जो जाति व्यवस्था, लोकतांत्रिक स्थानों से बहिष्कार, अस्पृश्यता और अल्पसंख्यकों के लिए अदृश्यता को समर्पित हैं। इस अनुभाग में कई कलाकार वंचित और भेदभाव वाली जातियाँ से हैं, जैसे: सविंद्र सावरकर, अमोल के. पाटिल, राजा ढाले, रंजीता कुमारी और वानं कला महोत्सव (आर्ट फेस्टिवल) का महत्व।

आज छवियों की दुनिया लगभग अनंत है क्योंकि वह बहुत तेजी से बढ़ती जा रही है। हालाँकि आज कई कलाकार जानते हैं कि छवियों की वास्तविकता में कितनी शक्ति होती है। इसके कारण निबंध की उद्देश्य वैश्वीकृत दुनिया की कला पर समकालीन

अध्ययन को व्यापक बनाना और भारतीय कला के बहुत समृद्ध इतिहास को पहचानना है। इसके अतिरिक्त शोध प्रबंध में यह प्रदर्शित करने का प्रयास भी किया गया है कि कलाकार (या “आर्टिविस्ट”) अपनी कला के माध्यम से हमारी दुनिया को बेहतर बनाने के लिए काम करते हैं। वह समकालीन दुनिया जो अन्याय और मानवीय आपात स्थितियों से समय समय पर पीड़ित होकर निरंतर घायल होती है।

Premessa metodologica: introduzione sull'artivismo nel subcontiente indiano

Nel vasto panorama artistico contemporaneo, ora delineato dai soli confini della globalizzazione, trova spazio una nuova forma di comunicazione ibrida: l'artivismo è un libero movimento di artisti e artiste che attraverso l'eterogeneità delle proprie formazioni, provenienze, condizioni personali e socio-politiche, trovano il proprio comune denominatore nell'indirizzare la propria produzione verso l'impegno sociale e politico. In questo processo la soggettività dell'artista è centrale:

> «The structure of subjectivity is bifurcated: subject is understood as the sensational subject of desires and bodily needs, and on the other hand, the desiring subject finds himself in the discourse, denoting his biological level through the symbolic» (Aladro-Vico, 2018: 12).

Tali artisti formano una resistenza attiva nel mondo dell'arte contemporanea, mossi da una nuova consapevolezza sulla natura politica della creazione artistica. Essi, sorretti dallo scopo di compiere un personale atto di rappresentazione delle molteplici realtà problematiche che caratterizzano il confuso mondo contemporaneo, si posizionano in modo ambivalente e critico nel moderno sistema dell'industria culturale artistica, l'«età dell'inconsistenza» (Trione, 2022: 5). Questa dimensione artistica corale assume una posizione particolarmente critica nei confronti dell'*art system*, talvolta trascurando le tendenze del «mercato gigantesco» dell'arte (Meneguzzo, 2012: 136) e esplorando strade differenti per accedervi.

La natura del movimento artivista è dicotomica: è un'entità divisa in due categorie fondamentali e distinte (arte e attivismo), ma che non necessariamente si escludono dualisticamente a vicenda e che possono essere complementari. Da un lato l'arte e l'espressione estetica, spesso definita come libera disciplina individuale, senza altra funzionalità che la propria; dall'altro lato la politica, la logica dell'azione collettiva e l'attività sociale, comunemente identificata nel governo, come dimensione dell'agire associato, e riferita alla funzionalità della vita pubblica di una comunità.

Inoltre, la realtà contemporanea appare sempre più qualificata dalla ridondanza e onnipresenza crescente delle immagini (caratterizzanti o interferenti). Già il

filosofo tedesco Siegfried Kracauer[1] (1889-1966) in un saggio del 1927 individua nel fenomeno della proliferazione delle immagini la tendenza – negativa – alla simulazione e alla "sparizione della realtà": i «*cluster* visivi non favoriscono, ma al contrario ostacolano la memoria e la conoscenza (…) provocando confusione e indifferenza» (Pinotti, Somaini 2009: 22). Il filosofo e sociologo Mark Fisher (1968-2017) identifica successivamente questo fenomeno come *post-lessia*: ovvero la condizione antimnemonica dello spettatore.[2] Il pubblico di massa, sottoposto all'ininterrotto flusso di immagini divulgate dai media (come da installazioni pubblicitarie) non ha più necessità di leggere o di elaborare significati, e si ripresenta nella società nelle vesti di spettatore analfabeta[3] e allo stesso tempo "visualmente" alfabetizzato.[4]

L'esaltazione delle possibilità crescenti e agevolate nel campo della produzione – e del consumo – di immagini è considerata da molte antologie di *theorie de l'image* come motivo scatenante della «cecità dello sguardo per eccessiva produzione e sovraesposizione» (Pinotti, Somaini 2009: 22). In questo senso l'arte attivista vuole accompagnare questo momento storico di non ritorno, penetrando nella massa visuale che compone la realtà contemporanea per esporre il proprio dissenso e attivare una nuova coscienza collettiva: «el artista es un proveedor de experiencias estéticas, incluyendo aquellas producidas con la intención de frustrar o al terar la sensibilidad estética del espectador» (Groys 2014: 10-11).

---

[1] Siegfried Kracauer, prima architetto e poi sociologo e allievo di Georg Simmel (1858-1918), è stato un filosofo e saggista e ha lavorato come critico cinematografico per il *Frankfurter Zeitung*, noto quotidiano tedesco. Kracauer partecipa ai primi dibattiti sulla *visuelle Kultur,*, proponendo una visione distante e meno ottimistica dallo scrittore ungherese Bèla Balàzs (1884-1949), da considerare tra i primi teorici della "cultura visuale".

[2] Mark Fisher è stato un filosofo, sociologo e critico musicale. Nella pubblicazione *Realismo Capitalista* (2018) tratta gli effetti del sistema capitalista e neoliberale sulla cultura. In questo testo rileva la presenza di un deficit di attenzione condiviso dal giovane pubblico della contemporaneità, fortemente determinato dall'«essere imbrigliati nella matrice dell'intrattenimento».

[3] La scissione simbolica tra il mondo della cultura capitalista e il mondo alfabetizzato è influenzata dalle teorie dell'*Antiedipo* (1972) di Deleuze e Guttari: «il linguaggio elettrico non passa né per la voce né per la scrittura: l'elaborazione dei dati può fare a meno di entrambe» (Fisher 2020: 65).

[4] Mitchell nei saggi di *Pictorial Turn* (1994), sovrappone l'esperienza visiva all'espressione «alfabetizzazione visuale»: si veda Cometa 2020: 7.

Esiste infatti oggi una nuova consapevolezza riguardo la "forza" e il "potere" che le immagini hanno acquisito nella cultura contemporanea.[5] La «tendenza a intensificare il lato attivo, creativo, innovativo della vita umana»[6] e la trasversalità del movimento coinvolgono gli artisti nella produzione di opere che possano valorizzare i messaggi, attraverso esperienze o racconti di vita personale adatti a rendere l'azione politica più "efficiente". Gli artisti aderiscono all'idea di arte come ordinato processo di osservazione, riflessione, produzione: si tratta dunque di una esperienza anzitutto conoscitiva, che raggiunge successivamente il dominio del simbolico; essa mira a saldare la realtà dei conflitti – la prosa – alle intime strutture estetiche degli artisti – la poetica.

L'artivismo nasce spontaneamente della necessità di generare spazi di dibattito, personali o collettivi, documentazioni visuali, e di promuovere un linguaggio che comunichi cambiamento e trasformazione – e che talvolta si eleva alla forma di strumento educativo.[7]

Come suggerito da Lucy Lippard (1984) non si tratta di una nuova forma d'arte, la "nascita" della cosiddetta "arte politica" è infatti difficilmente databile, anche se negli ultimi decenni ha sicuramente acquisito una nuova rilevanza estetica e semantica, e una maggiore vicinanza al pubblico spettatore e alle nuove generazioni. La politica, come prassi intersoggettiva umana si può definire in senso filosofico come specifica dell'agire umano, come spazio di discussione[8] nel quale è necessario l'Altro, ovvero la pluralità. Allo stesso modo l'"arte impegnata" si presenta come strumento di interazione tra più soggetti volta alla trasformazione del piano storico-reale. Questo è inoltre reso possibile dal cambiamento della figura dell'artista che nei secoli ha coinvolto un pubblico

---

[5] Nell'opera seminale di David Freedberg *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure: reazioni e emozioni del pubblico* (1993), l'autore ragiona sulle reazioni ricorrenti – psicologiche e comportamentali – osservabili lungo l'intero arco della storia delle immagini. Egli individua ad esempio i comportamenti "irrazionali", "primitivi" e "superstiziosi" nella relazione tra immagine e fruitore come elementi rivelatori della forza che l'immagine esercita, della sua efficienza ed efficacia.

[6] "Attivismo", in Treccani.it – Enciclopedie on line, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, https://www.treccani.it/vocabolario/attivismo/ (consultato il 9 novembre 2022).

[7] Un esempio è il lavoro di Pablo Helguera, *Education for Socially Engaged Art* (2011), pensato per studenti d'arte interessati alla pratica dell'arte socialmente impegnata.

[8] In questo paragone gli spazi di discussione politici si riferiscono ai paralleli spazi espositivi o d'incontro tra artisti. Si può pensare infatti oggi ai media tecnologici come a delle nuove agorà, nelle quali si radunano – ἀγείρω – i protagonisti della storia contemporanea delle immagini.

sempre più vasto, abbandonando sempre più spesso il regime di mecenatismo tradizionale:

> «En ese momento, el artista estaba obligado a presentar los "contenidos" – temas, motivos, narrativas y demás – dictados por la fe religiosa o por los intereses del poder político. Hoy, se le pide al artista que aborde temas de interés público» (Groys 2014: 11).

Da questa metamorfosi concettuale e formale di artista e spettatore, si può affermare che esista oggi una nuova consapevolezza del potere della cultura, dell'*utilità dell'inutile.* Gli artivisti rivendicano quindi la componente generativa dell'arte (Aladro-Vico 2018: 10) così che la distribuzione della cultura possa provvedere all'unione individuale e comunitaria: nonostante ciò molti artisti politici vengono associati alla propaganda e la loro accessibilità diventa limitata a chi non ha paura di prendere posizione:[9] «Political realism is usually labeled propaganda. Yet racism, sexism, and classism are not invisible in this society» (Lippard, 1984: 5).

Negli anni diversi studiosi hanno registrato questo fenomeno: a partire dalle posizioni di Walter Benjamin (2019, 2011), John Dewey (1934), Herbert Marcuse (1969), Lucy Lippard (1984) alle più recenti indagini di Claire Bishop (2012), Shannon Jackson (2011), Boris Groys (2014), Vincenzo Trione (2020), Hamid Dabashi (2022), cercano di fornirne una spiegazione riguardo il vocabolario estetico che definisce l'arte impegnata, grazie al quale gli artisti riescono a sollevare profonde riflessioni e reazioni in luoghi di discussione pubblica.

Tra questi, Vincenzo Trione (1972), storico e critico dell'arte, propone una mappatura della vocazione politica dell'arte – principalmente "occidentale" – tra il XX e il XXI secolo, specificando che si tratta di un fenomeno stabile, oggi appoggiato dalle grandi sedi di esposizione d'arte internazionale.[10] Tuttavia la ricerca che qui si propone, muovendo dalle basi metodologiche poste da Trione e da coloro che lo hanno preceduto, intende concentrarsi specificatamente sul contesto del subcontiente indiano. Trione, nel suo ambito di indagine, afferma

---

[9] «(…) their accessibility is thus limited to those not afraid of taking a stand» Lippard 1984: 5.

[10] Come riportato nella recensione di Massimiliano Tonelli "Arte politica e artisti impegnati. Il nuovo libro di Vincenzo Trione", https://www.artribune.com/editoria/2022/02/intervista-libro-vincenzo-trione-arte-politica/ (consultato il 13 febbraio 2023).

infatti che «la maggior parte degli artisti impegnati (…) si richiama alla tradizione politica dell'arte occidentale» (2020: 13), ma anche nel contesto sudasiatico l'arte ha svolto un ruolo decisivo, in particolare a partire dai moti intellettuali per l'indipendenza dell'India, l'ideologia politica ha fino ad oggi svolto un ruolo centrale nello sviluppo dell'arte, come rivendicato anche dal sociologo e professore Partha Chatterjee (1947):

> «"Western universalism" no less than "Oriental exceptionalism" can be shown to be only a particular form of a richer, more diverse, and differentiated conceptualization of a new universal idea. This might allow us the possibility not only to think of new forms of the modern community … but, much more decisively, to think of new forms of the modern state … The project then is to claim for us, the once-colonized, our freedom of imagination» (Kapur 2020: 341).

Questo lavoro si propone dunque in primo luogo, come menzionato, di considerare il tema dell'artivismo, appena presentato, nel contesto del subocontinente indiano. La ricerca muoverà a tal fine da due capitoli introduttivi, rispettivamente riguardanti il contesto storico-artistico del subcontinente indiano, e le tematiche affrontate così come le soluzioni espositive proposte nella realtà contemporanea.

Il terzo capitolo determina più specificatamente le tematiche considerate nodali non solo per la produzione artivista del subcontinente indiano ma anche nel più ampio discorso sulle emergenze che la società indiana odierna sta affrontando. Il recente rapporto di Amnesty International (*Rapporto sulla situazione dei diritti umani nel mondo, 2022-2023)* su centocinquantasei paesi analizzati ha ad esempio individuato alcune delle cause maggiori di deterioramento del rispetto dei diritti umani in India: lo stato di diritto delle donne e il perpetrarsi di violenze sessuali e domestiche, fenomeni di discriminazione, ovvero crimini d'odio basati sulla ripartizione delle caste o sulla intolleranza religiosa ed etnica, e ancora un sostanziale fallimento sulla libertà d'espressione soprattuto in zone liminali della

Repubblica (Jammu e Kashmir), che spesso sfocia della migrazione individuale o collettiva.[11]

Gli *atti di guerriglia visuali* sono infatti la rappresentazione visuale di problematiche al centro del dibattito contemporaneo, tre pilastri trasversalmente fondamentali per la società dell'India antica e moderna, quindi riflessa nella produzione artistica contemporanea. L'elaborato si concentra infatti su tre momenti in particolare, la questione delle donne, la migrazione e l'importanza del sistema delle caste, affrontati tenendo conto della complessità degli argomenti e ciascuno seguito da brevi considerazioni legate alla collocazione delle opere che trattano queste eterne emergenze, raccontando dove gli artivisti espongono il proprio dissenso, se abbracciando i sistemi espositivi tradizionali (musei governativi) o gallerie private o ancora spazi alternativi pensati da collettivi indipendenti.

Il capitolo quarto è dedicato alla questione di genere, il ruolo delle donne nel mondo dell'arte, come soggetti o produttrici stesse di cultura, ovvero la questione della rappresentazione del corpo e delle politiche di occupazione dello spazio, pubblico o privato, di uomini e donne.

Il quinto capitolo approfondisce il tema della migrazione e delle cause dello spostamento di intere comunità – interno o esterno al subcontinente indiano. La migrazione è in questa sede concepita come uno "spostamento" peculiare nella storia della natura umana, ma oggi messa alla prova da emergenze di diversa natura (economica, politica ed ecologica): «is both a historical and an analytical lens through which new uncontained and dialectical histories of art and decolonization can be written» (Sunderason 2020: 258). Verranno dunque discussi *spazi Altri*, confini fisici, barriere metaforiche, limiti disegnati e immaginati dagli artivisti.

Il capitolo sesto presenta il lavoro di giovani artisti che dedicano le proprie opere all'organizzazione centenaria che ha caratterizzato e ordinato l'India, e che è stata

[11] Come riportato dal sommario relativo allo stato indiano: «Leggi e politiche approvate senza un'adeguata consultazione pubblica e legislativa hanno eroso i diritti dei difensori dei diritti umani e delle minoranze religiose. (…)Manifestanti pacifici che difendevano i diritti delle minoranze sono stati definiti e trattati come una minaccia all'ordine pubblico. Leggi repressive, incluse le norme antiterrorismo, sono state utilizzate in modo incontrollato per mettere a tacere il dissenso. (…) Gli adivasi e le comunità emarginate, compresi i dalit, hanno continuato a subire violenze e discriminazioni radicate». Per approfondimenti si consultino i materiali presso il sito ufficiale di Amnesty International, https://www.amnesty.it/rapporti-annuali/rapporto-2022-2023/ (consultato il 26 agosto 2023).

fonte di discussione e stereotipo, fino alla violazione di diritti fondamentali: il sistema delle caste, l'alienazione degli individui dagli spazi della società democratica, l'intoccabilità e l'invisibilità destinata alle minoranze.

1. La modernità e la contemporaneità sudasiatiche: una premessa storico-artistica

Definire le fasi storico-artistiche del subcontiente indiano è un compito complesso e spesso spinoso. Lo studioso iraniano Mohamad Tavakoli-Targhi (1957) ad esempio ragiona su come le storiografie eurocentriche abbiano alterato molti studi sulla modernità, riferendosi in particolare alla visione illuminista che avrebbe contribuito al rafforzamento dell'idea di modernità come uno sviluppo peculiarmente europeo e come un sottoprodotto del *razionalismo occidentale*.[12] Tale tradizione di studi – condotti sia in Occidente che in Oriente – ha istituito l'Europa come luogo d'origine della modernità, innescando un processo globale che ha generato varie strategie di auto-definizione, auto-modellamento (di *re-fashioning*) uniformando dunque la terminologia conoscitiva della storia internazionale. Per questo porre sullo stesso livello – linguistico e semantico – il Rinascimento italiano (XV-XVI sec. ca.) e la *Bengali Renaissance* (XVIII-XX sec. ca.), o ad esempio il mito del "periodo classico" delle diverse civiltà risulta in una interpretazione approssimativa della storia delle immagini.

Soprattutto a partire dal filone dei *post-colonial studies* ci si rende conto dei rischi della canonica ripartizione temporale ed estetica caratteristica della disciplina della storia dell'arte. Infatti la probabilità è che vengano esportati ed imposti dei modelli di lettura artistica esterni – ed estranei: un esempio è l'introduzione dei valori estetici e morali vittoriani durante il periodo coloniale del raj britannico in India.[13]

Ciò non significa che gli studiosi del subcontinente non si siano occupati di sistematizzare la storia dell'arte indiana secondo fasi storiche, innovazioni tecniche, sperimentazione di nuovi stili e temi. Va però tenuto conto della origine dei termini e di quanto rispecchino la storia delle immagini cui vengono applicati: «the nonsynchronic quality of the passage of time cannot be sqared with the ongoing need for a common historical narrative» (Moxey 2013: 42).

---

[12] Questo ragionamento viene elaborato nella interessante opera di Tavakoli-Targhi *Refashioning Iran. Orientalism, Occidentalism and Historiography* (2001).

[13] Si veda il sotto-capitolo seguente.

In questa premessa storico-artistica i termini moderno e contemporaneo vengono utilizzati in modo *convenzionale*, ma prendendo coscienza del ragionamento appena espresso.

1.1 Verso nuovi orizzonti estetici

Durante la fase finale dell'epoca coloniale in India si verificano profondi cambiamenti nell'arte e nell'architettura (Mitter 2007: 174-181).

Da questo momento infatti il gusto artistico subisce un forte cambiamento dato dall'introduzione al pubblico indiano all'arte illusionistica vittoriana, all'idea di individualismo artistico, all'introduzione del naturalismo accademico europeo. La nascita di Accademie di Belle Arti e delle Company School[14] cresce la distinzione dalle coeve produzioni tradizionali come la pittura Mughal, la Rajasthani painting (o Pahari) e l'arte "tribale" o *adivasi*.

È a partire dalla *Bengali Renaissance*, considerato un movimento di risveglio sociale, politico e culturale che vengono messe in discussione le influenze coloniali e che emerge la necessità di un programma nazionalista tout court.

L'India indipendentista esprime quindi la profonda necessità di generare un nuovo vocabolario estetico. Così l'arte si avvicina alla politica e nascono movimenti spontanei di artisti nell'orbita dello sforzo anti-coloniale.

In questo contesto il movimento Swadeshi,[15] i cui ispiratori e mentori furono Ernst Binfield Havel (1861-1934), Ananda Coomaraswamy (1877-1947) e Sister

---

[14] La Company School, anche detta *Patna Painting* è un tipo di produzione della seconda metà del XVIII secolo che abbandonando il gusto delle corti racconta quello del pubblico di quel tempo, il gusto dei britannici in India (ad esempio i membri l'East India Company). La produzione della Company School si sviluppa soprattutto su commissione degli inglesi patrocinatori nelle zone di Murishidabad, a Delhi, Varanasi Lucknow, Patna e nel West Bengal. I soggetti delle opere spesso documentano scena di vita quotidiana locale indiana.

[15] Il movimento Swadeshi (da *svadēśī,* lett. "autosufficiente, autonomo") è nato intorno ai primi anni del XX secolo. Mentre in India le correnti anti-britanniche si fanno spazio tra diverse fazioni politiche Lord Curzon diventa viceré (1899-1905), durante il culmine della parabola politica del raj britannico. Tra le cause scatenanti della nascita del movimento indipendentista Swadeshi vi sono infatti i provvedimenti di Curzon, come la riforma della municipalità a Calcutta (1899) e delle università (1904), o ancora l'unione del Bengala orientale all'Assam (1904-5). Per approfondimenti storici si veda Torri 2000: 493-28.

Nivedita (1864-1911),[16] nacque come movimento economico, ma si trasformò presto in un movimento anche intellettuale, culturale e artistico, rappresentando una risposta cruciale alle necessità di un vocabolario artistico che fosse al servizio dei movimenti nazionalisti.

Sister Nivedita – generalmente indicata come la "moralizzatrice" del gruppo – nella rivista *Modern Review* (1907) dichiara apertamente: «[Art's] rebirth in India today can only take place, if it be consciously made the servant and poet of the mighty dream of an India Nationality». Il movimento Swadeshi si distinse per il disincanto nei confronti dei modelli educativi Occidentali, per la cosiddetta riscoperta di una cultura "autentica"[17] e la condanna del ruolo inglese che ostacolava l'indipendenza indiana.

La ricerca di una armonia pre-moderna e pre-industriale prosegue in campo artistico con la centrale posizione della famiglia dei Tagore. A partire da Rabindranath Tagore (1861-1941), mentore del movimento per lo *swaraj* (o s*elf-rule*), che creerà un contatto con i protagonisti del Bauhaus e con l'ideologia Pan-asiatica di Kakuzo Okakura Tenshin (1863-1913). Abanindranath Tagore (1871-1951), considerato come «the first painter to restore the national heritage» (Mitter 1997: 242), non solo sarà responsabile della fondazione della Indian Society of Oriental Art (1904), ma anche della creazione di una icona senza tempo del nazionalismo indiano.[18]

---

[16] Ernst Binfield Havel è stato un docente e critico d'arte inglese legato agli ambienti delle scuole d'arte europee e indiane, come la Calcutta Art School e la Jubilee Art School.
Ananda Kentish Coomaraswamy, originario dello Sri Lanka, è stato uno storico dell'arte e filosofo, studioso delle religioni e della metafisica. Le sue opere, ancora oggi fondamentali, rivelano l'indisposizione nei confronti dell'influenza occidentale in India.
Sister Nivedita, ovvero Margaret Elizabeth Noble, è stata una autrice, insegnante e attivista sociale di origine irlandese. Il nome Nivedita le viene assegnato da Swami Vivekananda, che incontra a Londra nel 1895 e che la porterà a trasferirsi a Calcutta (1898).

[17] La cosiddetta cultura "autentica", o «golden age» (Mitter 1977: 143) viene istituita (soprattutto dalle ricerche archeologiche) come periodo di più aureo della storia artistica ed architettonica dell'India ed è una concezione strettamente legata alla nascita degli studi Orientalistici.

[18] Si tratta dell'acquerello Bharat Mata (1905), l'immagine-icona eletta dal movimento Swadeshi come simbolo per eccellenza degli ideali del movimento nazionalista, rappresenta la Madre India come divinità nimbata che regge vari attributi simbolici (un rosario, un manoscritto, un pezzo di stoffa bianca e un fascio di steli di riso) rappresentazione della patria, nonché della donna indiana idonea, vestita di zafferano. Si veda Mitter 2013.

Con la nascita della Bengal School of Art (o Scuola del Bengala),[19] movimento comunemente associato al supporto di Abanindranath Tagore e Ernst Binfield Havel, allora preside del Government College of Art di Calcutta (1896), l'arte indiana inizia a sviluppare una più sistematica invettiva verso lo stile accademico tipicamente britannico.

Da questo momento in poi la contraddittoria tensione tra cosmopolitismo e nazionalismo, tra contesto urbano (delle Accademie d'arte inglesi) e rurale (dell'arte tradizionale o locale), diverrà componente fondamentale dei dibattiti artistici, nonché una polarità difficile da conciliare.

Il 1922 è considerato un anno di svolta: i cambiamenti in campo artistico e politico che vengono idealizzati e teorizzati come necessari dai moti riformatori (come il movimento Swadeshi e della Bengal School) iniziano ad avere risultati sempre più tangibili.

In questi anni, Nalandalal Bose (1882-1966), formatosi alla Calcutta School of Art,[20] intratterrà una forte corrispondenza con Gandhi portando così la sua politica e l'idea della bellezza dell'atto morale all'interno del mondo artistico.[21] Bose, in "Bapuji" (1940):

> «[...]Indian artists if they want, may transform themselves by following the model of his character. Without having a strong character an artist produces work that lacks force or foundation. Machine made of course may be useful but they can not ever satisfy the aesthetic need. This is where Mahatmaji is a patron of the artists» (Eaton 2013: 631).

Le élite impegnate nella lotta per l'indipendenza, parallelamente al programma gandhiano, si rivolgono alla dimensione rurale e al villaggio indiano. Infatti quando Mohandas Gandhi inaugura il *Satyagraha* (il movimento di resistenza

---

[19] La Bengal School of Art è stata un movimento artistico e stilistico indiano, originato primariamente tra Calcutta e Shantiniketan, considerata come scuola «(...) which came from the solidification of the "movement" that drained it of its revolutionary, nationalist, innovative zeal». Si veda Cohen 2012: 17-22.

[20] Il progetto per la Calcutta School of Art viene inaugurato il 16 agosto 1854 a Garanhata come scuola d'arte privata e, dopo alcuni trasferimenti di sede, prende la sua forma moderna nel 1892. Sotto la direzione di Ernest Binfield Havel (1896-1905) avviene una riforma dell'insegnamento, finalizzate all'enfatizzazione delle tradizioni indiane, portando all'emergere dello stile noto come Scuola del Bengala. Abanindranath Tagore ne sarà vice-preside.

[21] A questo proposito infatti nel 1936 Gandhi richiede a Nalandalal Bose l'organizzazione dell'esposizione d'arte per il Congress di Lucknow. L'anno seguente si affiderà nuovamente a lui per il Congress di Fazipur (con la preparazione di una intera "città-villaggio"). Nel 1938 invece Bose crea una importante serie di poster: si vedano i capitoli successivi.

passiva) per la prima volta porta la vastissima popolazione rurale dell'India nell'orbita dello sforzo anti-coloniale, dando voce a contadini e forzando una visione della società indiana come maggiormente rurale. Il nazionalismo artistico che aveva identificato la nazione con il passato, in questi anni riformula il lessico estetico profondamente legato alla terra, alla dimensione rurale del villaggio come luogo intonso, ancora puro, incontaminato dagli elementi esterni.

Su questa base ideologica emerge il filone del Primitivismo, una risorsa ambivalente (tra cultura e politica) che dal 1930 circa radicalizza l'arte, ponendo grande tensione sulla dimensione rurale (come nel caso della scuola olistica di Tagore, la Vishva Bharati a Santiniketan) e causando talvolta una visione estremamente romanticizzata della ruralità indiana.

Tra questi brevi esempi volti a descrivere l'attivo fermento artistico e politico che pervade gli anni prima dell'Indipendenza, spiccano le risposte al modernismo di Gaganendranath Tagore (1867-1938) attratto dalla forza del Cubismo Analitico, capace di dissolvere la tradizionale illusione data dalla luce direzionale e dalle nuove possibilità decorative de-costruttive.

Segue la missione artistica di Amrita Sher Gil (1913-41) che, formatasi all'Académie de la Grande Chaumière e all'École des beaux-arts con Lucien Simon (1861-1945), torna in India e si rivolge in modo personale ai "senza voce", alla vita povera del villaggio indiano. In questo il milieu artistico va riportato l'esempio dell'acclamato Jamini Roy (1887-1974) che, attraverso il primitivismo, dunque riprendendo il tema della dimensione del villaggio (in particolare il suo villaggio natale, Bankura) come luogo intonso ed incontaminato, dedica la sua produzione in modo ancor più radicale all'India rurale, abbracciando l'anonimato e le tecniche di pittura con materiale locale ed organico.

1.2 Continuità e trasformazione: verso il contemporaneo

In seguito all'Indipendenza indiana, ottenuta nel 1947, si moltiplicarono i movimenti artistici e culturali volti alla costruzione di un'identità nazionale abbastanza robusta da rendere più reale e concreta la creazione dello Stato indiano, seguì dunque un nuovo periodo caratterizzato da una progressiva

evoluzione espressiva: «fifties, these artists attempted to telescope a half century of artistic development into an hour-glass» (Craven 1965: 226). Come sottolineato dallo storico dell'arte Partha Mitter, tale periodo fu caratterizzato dal mantenimento della tradizione iconografica e visuale del passato, e da uno sguardo sempre più coscientemente, rivolto alla scena internazionale – e al mercato globale – nella quale arte e letteratura si muovevano verso l'impegno sociale: questo prese in particolare forma nei gruppi riformatori, che rifiutavano fortemente il nazionalismo artistico in favore della giustizia sociale e dell'equità (Mitter 2001: 221-226). Nacquero importanti istituzioni e associazioni, quali l'Indian People's Theatre Association (IPTA) e il All India Progressive Writers' Association (PWA),[22] ma certamente ad emergere come protagonista del panorama artistico dell'epoca fu il Progressive Artist Group (PAG), fondato a Calcutta nel 1947 da Maqbool Fida Husain (1915-2011), Sayed Haider Raza (1922-2016), Francis Newton Souza (1924-2002), Krishnaji Howlaji Ara (1914-1985), Sadanand Bakre (1920-2007), Hari Ambadas Gade (1917-2001). Tali artisti,[23] per la maggior parte formatisi alla Sir JJ School of Art di Bombay,[24] si unirono poiché accomunati da un'ideologia primariamente anti-istituzionale. Fondamentalmente avversi agli insegnamenti tradizionali della Scuola del Bengala, ai linguaggi artistici nazional-culturali e all'ormai stantio divario tra Oriente e Occidente, la forte spinta dei Progressive Artists li muove verso una

[22] Indian People's Theatre Association viene fondato nel 1943 al fine di promuovere la libera produzione degli artisti, nella lotta per la liberazione dal dominio britannico e verso un risveglio culturale del popolo. L' All India Progressive Writers' Association (AIPWA o PWA) viene istituito nel 1936 ed ha permesso a molti studiosi di partecipare al dibattito storico-artistico di quegli anni, come ad esempio il contributo del sociologo e scrittore Dhurjatiprasad Mukhopadhyay nel primo volume di *New Indian Literature* (1938), offre un contributo di prospettiva marxista e progressista sull'arte visuale coeva (nel saggio *On the Social Background of Contemporary Indian Painting*). Si veda Sunderason 2020: 64-75.

[23] Ai quali si uniranno anche Vasudeo Gaitonde (1924-2001), Akbar Padamsee (1928-2020), Mohan Samant (1924-2004), Ram Kumar (1924-2018), Tyeb Mehta (1925-2009) e Krishen Khanna (1925). Tuttavia, gli artisti, inizialmente associatisi nella più totale libertà di contenuti e dell'uso di specifici materiali e tecniche, si distanzieranno presto proprio a causa di ideologie eterogenee e talvolta individualiste. L'abbandono del gruppo da parte di alcuni dei suoi fondatori, tra i quali Souza e Raza, portando al disgregarsi del gruppo intorno al 1950.

[24] La Sir JJ School of Art di Bombay, fondata presso l'Elphinstone Institute nel 1857, si affianca all'Università di Mumbai dal 1981. Rimodella i programmi educativi sotto la supervisione di John Lockwood Kipling e John Griffiths. Nel XIX secolo è stata una delle prime scuole in India a fornire un'istruzione in progettazione architettonica.

nuova estetica,[25] alimentata dalla ricerca della avanguardistica figura dell' "artista-cittadino", ovvero dell'artista responsabile della propria rivoluzione e dell'impatto della propria produzione, sostenibile ed artivista (Kapur 2007: 280).

La nuova generazione di artisti della neonata nazione indiana si schiera contro la tradizione e lo storicismo delle vecchie fondazioni – come la già citata Scuola del Bengala – abbracciando dottrine politiche filo-socialiste e marxiste e importanti teorie estetiche come la logica della forma significante di Clive Bell[26] (Mitter 2007: 16).

Nel 1949, grazie al Dipartimento di Belle Arte dell'Università di Vadodara (o Baroda), in Gujarat, che avrebbe poi giocato un ruolo fondamentale nel promuovere il ritorno dell'arte figurativa, venne promossa un'offerta formativa moderna e completa, che integrava la pratica artistica, la storia e la critica dell'arte. Formatisi in questo contesto, alcuni studenti di Baroda si unirono al filone di pensiero inaugurato dall'artista Kalpathi Ganpathi Subramanyan (1924-2016), caratterizzato da una forte assonanza alle passate esperienze Primitiviste – dal ritorno alla dimensione di villaggio dell'India rurale – come ai valori di Santiniketan, ma attraverso moderni metodi espressivi, come il Cubismo e l'Astrattismo. Dalle idee di Subramanyan di elidere la separazione fra artigianato e arte moderna, recuperando nuovamente la pittura *en plein air* e la raffigurazione di scene di vita quotidiana attraverso nuovi stili, nel 1957 il dinamico gruppo di studenti si unisce nel Baroda Group, sotto la guida dell'artista Narayan Shridhar Bendre (1910-1992).[27]

La tendenza anti-istituzionale che si sviluppa in questi anni, unitamente all'idea di comunità e di aggregazione, ha permesso la formazione di importanti collettivi o gruppi indipendenti e dunque di spazi espositivi anticonvenzionali. Tra i primi

---

[25] Basti pensare ad esempio a Francis Newton Souza (1924-2002), che riflette e teorizza l'estetica promossa nel manifesto del progetto del Progressive Artist Group, ponendo come necessaria una risposta allo scenario post-Indipendenza attraverso un'approccio sempre più contemporaneo, nei temi, negli stili e nei materiali impiegati.

[26] Clive Bell (1881-1964), critico d'arte di origine britannica associato al Bloomsbury Group, nella teorizzazione della forma significante, distingue l'arte dalla "pittura descrittiva": «but a sense of form and colour (...) significant form stands charged with the power to provoke aesthetic emotion in anyone capable of feeling it» (Mitter, 2007: 16).

[27] Tra gli artisti più riconosciuti del Baroda Group spiccano Bhupen Khakkar (1934-2003), Gulam M. Sheikh (1937), Ratan Parimoo (1936), Rekha Rodwittiya (1958) e Vivan Sundaram (1943) l'allievo più politicamente coinvolto di Subramanyan; si veda Mitter, 2001: 223-6.

modelli empirici si ritiene emblematico l'esempio del Delhi Shilpa Chakra (1949) e il Triveni Kala Sangam (1950), entrambi con base a New Delhi e fondati dall'artista Krishna Shamrao Kulkarni (1916-1994),[28] ovvero due collettivi artistici dalla vocazione sperimentale, tutt'oggi attivi.

Parallelamente al sentimento anti-istituzionale, alla nascita di gruppi privati e collettivi autonomi, il governo indiano torna in scena concorrendo sul piano espositivo artistico: significativo fu il *Five Years Plan* (1951-1956) promosso del Primo Ministro dell'India indipendente, Pandit Jawaharlal Nehru (1889-1964), nel quale giocava un ruolo fondamentale una politica nazionale dell'arte guidata dalla Lalit Kala Akadami,[29] come dalla National Gallery of Modern Art di Delhi.

A fronte dello scenario descritto, la modernità artistica indiana appare caratterizzata da continuità e trasformazione, dal moltiplicarsi di occasioni di associazione e innovazione, tra istituzioni governative e collettivi indipendenti. Come suggerito dal professore di storia dell'arte Keith Moxey (1943) si può parlare di «modernity multiple», che suggerisce che il modo migliore per comprendere la modernità sia di vederla come una storia di continue costrizioni e dinamismo, lasciando da parte la lettura etero-cronica prevalente delle teorie "classiche" (Moxey 2013: 38-42).

L'incalzante narrazione artistica di questi anni vive il culmine di questa progressiva evoluzione tra gli anni Ottanta e Novanta del XX secolo. Tale momento chiave è caratterizzato dall'integrazione della tradizione, con una nuova lettura dei movimenti e delle tendenze internazionali, in cui gli orizzonti geografici e artistici sono ampliati dalla globalizzazione, ma al contempo marcati da un'attenzione al contesto locale. La propensione degli artisti contemporanei all'assimilazione e alla rielaborazione di tutti questi elementi trova ragione nelle dinamiche storiche e nella posizione geografica del subcontinente indiano, al

---

[28] Krishna Shamrao Kulkarni si era diplomato alla J.J. School of Art di Bombay, e nel 1945 è diventato membro dell'AIFACS, l'All India Fine Arts and Crafts Society. La sua produzione artistica si rivolge allo stile Cubista e ai temi sentimentali legati a scene di vita quotidiana.

[29] La Lalit Kala Akadami venne inaugurata a New Delhi il cinque agosto 1954 dal ministro dell'educazione Maulana Abul Kalam Azad, con l'obiettivo promosso da Jawaharlal Nehru di costruire una nuova identità culturale nazionale. Maulana Abul Kalam Azad, nel suo discorso inaugurale dichiarò gli obiettivi e gli intenti della neonata istituzione: «[...]The Akademi must work to preserve the glorious traditions of the past and enrich them by the work of our modern artists. It must also seek to improve standards and refine public taste [...]». Si veda il sito ufficiale della Lalit Kala Akadami, National Academy of Art: https:// lalitkala.gov.in/ index.php (consultato il 10 giugno 2023).

centro di importanti network di scambi e commerci, che avrebbe favorito per secoli la fusione tra elementi autoctoni e altri. Tradizione e globalizzazione si intrecciano così in un «multi modernismo»,[30] in un dialogo inesauribile tra le diverse tendenze artistiche e tematiche sociali, ecologiche e politiche, sia locali che globali.

[30] E' Jim Supangkat (1948), scultore, critico, oltre che fondatore del Gerakan Seni Rupa Baru (New Art Movement), nel 1975 a descrivere tutte le correnti artistiche che si manifestano in accordo con la tradizione con il termine «multi modernismo» (Cavalli 2018: 35).

2. Arte contemporanea: lo sviluppo della produzione recente e le tematiche ricorrenti

L'attività artistica del secolo scorso ha ridefinito la funzione dell'arte anche in relazione allo sviluppo scientifico e tecnologico, e questo, unitamente ai nuovi studi, ha portato a una definizione più ampia e puntuale della storia delle immagini. In questo nuovo panorama anche la figura dell'artista muta diventando sempre più autonoma: sebbene la sua arte continui ad essere definita dalla critica – dal pubblico, dal mercato o dalla cultura dominante – l'artista si esprime nella dimensione sociale che vive, interpretando e traducendo il mondo attraverso le proprie creazioni. Sono difatti numerosi gli artisti contemporanei che si allontanano dalla mera tecnica ed eloquenza estetica, partecipando invece alla vita pratica e interpretando gli interessi quotidiani e pubblici che li circondando.

Tale evoluzione può essere riassunta in tre passaggi fondamentali che hanno contribuito alla trasformazione della scena artistica sudasiatica: la già citata trasformazione della condizione e percezione dell'artista; l'affermarsi dei nuovi media tecnologici e la nascita – o piuttosto il ridefinirsi – degli spazi espositivi.

La comparsa dei nuovi media, e di conseguenza il proliferare di videoarte e graphic art, o di installazioni multimediali, ha palesato la necessità di nuove ricerche e nuovi approcci,[31] in termini sia materiali che concettuali, e ha parallelamente manifestato l'esigenza di nuovi e più adeguati spazi espositivi – digitali o fisici – e di dibattito capaci di affermarsi sia a livello nazionale che internazionale. E' in questo modo che si è abbattuto il confine tra "arte alta" e "arte popolare" o "tradizionale" così come l'identità dei luoghi ad esse ascritti, che sono stati ripensati e rimodellati.

Molti storici hanno infatti criticato proprio la mancanza nell'arte contemporanea indiana di una *continuità* con le produzioni ascrivibili all'antica civiltà indiana,[32] contestando gli atteggiamenti "eccessivamente intellettuali" degli artisti

[31] Tra i primi casi vanno citati il caso della mostra *Place for People* (1981) e le opere di artisti come Nalini Malini, Vivan Sundaram, Navjot Altaf e Rummana Hussain.

[32] L'idea di un passato leggendario e di un antico splendore, che trova forte risonanza nei discorsi nazionalisti dell'India pre-moderna e del post-Indipendenza, inizia in realtà ad emergere già con la nascita degli studi di arte "orientale" - che cessa di riferirsi unicamente alle esperienze egiziane e persiane - e quindi dell'Orientalismo. E' così che si inizierà a parlare in modo sempre più sistematico di «golden age» (Mitter, 1977: 143).

concettuali, ad esempio, per aver abbandonato il mondo dei sensi e l'antica tradizione dei *rasa* (Khanwalkar 2014: 4). Alcuni artisti hanno recuperato la tradizione estetica e sono tornati all'essenziale (linee, forme e soggetti più comuni in stili regionali) mentre molti altri si sono identificati sempre più con l'idea moderna di individuo, razionale, centrato e partecipe.

Più precisamente la prima generazione di artisti post-coloniali (dagli anni '60 in poi) ha lavorato su un nuovo linguaggio estetico, messo presto in discussione dalla generazione immediatamente successiva, ancor più radicale «which asserted the values of regional commitment, both in the aesthetic and the political sphere» (Hoskote 1998: 92). Vi è quindi uno spostamento dalla "cultura di continuità" a quella della soggettività alternativa, dell'estetica del quotidiano e della logica storica, della condivisione creativa dell'esperienza personale: «One can't hide oneself behind a painting. It is standing naked in front of everyone – what are you are».[33]

Tra gli esempi più emblematici dell'ingresso in una nuova fase artistica spiccano certamente l'opera K.C.S. Paniker (1911-1977), ma anche l'essenzialismo di Nasreen Mohammedi (1937-1990), o ancora gli astrattisti, come Vasudeo S. Gaitonde (1924-2001) e Laxman Shreshtha (1939), o la via neo-tantrica di Biren De (1929-1997) e Ghulam Rasool Santosh (1926-2011), e l'arte di Jagdish Swaminathan (1928-1994), co-fondatore del *Group 1890* che si distacca dalla tradizione precedente con il severo manifesto del 1963:

> «We reject the vulgar naturalism of Raja Ravi Varma and the pastoral idealism of the Bengal School, down through the hybrid mannerisms resulting from the imposition of concepts evolved by successive movements in modern European art on classical, miniature and folk styles, to the flight into abstraction in the name of cosmopolitanism, tortured alternately by memories of a glorious past born out of a sense of futility in the face of a dynamic present and the urge to catch up with the times so as to merit recognition…» (Hoskote 1998: 93).

Infatti gli anni '70 accelerarono l'attivismo politico nell'arte, riattivandone un momento di intreccio nazionale (Sunderason 2020: 221-235). Ma a marcare in

[33] Dalla retrospettiva di Rebecca Heald (maggio 2014), "Bhupen Khakhar. You Can't Please All 1981", *Tate*, https://www.tate.org.uk/art/artworks/khakhar-you-cant-please-all-t07200 (consultato il 20 dicembre 2022).

modo ancor più significativo questa nuova fase è stata la mostra *Place for People* (1981) che ha rivestito un ruolo fondamentale, non soltanto sulla scena dell'epoca, ma anche nelle decadi successive. Considerata infatti una delle mostre che ha più segnato l'approdo nell'arte post-moderna, è nata dell'intreccio narrativo delle produzioni di sei artisti[34] e dalla collaborazione di Gaeta Kapur (1943). Quest'ultima chiarisce sin da subito il suo ruolo marginale nell'idea del progetto espositivo auto-generato, della quale non si considera infatti la creatrice, tuttavia è lei, nel 1981, a redigerne il manifesto radicale, nel quale si afferma come la mostra sia volta a recuperare la figura umana nell'immaginario indiano «which has been smothered by romantic-expressionist sentiments» (Saloni 2019: 103).

Gli artisti che collaborano al progetto, dalle più disparate produzioni in termini di materiali, tecniche e stili, sono legati dall'interesse per la figurazione e la narrazione: *Place for People* diventa il palcoscenico che ospita scene di vita quotidiana, drammi umani, difficoltà personali ed interiori, dando voce alle coeve problematiche sociali e collettive.[35]

Tra i protagonisti della mostra Bhupen Khakhar (1934-2003), ad esempio, è considerato il rappresentate dello stile Pop in India, data la magistrale sintesi che riesce a trovare tra le componenti basilari del movimento della Pop Art e i colori e gli elementi locali indiani – in particolare della sua regione, il Gujarat. Come molti altri artisti della sua generazione, prende le distanze dalla rappresentazione astratta della nazione – come dalle tendenze Espressioniste – concentrandosi su una dimensione più concreta: Khakhar è un attivista, dichiara apertamente il proprio orientamento sessuale e si mobilita per la protezione dei diritti degli omosessuali. I suoi dipinti sono infatti avvolti da una complessa atmosfera di accoglienza della diversità, costruita attraverso i temi di amore, sessualità, malattia e rapporto con il corpo. Il suo interesse figurativo pone i propri soggetti all'interno di esperienze sociali, storiche e generazionali (Saloni 2019: 28). Il modello espositivo offerto al pubblico da *Place for People* sarà di grande ispirazione per altri gruppi e per progetti successivi, come ad esempio lo è stato

[34] Si tratta di Jogen Chowdhury (1938), Bhupen Khakhar (1934-2003), Nalini Malani (1946), Sudhir Patwardhan (1949), Gulam Mohammed Sheikh (1937) e Vivan Sundaram (1943-2023).

[35] Dall'articolo di Kabir, P. (2011). "Place for People: an introduction", *Take on art, Issue 19,* https://takeonart.wordpress.com/2011/08/05/place-for-people-an- introduction-parvez-kabir/ (consultato il 5 febbraio 2023).

per *Question and dialogue,* formalmente organizzata dal Radical Group nel 1987 e tenutasi a Baroda presso la Facoltà di Belle Arti. I membri del gruppo[36] anche se non accomunati da una forma stilistica rappresentativa, mettono la propria produzione al servizio di un realismo personalizzato, dettato dalla consapevole scelta di contenuti ed esperienze raccolti per la costruzione di una totalità (Jhaveri 2014: 56).

Il manifesto della mostra viene redatto da Anita Dube (1958), critica d'arte e artista, che si distingue non solo appunto per la sua doppia formazione, ma soprattutto per il suo impegno politico (Jhaveri 2014: 54- 63). Con la sua produzione *artivista* la Dube crea le sue opere usando materiali di scarto o riciclati, a cui rende una nuova vita, che ospita in nuovi spazi, e che trasforma in opere di forte impatto. Il suo percorso artistico è segnato infatti dalla sua ferma posizione sui problemi sociali e politici che segnano il suo tempo – basti pensare a come fu particolarmente segnata dai tragici *riots* del 1992 a Bombay –[37] e ne denuncia la gravità attraverso il ricorso ad alcuni dei simboli della tradizione indiana.

La scena artistica indiana degli ultimi decenni dello scorso secolo è cambiata molto rapidamente, rivista secondo un rapporto di continuità e discontinuità con le tradizioni e di molteplicità e pluralità di tematiche e tecniche:

«Indian art forms are communicated with an awareness of enduring consciousness of the past as relative to the present. Through consecutive incursions, the assimilation of techniques, materials, ideas and forms have been selective, meaningful, creative and highly original. The awareness that tradition offered formal and stylistic direction enabled progressive artists to evolve a modernism unique to India» (Khanwalkar 2014: 4).

La giovane generazione di artisti protagonista della scena attuale è cresciuta in un contesto storico e politico trasformato, essendo nata dopo le lotte per l'Indipendenza dell'epoca post-coloniale. Tra le tematiche prevalenti rimane come

---

[36] Gli artisti coinvolti furono: V.N. Jyothi Basu (1960), Antia Dube (1958), T.K. Hareendran (1961), C. Pradeep, C.K. Rajan (1960), K.M. Madhusudhan (1956), E.H. Pushjin, K.P. Krishnakumar (1958-1989), K. Reghunadhan (1958), K.R Karunakaran (1940-2013), Anoop B., D. Alexander (1953), Alex Mathew (1957), K. Prabhakara (1946).

[37] Si fa riferimento ai riots avvenuti a Bombay tra il 1992 e il 1993, violenze di massa probabilmente orchestrate dalla D-Company e dal gruppo fondamentalista hindu Shiv Sena e risultato dell'escalation delle ostilità tra hindu e musulmani.

eredità la riflessione sull'identità nazionale, ora però contrapposta allo scenario globalizzato e alla possibilità/necessità di sovvertire l'imperialismo culturale. La tendenza narrativa-figurativa, astratta o concettuale, l'interesse per il privato e l'abitare il pubblico, la tradizione all'interno del nuovo mondo, le nuove ricerche trasversali e personali sono solo alcune delle tematiche che accomunano l'opera delle ultime generazioni di artisti indiani:[38]

> «Replenishing themselves through this free, subversive dialectical interplay, these artists yoke aesthetic desire to political agency, connect pleasure to labor, the carnival to the machine. While the forms of industrial civilization bulk large in their artworks, so, too, do fetishes retrieved from ancient temple complexes» (Hoskote 1998: 96).

Per molto tempo, nonostante il moltiplicarsi in tutto il mondo di esposizioni e fiere d'arte, Biennali o Triennali, la produzione indiana ha vissuto anni di isolamento e invisibilità, a causa del processo di sviluppo e restauro di istituzioni espositive,[39] i cambiamenti politici che hanno accompagnato la rappresentazione della scena artistica in India sia all'interno del paese – per render stabile l'identità non solo più nazionale, ma anche regionale e locale – sia la sua proiezione al resto del mondo – più problematica perché spesso non esaltata. Ma la nuova energia metaforica, il "mito dell'utopia", l'*informalization* delle immagini (Pinotti, Somaini 2009: 257-8) e l'aura democratica di esposizione e fruizione hanno permesso all'arte contemporanea indiana d'imporsi sul mercato globale, conquistando l'interesse di importanti istituzioni e collezioni, divenendo oggetto di dibattito a livello internazionale.

2.1 Chi ospita l'artivismo? Il ruolo delle istituzioni e dei collettivi

[38] Per citarne solo alcuni, tra i più conosciuti e celebrati: Nalini Malani (1946), Ranbir Kaleka (1953) Anish Kapoor (1954), Subodh Gupta (1964) Jatin Das (1941), Ravinder Reddy (1956), Bharti Kher (1969), Jitish Kallat (1974), T&T (1976, 1979), Tejal Shah (1979)

[39] Si possono individuare cinque fasi fondamentali a partire da quella iniziale (1757-1858) seguono: l'"era Vittoriana" (1858-1901), l'era "Curzor e John Marshall" (1901-1928), l'epoca "pre-indipendenza" (1928-1947) e dalla "post-indipendenza" all'era moderna (1947-1987).

Come già menzionato, l'internazionalismo e le nuove prospettive della produzione contemporanea hanno permesso una sorta di allineamento nel mercato globale e un rinnovamento espositivo sempre più diviso tra strutture governative e private o indipendenti:

> «Mediating history through the exhibition space, these younger artists have adopted an array of montage techniques to address contemporary experience. Bizarre as these altered conceptions of space and context may seem to viewers habituated to an earlier and more reassuring style of painting, these audacities signify a nascent aesthetic, one that must invent new modes of editing a cosmopolitan reality» (Hoskote 1998: 94).

Le strutture dell'arte contemporanea globale sono difatti tipicamente complici della potenza capitalista (Sunderason 2020: 196) e della necessità di un riconoscimento politico. Accade spesso che nel contesto indiano le gallerie e i musei nazionali siano influenzati dalle agende politiche in carica, come ad esempio è accaduto per la recente mostra *Jana Shakti: A Collective Power* (2023) organizzata presso la National Gallery of Modern Art di Delhi.[40] L'allestimento nelle sale della *Jaipur House,* tempestato da citazioni edificanti riportate al muro,[41] appare come uno spettacolo di potere che accosta artisti affermati e in genere considerati sovversivi – come Atul Dodiya (1959) – a giovani artisti che con minor spessore – Paresh Maity (1965) e Anjolie Ela Menon (1940) – in questo contesto "piegano il capo" alla ideologia regressiva che domina l'esposizione. I temi di *Jana Shakti* non a caso sono ripresi da quelli trattati durante gli episodi di *Mann Ki Baat*, radio di propaganda dei valori del BJP.[42] Così le tematiche conservatrici sulla tradizione hindu di Yoga e Ayurveda vengono accostate ad

---

[40] La mostra è stata organizzata per celebrare il centesimo episodio del programma radio mensile tenuto dal Primo Ministro indiano Narendra Modi (*Mann Ki Baat*). La piattaforma radiofonica, popolare già dal 2014, ha permesso al Primo Ministro di interagire con la gente comune e plasmare il panorama culturale, sociale e politico dell'India.

[41] Le citazioni, per lo più populiste sono in hindi e firmate personalmente dal Primo Ministro, e ricordano insistentemente allo spettatore la presenza del governo in ogni sala: «ये जन समाज का, जन सामान्य का एक आंदोलन बनता चला जा रहा है। ये जन समाज का, जन सामान्य का एक आंदोलन बनता चला जा रहा है।», ovvero "Questa, la società del popolo, sta diventando un movimento/protesta delle grandi masse".

[42] Il BJP, Bharatiya Janata Party ("Partito del Popolo Indiano"), è il partito conservatore, nazionalista e di difesa dell'identità hindu che governa l'India, capeggiato dal 2014 dal carismatico leader Narendra Modi (1950).

argomenti di attualità – la condizione del nord-est dell'India – e di emergenza ecologica – come il programma *Swachhata* di conservazione dell'acqua: l'astuta raccolta di immagini risulta per gli attenti lettori nella necessità di nascondere un progetto celebrativo della politica conservatrice e di estrema destra attraverso l'utilizzo delle classiche tematiche progressiste della lotta globale alle ingiustizie climatiche ed umanitarie che oggi invadono le esposizioni internazionali.

Questo esempio, forse estremo, è utile per comprendere alcune delle dinamiche che governano la selezione artistica oggi fruibile agli spettatori in India. Ciò non significa che le istituzioni statali d'arte siano unicamente luogo di corruzione delle ideologie e delle poetiche degli artisti contemporanei. Anzi, nella stessa *Jana Shakti* l'artista Riyas Komu (1971) si insinua nella mostra con un'opera che apparentemente si adatta alle produzioni che lo circondano ma che al contrario stride se osservata con attenzione. L'enorme installazione *Swachh Bharat* (2023) consiste in due gambe monumentali realizzate in legno che simbolicamente muovono un passo verso il futuro. Ai piedi della scultura vi sono infatti vari elementi che alludono alle radici più importanti della storia dell'India: i ritratti dei riformatori B.R. Ambedkar (1891-1956) e Mohandas K. Gandhi (1869-1948),[43] un muro di mattoni che raccoglie i nomi delle varie lingue dell'India e una piccola statuetta in bronzo a cera persa ricreata sugli esempi rinvenuti presso i siti di Harappa e della Valle dell'Indo. Nonostante *Swachh Bharat* appaia come la celebrazione della fissità della tradizione su cui si fonda oggi l'India, in realtà l'opera di Riyas Komu si discosta dalla ideologia del BJP, alludendo invece alla rivoluzione come fonte di progresso, la esaltazione positiva delle diversità – linguistiche e culturali – come ricchezza del Subcontinente e scegliendo come simbolo dell'India antica una donna che con postura decisa muove un passo in avanti.

Queste forme di resistenza o insofferenza nei confronti delle norme dettate dalle grandi istituzioni, così come la critica nei confronti dell'*art system*, (Trione 2022: 42) hanno coinvolto molti artivisti nella creazione di spazi di spazi d'espressione

[43] Il ritratto di Gandhi che Riyas Komu incide nel legno dell'installazione risulta pressoché identico alla famosa stampa realizzata da Nandalal Bose, *Bapuji* (1930) che in un omonimo saggio avrebbe sostenuto essere la forza guida per gli artisti: «Indian artists if they want, may transform themselves by following the model of his character. Without having a strong character an artist produces work that lacks force or foundation. (…) This is where Mahatmsyi is a patron of artists» (Eaton 2018: 631-2). Le figure di B.R. Ambedkar e Mohandas K. Gandhi verranno riprese nei capitoli successivi.

più libera e di rottura: per questo è necessario includere i collettivi nel discorso dell'artivismo perché esso affonda le proprie radici nelle avanguardie artistiche e nei movimenti controculturali di attivismo. L'artivismo infatti garantisce per definizione l'integrazione di personalità creative in contesti collettivi e collaborativi (Aladro-Vico 2018: 15) essendo un movimento che trascende l'individualismo, l'esclusivismo, il vuoto nello sviluppo umano: «The rediscovery of public space or the shared world allows artivists to illuminate social life» (Aladro-Vico 2018: 14).

Tra gli esempi più emblematici va ricordata la fondazione *Sahmat*[44] (सहमत, lett. "concorde, d'accordo"), un gruppo di resistenza volto ad esprimere la pluralità, creativa e storico-sociale in India, in un momento di trasformazione dell'esperienza museale-espositiva e di collettività artistica (Saloni 2019: 120). L'operato artistico di *Sahmat*, composto da più di sessanta artisti, si pone alla difesa della libertà di espressione, contro l'intolleranza di un controverso e diviso panorama politico, trovando nell'arte l'intrinseca potenzialità di cambiamento. Secondo il curatore indipendente Ram Rahman (1955): «Sahmat's projects also reflect the camaraderie and community spirit of the Indian art scene, where artists of different generations and philosophical outlooks still have a close-knit sense of community and purpose».[45]

Con l'inizio del nuovo millennio il panorama artistico indiano cresce esponenzialmente seguendo la tradizione di mercati e fiere d'arte internazionali e di altre piattaforme espositive globali. A partire dal 2008 viene infatti istituita l'*India Art Summit* (successivamente India Art Fair) che oggi vanta moltissime partecipazioni e un successo oltre oceano. L'India Art Fair viene fondata da Sunil Gautam col fine di sostenere le aspirazioni artistiche sorte nella capitale New Delhi, e di tutto il subcontinente.

Durante gli stessi anni viene fondata la Devi Art Foundation (presso la città satellite di Gurgaon, Delhi), nata dal desiderio di facilitare la visibilità dei tanti artisti presenti nel subcontinente, cercando di offrire un'ampia comprensione delle

---

[44] Il collettivo *Sahmat* nasce all'inizio degli anni '90, spinto dal caso di morte violenta dell'attivista e drammaturgo filo-comunista Safdar Hashmi (1954-1989).

[45] Dall'articolo di Ram Rahman (s.d.). A Journey of Resistance, *Critical Collective*, https://criticalcollective.in/ArtistGInner2.aspx?Aid=200&Eid=164#Essay_Title200 (consultato il 10 luglio 2023).

sempre più nuove tendenze artistiche locali ed internazionali. Come organizzazione no-profit si impegna inoltre in programmi educativi, incontri di sensibilizzazione nelle scuole e seminari, col fine di abbreviare la distanza tra artista e pubblico.

Nel 2010 viene inaugurato il Kiran Nadar Museum. Tra le più considerevoli istituzioni espositive private, il museo prende nome e cognome della fondatrice Kiran Nadar (1951) appassionata collezionista d'arte. Anche in questo caso si tratta di una organizzazione no-profit che si pone come obiettivo la creazione di un rapporto più intimo tra arte e cultura indiana, promuovendo una diversa idea di spazio espositivo: il museo non rappresenta il luogo in cui l'arte viene ospitata passivamente, ma una vera e propria piattaforma vitale.[46]

La Biennale di Kochi è tra le più importanti manifestazione di arte in India, nonostante la fondazione sia piuttosto recente, ovvero appartenente alla quarta "ondata" delle Biennali nel mondo.[47] Mentre il progetto della Biennale di Dahka si muove a rilento, emerge la necessità di uno spazio espositivo, una piattaforma di dialogo in grado di generare nuove tendenze. La Biennale di Kochi-Muziris viene inaugurata il dodici dicembre 2012, grazie alla spinta "dal basso" di artisti e curatori indipendenti convinti dell'essenziale posizione dell'arte nella società contemporanea.

Bose Krishnamachari e Riyas Komu, responsabili dell'edizione inaugurale del 2012, si rivolgono al governo locale del Kerala, mettendo in discussione sin da subito la posizione del governo nazionale presso le istituzioni dell'arte in India.

La città di Kochi viene scelta in quanto capitale culturale e storica del Kerala (in passato capitale economica in quanto città portuale al tempo dei commerci con

---

[46] Dall'articolo Lalwani, B. (2011). "Rethinking Museums | the Kiran Nadar Museum in New Delhi", *ASEF culture360,* http://culture360.org/magazine/ rethinking-museums-the-kiran-nadar-museum-in-new-delhi/ (consultato il 4 febbraio 2023).

[47] L'Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia, istituita nel 1895, è considerata la "grande madre" ispiratrice di tutte le Biennali al mondo. La seconda "ondata" appartengono ad esempio la São Paulo Art Biennial (1951), fondata dall'industriale italo-brasiliano Ciccillo Matarazzo e che dopo quella di Venezia è la seconda più antica biennale d'arte al mondo. La terza "ondata" si sviluppa nel secondo dopoguerra e si avvicina alla fine del XX secolo: dalla Biennale of Sydney (1973), la Bienal de La Habana (1984), alla Sharjah Biennale (1993) e la Biennale di Shanghai (1996). La quarta e più recente ondata è coincide convenzionalmente con l'inizio degli anni 2000: oltre alla Biennale di Kochi-Muziris (2012) emergono molte altre esposizioni d'arte internazionali: ad esempio la Beijing International Art Biennale (2002), la Bucharest International Biennial for Contemporary Art (2005), The Jerusalem Biennale (2013).

l'Occidente). Muziris, è infatti il nome del porto più antico della città, situato a nord.

Le due componenti che costituiscono il nome della Biennale Kochi-Muziris rivelano la vicinanza con il modello veneziano: il legame con la città e l'esposizione diffusa. Viene infatti posto l'accento sulla componente storica ed identitaria della città, della quale viene scelta la piccola isola di Fort Kochi che ospitava uffici ed edifici in disuso, dunque luoghi ideali da riabilitare per l'esposizione – allo stesso modo ad esempio alle corderie dell'Arsenale veneziano. Affine è anche l'idea di una Biennale che non concentri gli eventi una unica sede, ma che si sviluppi in vari padiglioni distribuiti per la città, diffusa, accessibile, sostenibile e che protegga l'*architectural heritage*.

Le analogie con Venezia cessano di fronte alla decisa critica alla componente elitaria: al contrario, rivolgendosi in questo caso al modello della Bienal de la Habana del 1989, cercano di agevolare il prezzo del biglietto, di coinvolgere gli studenti e i cittadini di Kochi attraverso un fitto programma di conferenze, lectures, incontri con artisti, curatori e critici, fruibili ad un numeroso ed eterogeneo pubblico di spettatori (Cooke 2015).

La KMB si propone inoltre di rompere la tradizione delle presenze nazionali suddivise in padiglioni, presentando un programma di partecipazioni singole – soprattutto a sostegno degli artisti del Sud Asia – insieme all'introduzione della figura dell'artista-curatore.[48] L'edizione del 2014 viene curata da Jitish Kallat, nel 2016 da Sudarshan Shetty, nel 2018 da Anita Dube, nel 2020 da Shubigi Rao.

A proposito del sentimento di resistenza e contestazione dell'arte protagonista di questo evento, Robert D'Souzas suggerisce che: «India's Biennale could well be the platform to reclaim India's politically radical vision of social potential, realized post- independence within the transcultural space of the contemporary biennale» (Joy, Belk 2019: 11).

La KMB, anche chiamata *Biennale dei Popoli* (Joy, Belk 2019: 11), essendo così legata al territorio che la ospita è intrisa del rimbalzo tra le politiche locali e

[48] La prima donna a vestire i panni della duplice formazione da artista- curatore è Anita Dube. Riguardo la scelta d'incarico curatoriale va tenuto conto del principale paradigma della Biennale di Kochi-Muziris, ovvero il principio del *white curator*, che a differenza di molte altre istituzioni espositive in Asia, mira a coinvolgere il più possibile figure professionali provenienti dal subcontinente indiano e dal Sud Asia.

nazionali: esiste difatti distanza ideologica direzione presa dal governo nazionale nell'ultimo decennio, a causa del quale sono cresciute molte convinzioni dei nazionalisti ed estremisti hindu. In Kerala esiste una lunga tradizione politica di sinistra, e l'anti-nazionalismo continua ad essere sostenuto ed amplificato attraverso l'arte. A Kochi "l'arte diventa la chiave della resistenza", come suggerito dal cofondatore del KMB:

> «The growing intolerance is not solely directed at the religious-secular distinction anymore but has now become a form of political action in India and is wielded loosely against anyone who is seen as 'other' and is used against freedom of speech, against thinking, against liberal approaches, against writers, scientists, against artists, against inclusive progress [...] and is challenging existing ways of life» (Joy, Belk 2019: 10).

L'industrializzazione, la crescita economica, le migrazioni interne e il nuovo utilizzo degli spazi urbani e rurali muovono gli artisti verso nuove necessità espressive, verso una nuova logica artistica "interna". In questo modo i collettivi iniziano ad avere un ruolo emblematico ed impegnato:

«tutto ciò che proviene da un punto di vista geograficamente e culturalmente distante viene letto sopratutto alla luce di una rete di altri fattori considerati come originari di quel luogo. [...] La "similarità" potrebbe non essere altro che un appiattimento di quelle differenze date dalla discrepanza con l'idea che l'osservatore ha di se stesso o delle coordinate a lui familiari» (Bonaccossa, Manacorda 2005: 25).

A partire dal collettivo *Sahmat* (1989) già citato, sono molti i collettivi che partecipano alla scena artistica contemporanea, anche se in una logica di formazione – cronologica e organizzativa – diversificata e non facilmente definibile in senso generale.

Nel 1992 viene fondato il *Raqs Media Collective* da Jeebesh Bagchi (1965), Monica Narula (1969) e Shuddhabrata Sengupta (1968). Il collettivo, che ha sede a Delhi, oltre a vantare anni di attività e importanti mostre di successo, promuove una visione precisa del valore del concetto di collettivo d'arte nella scena della capitale indiana. Il *Raqs Media Collective* segue un imperativo auto-dichiarato di una realizzazione artistica pluralistica, di collaborazione e produzione trasversale

e versatile: il loro programma eclettico prevede infatti l'attività congiunta di curatori nella promozione di installazioni video, film, libri, mostre di arte visuale, fotografia, incontri di teatro, collaborazioni con architetti e molto altro.[49] Inoltre, l'apertura di *Sarai* (2000) presso l'istituto di ricerca *Centre for the Study of Developing Societies* testimonia la propensione per la sperimentazione artistica e l'incontro tra media contemporanei unitamente alle tematiche attuali (legate a questioni religiose, ecologiche, urbane e identitarie).

Open Circle, altro importante collettivo di Mumbai, viene fondato nel 1998 e lancia il primo programma nel 2000. Impegnato in discussioni ed attività sociali, interventi e installazioni in spazi pubblici, *Open Circle* si impegna subito in una critica al consumismo e agli interessi aziendali di molte sedi espositive. Come riportato dall'artista Tushar Joag (1966-2018):

> «Our first activity in September 2000 was an extremely thrashed-out model of an international workshop, seminar and exhibitions. We hoped it had a distinct difference-identity politics, with an exacting selection of participants and an equal emphasis on theoretical debate informing the art practice. (…) Further, the relevance of art practice, in contemporary society, and as discussed - its connectivity and relation to real life and issues - made us look at other ways of engaging with art. Rather than simply exchanges within the art circles - between artists and artists and theorists - we thought ti was necessary to work towards interaction with the society and to bridge the hiatus between art and society».[50]

Nel 2003 Suresh Jayaram (1965) fonda *1 Shanthiroad*, una galleria-studio di Bangalore pensata come destinazione di arte e attivismo, di riconfigurazione della pratica artistica. *1 Shanthiroad* offre molti programmi di residenze artistiche, al fine di promuovere l'individualità come forza della collettività, sia nei paesi confinanti (come Pakistan e Bangladesh) che in America ed Europa.[51]

---

[49] Raqs Media Collective, (s.d.). "Additions, Subtractions: On Collectives and Collectivities", *Critical collective*, https://criticalcollective.in/ArtistGInner2.aspx?Aid=143&Eid=281#Essay_Title143 (consultato il 10 luglio 2023).

[50] Dall'articolo di Joag, T. (2008). Open Circle, India, *India Moderna magazine,* https://criticalcollective.in/ArtistGInner2.aspx?Aid=227&Eid=202 (consultato il 15 luglio 2023).

[51] Dal sito ufficiale di *1 Shanthiroad*: http://1shanthiroad.com/about-2/ (consultato il 10 luglio 2023).

3. Atti di guerriglia visuale: le tematiche dell'artivismo

Negli ultimi decenni tra gli storici dell'arte si è intensificato e diversificato l'interesse per le immagini, non più necessariamente esempi canonici delle belle arti: gli studi contemporanei rivolgono lo sguardo sull'affollarsi di «immagini sulla cultura di massa, immagini commerciali e popolari, arte "bassa" e immagini postcoloniali» (Pinotti, Somaini 2009: 158).

La diffusa disciplina del *Bildwissenschaft* (o "cultura visuale"), appare nei dialoghi dei moderni studi culturali come la «pretesa di studiare tutte le forme di produzione visuale, senza alcun riferimento a un criterio di selezione o di giudizio» (Cometa 2020: 7).

Tra i maggiori teorici di cultura visuale del XX secolo ad esempio lo studioso americano William John Thomas Mitchell (1942) ragiona dapprima sulla correlazione eziologica e linguistica (o "grammaticale") tra i concetti di figura -*eidolon*- e idea -*eidos*- (in *Iconology: Image, Text, Ideology,* 1986) e, attraverso la riscoperta postlinguistica e postsemiotica, teorizza la complessa interazione che definisce l'esperienza visiva e ripensa la *visual culture* attraverso i *digital media*. L'immagine è intrinsecamente legata ai concetti di visualità, apparato, istituzioni, discorso, corpi e figuratività (Cometa 2020: 7) e grazie agli studi del *Bildwissenschaft,* la interdisciplina – o *indisciplina* – visuale è possibile cogliere eventi estetici di dissidio, mutamento e crisi.[52]

Il significato che la sfera visuale ha acquisito oggi si ripercuote strutturalmente nel rapporto tra uomo e immagine, plasmandone i nuovi lineamenti della "svolta pittorica" contemporanea. Molti studi quindi mettono da parte la classica narrazione della "storia dell'arte" per affrontare una nuova "storia delle immagini", nella quale è possibile individuare il fenomeno dell' artivismo.

Non è possibile interrogare egualmente ogni forma visuale riguardo la propria "strategia politica" e quindi la volontà di attribuire un effettivo potere psicologico o sociale alle immagini è un desiderio umano dominante negli studi sulla cultura

[52] La crisi va intesta come *krísis* ("scelta, decisione"), ovvero il momento di fatale cambiamento e scelta che negli studi di Mitchell è rappresentato dall'archetipo narrativo per antonomasia del topos mitologico biblico del vitello d'oro: il bivio tra idolatria e monoteismo posto dinnanzi al popolo ebraico. Si veda Cometa 2020: 12.

visuale (Pinotti, Somaini 2009: 103). Eppure è innegabile che alcune immagini condividano una sorta di autorità o capacità di forza, la possibilità di esercitare attraverso la propria manifestazione un effetto sul mondo: l'approccio olistico della semiotica[53] ad esempio ha tentato di fornire strumenti adeguati per indagare la dimensione materiale, simbolica e politica delle immagini come interdipendenti. Ulteriori indagini sugli effetti del visuale (la "guerra delle immagini" di Mitchell o l'*iconoclash* di Latour)[54] hanno inoltre dimostrato l'esistenza di una rete di connessione così profonda tra pubblico sociale e immagine al punto che quest'ultima può mutare fino a sparire, mantenendo comunque attraverso la propria assenza un ruolo nella storia del visuale.[55]

Gli "atti di guerriglia visuale" sono finestre tematiche che mostrano la potenzialità che le immagini della produzione artivista hanno di combattere simbolicamente le emergenze contemporanee grazie alla dedizione degli artisti, "uomini vuoti" che danno corpo al mondo immaginato (Pinotti, Somaini 2009: 111), come suggerito da Jacques Rancière in *The Politics of Aesthetics* (2004):

> «An artist can be committed, but what does it mean to say that his art is committed? Commitment is not a category of art. This does not mean that art is apolitical. It means that aesthetics has its own politics, or its own meta-politics. [...] Moreover, a 'committed' work of art is always made as a kind of combination between these objective politics that are inscribed in the field of possibility for writing, objective politics that are inscribed as plastic or narrative possibilities.»

---

[53] Si pensi ad esempio alla teoria della "macchina pigra" di Umberto Eco (1932-2016) che ha in parte ispirato lo studio di Federico Bellentani e Mario Panico *The meanings of monuments and memorials: toward a semiotic approach* (2016), o alla teoria del linguista e semiologo A. J. Greimas (1917-1992) di un quadrato semiotico delle opposizioni e delle differenziazioni per il quale la struttura riflette il possibile significato culturale dell'opera (Khanwalkar 2014: 2-3).

[54] W. J. T. Mitchell, in *Image science. Iconology, visual culture and media aesthetics* (2011), ha analizzato la cosiddetta guerra delle immagini nel diffuso fenomeno della rimozione delle statue, che sfrutta il senso di paura intriso nelle immagini al fine di garantire (nonostante la loro distruzione) una presenza ancora più imponente nella memoria dello spettatore. Bruno Latour (1947-2022), il sociologo e antropologo francese, ha studiato le forme di conflitto intorno all'immagine coniando il termine e la teoria di *iconoclash* (*What is Iconoclash? Or is there a world beyond the image wars?*, 2001).

[55] In questo caso si fa riferimento al fenomeno del "panico iconico" (o l'ossessione feticistica) ovvero il fenomeno generato dal potere di causare fobie e fascini euforici che alcune immagini hanno avuto nella storia: tra le violente azioni iconolaste (o di *iconoclash*) più conosciute oggi la distruzione dei Buddha di Bamiyan (2001) in Afghanistan.

Gli atti di guerriglia visuale sono quindi momenti esemplari della produzione artistica indiana nella quale i temi di ingiustizia di genere, diritto al movimento e disuguaglianza sociale (Aladro-Vico 2018: 12) sono evidenziati dal potere catalitico dell'artivismo.

Come si vedrà, gli argomenti trattati gli artivisti tessono una rete di consonanze e di sensibilità condivisa nel contesto artistico indiano – ma proiettato inevitabilmente su quello internazionale – dalla quale il concetto di spazio emerge come ricamo fondamentale e ubiquitario: gli spazi pubblici e privati della società moderna – e l'accessibilità di genere (nel capitolo quarto), dallo spazio figurato a quello fisico dei concetti di confine e barriera nella migrazione (nel capitolo quinto), l'idea di spazio come localizzazione, estensione e dislocazione sociale (Bellasio 2010: 48) affrontata nel sesto capitolo, e ancora gli spazi architettonici e digitali – espositivi – come gallerie, musei e collettivi – sedi emblematiche dell'artivismo.[56]

[56] Come spiegato nel capitolo 2.1 è importante includere tra i diversi direttori espositivi anche la forma del collettivo, come struttura per definizione legata all'intento estetico e sociale dell'artivismo.

4. «The future is female. There is no other way»[57]

La figura della donna nell'arte ha iniziato ad emergere e a diversificarsi già dai primi decenni del secolo scorso. Il "profilo ideale" di donna indiana era legato alla sua posizione socio-culturale, come prescritto dai primi movimenti nazionalisti: ad essa imponevano sia un ruolo saldamente legato alla famiglia patriarcale che agli impegni domestici, che una sorta di elevazione allegorica della sua figura, equiparandola alla divinità: si tratta della cosiddetta "dea del focolare", come teorizzata ad esempio dal filosofo e leader spirituale Swami Vivekananda (1863-1092): «Woman! Thou shalt not be coupled with anything connected with the flesh. The name has been called holy once and for ever, for what name is there which no lust can ever approach, no carnality ever come near, than the one word mother? That is the ideal in India» (Vivekananda 1900).[58]

La donna, egualmente terrena e divina, divenne icona del movimento Swadeshi, (che come menzionato tra i suoi ideologi vanta inizialmente Ernst Binfield Havel, Ananda Coomaraswamy e Sister Nivedita). Le necessità estetiche nazionaliste si tradussero in una vera e propria ricerca di un "corpo Swadeshi", ovvero di un'immagine fisica, tangibile, che emblematicamente incarnasse la nuova Nazione. E' così che nacque l'ideologia della *Bharat Mata* ("Madre India"), raffigurata nell'omonimo noto dipinto del 1905 di Abanindranath Tagore (1871-1951) come giovane "donna-madre patria":

> «From beginning to end, the picture is an appeal, in the Indian language, to the Indian heart. It is the first great masterpiece in a new style. I would reprint-it, if I could, by tens of thousands, and scatter it broadcast over the land, till there was not a peasant's cottage, or a craftsman's hut, between Kedar Nath and Cape Comorin, that had not this presentment of Bharat-Mata somewhere on its walls. Over and over again, as one looks into its

[57] Da un'intervista rilasciata da Nalini Malani in occasione della sua mostra *You Don't Hear Me* presso la Fundació Joan Miró, Barcelona, until 20 November 2020, https://www.studiointernational.com/index.php/nalini-malani-interview-the-future-is-female-there-is-no-other-way-fundacio-joan-miro-national-gallery-london (consultato il 3 marzo 2023).

[58] Estratto dalla conferenza (incentrata sulla comparazione della figura della donna tra oriente e occidente) "Women of India", presso lo Shakespeare Club (Pasadena) del 18 gennaio 1900, come riportato da Narasingha, P. S., (s.d). "Swami Vivekananda's Concept of Woman", *Western Oregon State College,* https://www.lib.uchicago.edu/e/su/southasia/TESTold/Narasingha.1.html (consultato il 3 marzo 2023).

qualities, one is struck by the purity and delicacy of the personality portrayed» (Nivedita 2017: 61).

Durante i raduni organizzati dal movimento indipendentista era infatti abituale l'esposizione di immagini di divinità[59] ma ora il passato mitologico e la spiritualità indiana (e hindu) vengono iscritte nella figura femminile e più precisamente nella *Bharat Mata,*[60] icona artistica delle aspirazioni nazionali dell'India (Vishwanathan 2010: 6).

La storia della rappresentazione del corpo femminile ha dunque subito varie metamorfosi, in un percorso tra sensualità, morale ed eros: muovendo dalla fase orientalista, sostituita presto dalla dalla spinta verso una raffigurazione più realistica dei soggetti,[61] da una completa assenza di sensualità – o sessualità – del corpo femminile, o dalla sua esposizione per converso provocatoria.[62]

La figura dell'artista professionista in India è generalmente assente e storicamente non documentata fino all'affermarsi di Raja Ravi Varma (1848-1906). Nel periodo pre-moderno infatti è pressoché sconosciuta, sostituita da figure principalmente di formazione autodidatta e la cui educazione è avvenuta in un contesto domestico. Ma già a partire dalla seconda metà del IX secolo – con la *saloon art* e le accademie inglesi – e successivamente con la nascita delle nuove istituzioni, Santiniketan tra le prime università – anche le donne iniziano ad affacciarsi vita artistica, ricevendo una formazione e accedendo agli studi artistici, mosse da vocazione sia professionale che per diletto.[63]

---

[59] Al fine di garantire il *darśana* ("visione") l' atto di vedere ed essere visti da una divinità, comunemente grazie all'incontro con la sua rappresentazione iconica (Clothey 2006: 250).

[60] Una giovane Madre India che, nimbata e quasi fluttuante è vestita di zafferano, regge nelle quattro mani oggetti simbolici (un rosario, un manoscritto, un pezzo di stoffa bianca e un fascio di steli di riso). Il dipinto è eseguito con la "tecnica del lavaggio", combinata alla scelta di colori tenui e linee dei contorni decise (Thakurta 1995: 7-41).

[61] Si pensi al fascino per l'*esotico* che determina la prima fase orientalista, alla ricerca del sublime seguita successivamente dall'attenzione per il nudo classico nel perfezionamento delle tecniche pittoriche, o ancora il quotidiano *qui ed ora* ritratto nelle opere J. Griffiths (1837-1918) e M.V. Dhurandhar (1867-1944) (Mitter 2007: 149).

[62] Si pensi alla rivoluzione formale e simbolica prodotta da *la drape mouillée* – la *saṛi* bagnata – di Hemendranath Mazumdar (1894-1948): l'estetica dei corpi sottili e discreti promossi dal nazionalismo vengono rimpiazzati da figure femminili ammiccanti, di sensuale eleganza e di provenienza borghese (Mitter 2007: 135-136).

[63] La mostra d'arte organizzata presso la Calcutta Art Society (1879) è un esempio delle prime partecipazioni femminili nel contesto espositivo artistico. Secondo Partha Mitter «the most remarkable feature of the show was the presence of twenty five women artists, most of them Bengali and married?» (Mitter 1994: 75).

Le due pioniere di questo periodo, Sunayani Devi (1875–1962) e Amrita Sher-Gil (1913–1941), nonostante i percorsi paralleli intrapresi, saranno centrali nel processo di mutamento della nozione d'identità dell'artista, assumendo un ruolo cardine nel cambiamento della percezione del "genere" dell'artista in India.

Sunayani Devi, la *housewife artist* (Mitter 2007: 36) membro della facoltosa famiglia dei Tagore, acquisisce una educazione in casa e scandisce la sua attività artistica è scandita dalle quotidiane faccende domestiche. Verrà riconosciuta con approvazione come artista "malgrado donna" grazie ad uno studio monografico promosso dalla storica dell'arte Stella Kramrisch (1896-1993) – pubblicato nel 1925 sulla rivista tedesca *Der Cicerone.* La sua produzione viene esaltata in ogni aspetto come rappresentativa dell'"integrità culturale", guadagnando di conseguenza ulteriore visibilità agli occhi del movimento nazionalista:

> «Kramrisch contended that the strength of Sunayani's naïve art lay in her cultural integrity for, unlike men who had succumbed to colonial culture, Indian women continued to perform the domestic rituals that had once played a central role in Indian life» (Mitter 2007: 38).

Molto differente è invece il percorso di Amrita Sher-Gil (1913-1941) artista dalla tormentata biografia privata: figlia di un nobile Sikh e di una cantante d'opera ungherese, completa la sua formazione all'estero, presso l'École des Beaux Arts di Parigi, per poi decidere di tornare in India alla riscoperta le proprie radici. Amrita Sher-Gil riuscirà così ad operare una personale sintesi dei mondi distanti che caratterizzano la sua vita e la sua formazione, scontrandosi con l'immagine esotica dell'India diffusa in Europa, che scopre non avere corrispondenza alla realtà, alla quotidianità e soprattutto al contesto rurale indiano. Come osservato da Mulk Raj Anand:

> «She had seen the Indian people from the point of view of the outsider, who wanted to become an insider. And she had accepted them in all their moods, because in the amorphous work of the bazaars, in the villages of Punjab and Uttar Pradesh, in Simla, they were a colorful crowd, who excited her love of colour. And yet she seems to perceive, even when they were in a fair, that each one of them was alone. Specially the women who were segregated both in rich and poor households. And she brought an ambivalent attitude in tune

with the ambivalence of the people: Together and yet alone: Each one dimly aware of being a temporary tenant in Samsara: with the stress of anxiety on their faces» (Mathur 2019: 78).

La genesi del movimento moderno delle donne in India si potrebbe retrodatare agli sforzi in risposta al potere imperiale inglese (Fig. 2): l'opinione pubblica esaltata dai rappresentati del Raj britannico intendeva intervenire sulla condizione minore delle donne, ma con una operazione di *civilizzazione*. Scaturisce così un conseguente approccio revivalista, volto ad elevare le donne alla sacra posizione anticamente occupata nei testi vedici, che intendeva spronare l'educazione tradizionale – sull'*età dell'oro* indiana, al fine di dimostrare la gloria culturale indiana (Naisargi 2012: 102). Quasi parallelamente emerge un secondo approccio in virtù dei valori liberal-democratici e razionalisti (Ray 1999: 183). Le storiche femministe C. Gupta (2001) e Sarkar (1992 e 2001) hanno individuato quanto il femminismo indiano sia stato caratterizzato da due modelli conflittuali (basti pensare alla riforma liberale contro la rinascita tradizionale, del pubblico contro il privato) a loro volta intrisi di costrutti essenzializzanti (Naisargi, 2012: 101).

L'odierno movimento femminista in India non si può definire complessivamente unitario, *monolitico* (Naisargi 2012: 100), bensì frammentato a seconda della organizzazione (tra gruppi affiliati e autonomi) e del contesto urbano o della condizione economica vissuta. Ad ogni modo, i punti focali hanno sempre riguardato maggiormente la disuguaglianza materiale ed economica, l'accesso all'istruzione, la violenza domestica, lo stupro coniugale e l'autonomia riproduttiva (Fig. 1).

La manifestazione legale dei diritti delle donne, nonostante le varie riscritture della Costituzione (a partire dal 1949) e gli *Act* a favore del *women empowerment* acquisiti negli anni, non sono ancora stati in grado di conseguire e stabilizzare una condizione generale di parità e rispetto di genere sul vasto territorio indiano.[64] L'atteggiamento silenzioso e il reiterato *laissez-faire* proprio di molte agende politiche contemporanee negli ambiti dell'istruzione, della sanità e dei servizi

[64] Le statistiche ufficiali dei crimini contro le donne registrati si dimostrano in numeri drammaticamente alti. Si veda Menon-Sen, K., Kumar, A. K. (2001), "Women in India: How Free? How Equal?"*, United Nations,* un.org.in (consultato il 16 marzo 2023).

sociali ha condizionato profondamente la lotta per i diritti delle donne e la rapidità del loro miglioramento (Desai, Usha 200: 8-17).

È in questo contesto che emerge la profonda preoccupazione e la consapevolezza sociale degli artisti contemporanei il cui gesto emerge tra le molteplici voci di protesta e attivismo:

> «In recent years, there has been a rapidly growing movement of artists choosing to engage with timely issues by expanding their practice beyond the safe confines of the studio and right into the complexity of the unpredictable public sphere. This work has many names: "relational aesthetics," "social justice art," "social practice," and "community art," among others. These artists engage in a process that includes careful listening, thoughtful conversation, and community organizing» (Thompson 2012: 7-8).

Fig.1 – "Indian suffragettes in the Women's Coronation Procession", 1911, London, June 17.

Fig.2 – Manifestazione contro i crimini sulle donne e la parità di genere, 1980, Supreme Court of India.

4.1 *Feminist, Female, Feminine*

L'arte agisce nel sovvertire le idee dominanti. Tra i molti celebri artisti in India, Arpita Singh è un esempio di artista professionista, acclamata per le sua prospettiva personale e onirica, femminista che destina le sue opere al giudizio della percezione femminile:

> «I am a woman, I think as a woman, I see as a woman, my references are always feminine- this is the starting point. This does not mean that I am always referring to the female form or femininity. I pick up things as a woman would pick up, project them as a woman would project, build up the space around them or with them, as a woman would do. To be more precise, I, a woman, am talking about things now and here. I know what then the work grows the starting point melts, references become signals to lead anybody or everybody to the desired place. I don‘t remember myself, the fame breaks and I, the woman, stand there as anybody, as everybody» (Bhattacharjee 1996: 114).

Arpita Singh nasce a Baranagar (Bengala Occidentale) nel 1937, e si trasferisce giovanissima a Delhi (1946), nella quale ancora oggi vive e lavora. Consegue la propria formazione artistica presso la School of Art di Delhi e il Delhi Polytechnic (1954-59). Conseguita la laurea, inizia a lavorare presso il *Weavers' Service Centre* (Ministry of Textiles, Government of India) come designer tessile, occupazione che ispirerà molte delle opere realizzate successivamente.[65]

Durante la sua lunga carriera ha esposto le sue opere in tutto il mondo[66] e nel 2011 è stata insignita del Padma Bhushan, il terzo più alto riconoscimento civile nella Repubblica dell'India, che dal 1954 premia – senza distinzione di razza, occupazione, posizione o sesso – il servizio per meriti distinti in ogni campo di occupazione.

---

[65] Dal sito ufficiale della Talwar Gallery, 2 febbraio 2019, "Press Release – Tying down time « TALWAR GALLERY" (consultato il 3 aprile 2023).

[66] Ad esempio presso il Centre Pompidou di Parigi, al Mori Art Museum di Tokyo, il Museo Nacional de Centro Reina Sofia a Madrid, il Museum of Fine Arts (MFA) di Boston, il Kiran Nadar Museum of Art (KNMA) a New Delhi, alla Royal Academy of Arts di Londra; Lalit Kala Akademi, New Delhi; la National Gallery of Modern Art (NGMA), Mumbai e New Delhi.

I lavori giovanili dell'artista sono realizzati principalmente ad acquerello o inchiostro su carta, risultano sobri ed equilibrati e la loro ambientazione si struttura in spazi ornamentali ricchi di immagini che i critici d'arte hanno spesso accostato alle opere di Marc Chagall (Kapoor 2000: 39).

A partire dagli anni ’80 si dedica più esplicitamente ai soggetti femminili, rappresentati durante lo svolgersi di lavori quotidiani e circondati dagli oggetti che ne caratterizzano le routine di vita. La scelta cromatica si illumina in tonalità radiose e simboliche, attraverso le quali emergono le donne come protagoniste, che non incarnano più l'antica idea di donna silenziosa e di bellezza stereotipata.

L'unicità di questa produzione risiede nell'intreccio tra gli studi accademici e la conoscenza della cultura popolare e rurale del Bengala,[67] e insieme alle ordinarie scene di vita urbana. Arpita Singh imita attraverso la tecnica ad acquerello i ricami tipici del *kantha,*[68] creando molteplici icone visuali, quasi “feticci” del quotidiano: in queste opere del “reale” è come se le donne protagoniste della trama ricamata fungessero da ordinatrici del cosmo – o della tela – ovvero la stessa funzione tradizionale del mandala del *kantha* (Milford-Lutzker 1999: 26).[69]

La narrazione di Arpita Singh è il risultato della sua capacità di osservare il moltiplicarsi di giochi di potere, di ingiustizie sociali, la disuguaglianza di genere e di violenza nel mondo contemporaneo.[70] La brutalità delle rivolte di Delhi del 1984, le violenze inter-comunitarie e inter-religiose dell'india contemporanea, fino ai più recenti tumulti in Gujarat (2002), hanno generato un profondo turbamento d'ispirazione per le opere dell'artista nelle quali emerge chiaramente il tema della

---

[67] Si ispira in particolare all'arte del *kantha*, una forma di ricamo trapuntato realizzato attraverso il riutilizzo di vecchie *saṛi* e stoffe consumate. Gli elaborati disegni realizzati grazie a questo tipo di ricamo si sviluppano spesso a partire da un centro simbolico (ad esempio il fiore di loto) circondato da figure fantasiose, animali, alberi o simboli astratti (Kapur 2000: 26).

[68] Si ispira in particolare all'arte del *kantha*, una forma di ricamo trapuntato realizzato attraverso il riutilizzo di vecchie *saṛi* e stoffe consumate. Gli elaborati disegni realizzati grazie a questo tipo di ricamo si sviluppano spesso a partire da un centro simbolico (ad esempio il fiore di loto) circondato da figure fantasiose, animali, alberi o simboli astratti (Kapur, 2000: 26)

[69] «A lotiform mandala, the ancient Indian symbol of universal manifestation, often forms the center of the kantha diagram, which may be surrounded by imaginative figures, animals, trees, and abstract symbols. The importance of the kantha, however, is related to the Indian perception of textile symbolism, in which the universe is envisioned as a fabric woven by the gods. The warp and the weft interwoven together are believed to give structure and order to the cosmos.» (Milford-Lutzker 1999: 42)

[70] Arpita Singh trova nell'arte il modo di comunicare con urgenza ciò che la circonda: «For me, the end is the ability to communicate, and for that one needs a voice and a language - both of which I have found in art» (Kulshreshta 2015: 103).

"violazione", che pervade gli sfondi e i dettagli (con pistole, corpi senza vita e aerei da guerra) come è evidente nella grande tela *Whatever is Here* (2006).

In particolare dagli anni '90, l'artista inizia a sperimentare nuove tecniche pittoriche – come l'olio su tela – unitamente ad una più profonda indagine emotiva e sociale della donna. I "giardini" affollati di immagini che hanno sempre caratterizzato il suo stile, lasciano spazio a temi politici e sensibili commenti sugli aspetti più controversi dell'umanità, attraverso la rappresentazione dei corpi nudi delle donne, soggetti allo stesso tempo grotteschi e di bellezza semplice.

Il corpo femminile a lungo utilizzato come strumento della politica patriarcale, ora è svelato pur rimanendo protetto entro le sfere oniriche e segrete che Singh dipinge. I nudi che dipinge sono privi di qualsiasi sfumatura sessuale, volendo invece riflettere una forma umana priva di "marcatori" di genere essenzializzanti. Ad esempio, in *Child Bride* (1985) dispone forme e figure come automobili, aeroplani, bandiere e volatili in un ordine apparentemente casuale e caotico. In questa atmosfera dipinge il nudo di una sposa bambina, che pare confusa dal caos urbano che la circonda – indicato dal blu, profondo ma screziato (Fig. 3). Citando l'omonima opera di Amrita Sher Gil (*The Child Bride*, 1936), Arpita Singh riesce a rendere l'amara sensazione data dal soggetto – e dal titolo stesso – come parte di una quotidianità, di un intreccio sociale caleidoscopico e surreale.

Con *A Woman with Another Woman* (1995) Arpita Singh sviluppa ulteriormente il vocabolario artistico volto alla rappresentazione del corpo femminile e dello spazio della donna: anomalie del corpo invecchiato, sentimento di desiderio, così come ordinario e divino si intrecciano in un dipinto dallo sfondo semplice e i soggetti ben definiti.[71] Una donna adulta è seduta su una sedia rossa e regge sul grembo una seconda, più minuta, figura femminile. Non è certo se si tratti di madre e figlia ma ne risalta l'accostamento di età diverse, di esperienze e soprattutto della trasmissione e continuità generazionale del sentimento di incertezza generato dal caos violento della vita urbana che incide sulle donne protagoniste – come rappresentato dallo sfondo-cornice (Fig. 4).

[71] Come suggerito dalla critica d'arte e curatrice Gayatri Sinha (1957), particolarmente interessata alla ricerca visuale riguardo le strutture di genere e l'iconografia, l'economia, i nuovi media e la storia sociale sul sito ufficiale della casa d'asta internazionale *Saffron Art,* https://www.saffronart.com/auctions/PostWork.aspx?l=30441 (consultato il 4 aprile 2023).

La produzione più recente di Arpita Singh interpreta l'aspetto controverso del concetto di femminile e femminilità come costrutti culturali, riprendendo i temi del saggio di Toril Moi *Feminist, Female, Feminine* (1997). In *Security Check* (2003) emerge in primo piano il nudo di una donna dal ventre aperto, accostata da una più piccola figura avvolta da una *saṛi* trasparente che lascia scorgere la biancheria rossa. Ecco che il tema della violazione si palesa con chiarezza: le braccia alzate – il gesto consueto durante i controlli di sicurezza e le perquisizioni – rappresentano la resa del soggetto allo sfondo tempestato da guardie e militari, che ne invadono sfrontatamente lo spazio intimo rendendone il corpo vulnerabile e spoglio (Fig. 5).

La sensibilità innata di Arpita Singh le ha permesso negli anni di dipanare una serie di opere di enigmatica narrativa – personali e collettive – in grado ogni volta di fornire al pubblico una finestra sui problemi del mondo contemporaneo sulla quale affacciarsi e potersi riconoscere.

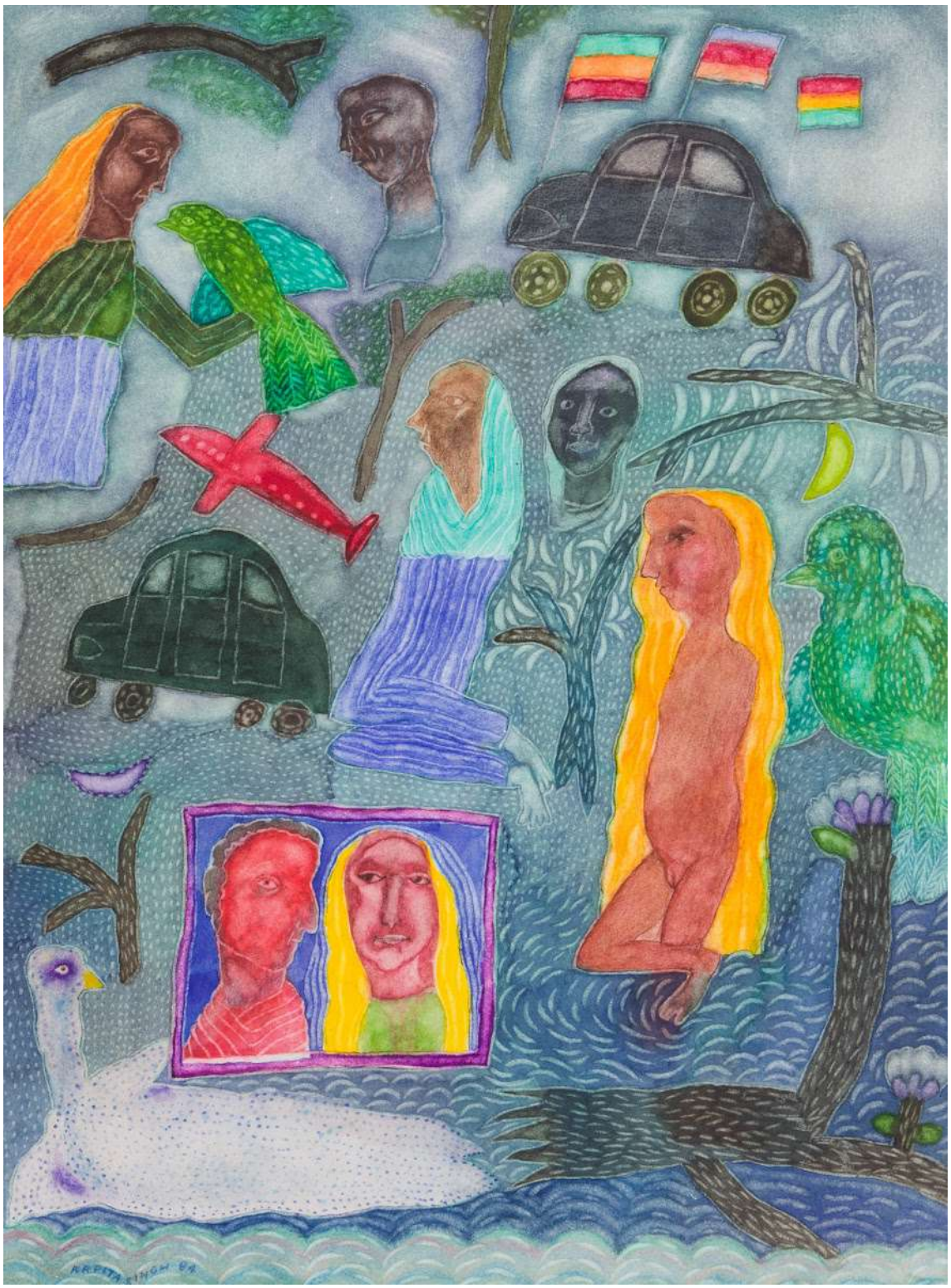

Fig. 3 – Arpita Singh, *The Child Bride*, 1984, acquerello su carta, 39.4 x 29.8 cm.

Fig.4 – Arpita Singh, *A Woman with Another Woman,* 1995, olio su tela, 150.8 x 74.9 cm.

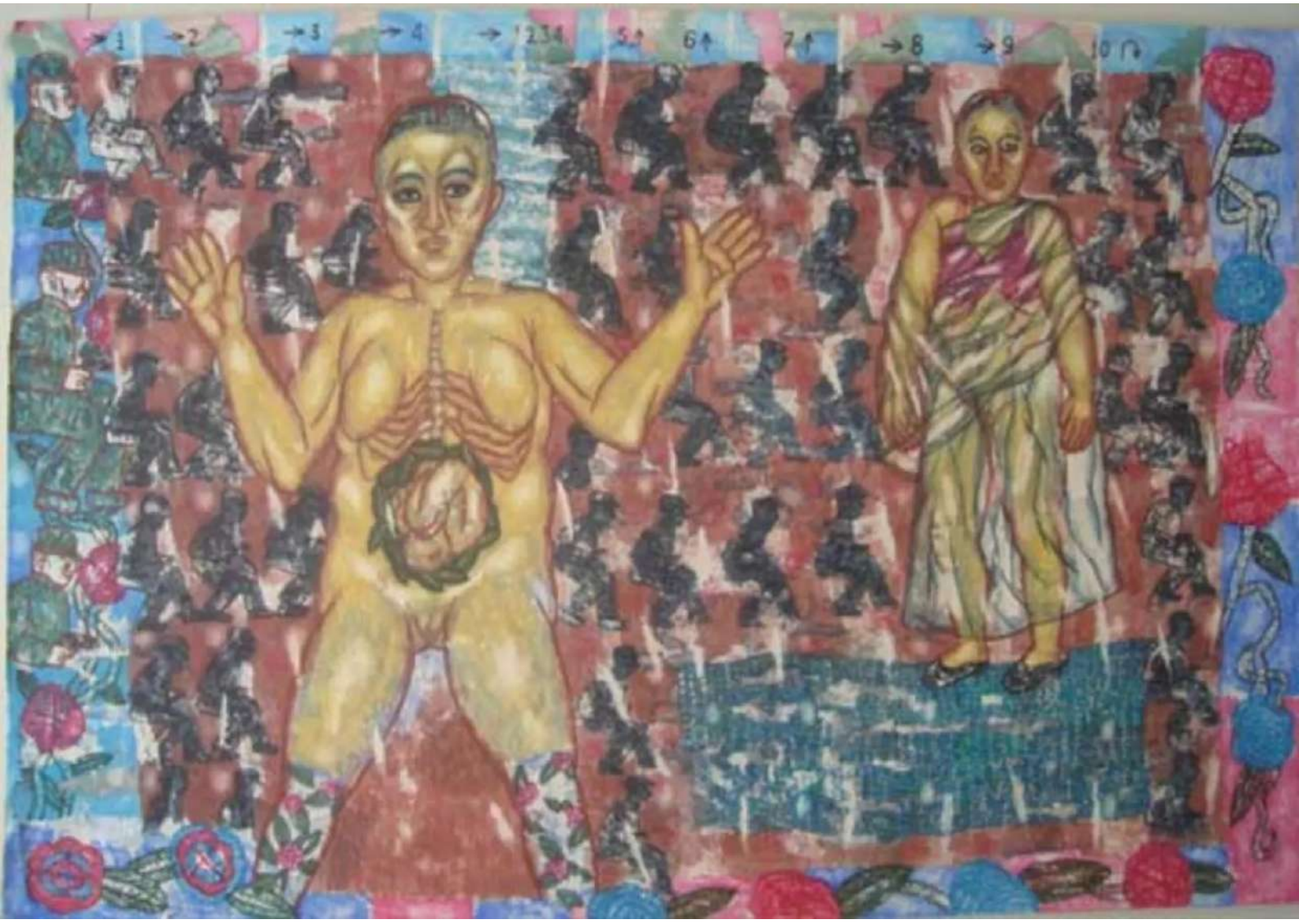

Fig. 5 – Arpita Singh, *Security Check*, 2003, acquerello su carta, 22 x 32 cm.

4.2 I luoghi del genere

Devi Seetharam è un'artista originaria del Kerala, che oggi vive e lavora a Thiruvananthapuram. Ha completato la propria formazione in pittura presso il LASALLE College of the Arts di Singapore (2011) e trascorso molti anni all'estero, prima di tornare in India nel 2021.[72]

La giovane carriera artistica di Devi Seetharam si può considerare in piena ascesa: prima selezionata per i premi d'arte *Incinerator* e *Darebin,* e di recente è stata presentata alla galleria KINGS di Melbourne. Nel 2020 ha partecipato ad una mostra collettiva presso la Galerie Mirchandani + Steinruecke (Mumbai), l'anno successivo ha esposto presso il Lokame Tharavadu (Alappuzha) a cura di Bose Krishnamachari ed è stata selezionata per l'edizione del 2022-2023 della Biennale di Kochi-Muziris.

Già partire dal 2016 Devi Seetharam inizia a preoccuparsi del disincanto tipico della società della nostra epoca, interrogandosi in particolare sulla relazione tra spazio e genere: Devi Seetharam esplora criticamente i luoghi che la circondano, immergendosi in una ricerca quasi antropologica e collezionando centinaia di fotografie della società che vive gli spazi comuni e pubblici, nonché il ruolo sociale degli attori che li vivono.

L'artista considera infatti i concetti di mascolinità eterosessuale, di legittimità dell'occupazione dello spazio pubblico da parte del pubblico maschile come la causa del radicamento di una stantia e malsana morale patriarcale nel suo stato d'origine, il Kerala: «I was struggling to connect with the city and space I was in. That’s when I looked into my culture, my relationship with it. That’s how my series was born».[73] L'attualità assoluta del suo lavoro e della sua poetica risulta schietta ed efficace in *Brother, fathers and Uncles* (2022), una serie di dipinti realizzati ad acrilico su tela e ospitati presso la Biennale di Kochi-Muziris (2022-23). In queste opere di grandi dimensioni (Fig. 6) riesce nella sintesi del

---

[72] Nella breve biografia presente nel sito ufficiale l'artista racconta di essere cresciuta ed aver vissuto tra Cina, Cambogia, Sud Africa, India, Svizzera, Tailandia, Taiwan, Singapore, Mauritius, Emirati Arabi Uniti e Australia. Si veda : https://deviseetharam.com/about-the-artist/ (consultato il 5 maggio 2023).

[73] Dall’articolo di Krishna, P. S., Arya, U. R. (2021). The world is one family, The New Indian Express, 23 aprile 2021, https://www.newindianexpress.com/cities/kochi/2021/apr/23/the-world-is-one-family-2293466.html (consultato il 20 aprile 2023).

caos multiforme che compone le strade del suo paese d'origine, realizzando icone semplici ed efficaci in grado di mettere in discussione il diritto maschile: «Seasons come and go, but the men are still occupying public spaces non-inclusively, rehearsing the learned choreographies of masculinity entwined in the wrap and weft of the mundu, and reinforcing them unquestioningly with motions that flick, twist and tuck in the ends of the garment» (Rao 2022: 62-3).

Gli uomini protagonisti delle grandi tele vestono il tradizionale *mundu*,[74] un tipo di *sarong,* il tessuto bianco bordato d'oro e avvolto intorno alla vita simbolo di purezza e di privilegio. Le folle maschili, che non lasciano spazio alle controparti femminili sui marciapiedi affollati, sono ritratte dalla vita ai piedi che camminano su uno sfondo indefinito e grigiastro: l'artista allude allo sguardo delle spettatrici, donne, che col capo chino osservano il fluire dell'invariato panorama maschile.

Il senso di atemporalità e l'assenza di indizi sull'ambientazione dei dipinti, si mescola metaforicamente al processo di stratificazione e rimozione di vernice dalla tela: la trascendenza – temporale e geografica – dei soggetti indica che la preminenza dei diritti dell'uomo a discapito della parità dei sessi non riguarda solo le strade del Kerala, e gli strati di colore – prima applicati e poi rimossi – sono l'espressione dell'oramai consueto andamento vacillante della lotta per l'eguaglianza di genere, dagli spazi pubblici ai più intimi e privati.

Infine, ridotta quasi a brandelli nella forma di gentili boccioli di gelsomino e petali di fiori giallo citrino, la presenza delle donne è resa periferica dagli uomini, che quasi non la notano.

Con *Brothers, Fathers and Uncles* Devi Seetharam riesce a rappresentare l'invisibile, dipingendo l'assenza attraverso l'esclusiva presenza maschile. In modo più ampio, l'artista è in grado di rappresentare il femminile senza corporeità, mentre la storia dell'arte indiana e occidentale ha spesso visto soggetto femminile nelle allegoriche forme morali, sacrali o sensuali.

---

[74] Il *khadaṟ muṇṭŭ* o *muṇṭŭ nēriyatu*, drappo che appare come una sorta di "gonna", è un tipo di abbigliamento popolare e mondano, ma anche legato alle funzioni religiose hindu in Kerala, Tamil Nadu e nell'arcipelago delle Laccadive. Lo stesso tessuto appare in alcuni dipinti del celeberrimo Raja Ravi Varma, sfoggiato ad esempio in *There Comes Papa* (1893) da una signora aristocratica del Malabar, in attesa dell'arrivo del marito.

Fig. 6 – Devi Seetharam, *Brother, fathers and Uncles*, 2022, olio su tela, 183 x 274 cm.

Lo spazio, pubblico o privato, è uno strumento di pensiero e azione. In molte città indiane la struttura urbanistica è percepita come l'emblema dell'ormai cristallizzata divisione sociale e di genere. L'attivista e architetto Leslie Kanes Wisma (1945) nel prologo *Women's Environmental Rights: A Manifesto* (1981) definisce l'articolazione spaziale come una barriera, che limita la libertà e la mobilità degli individui, modellando la percezione che gli attori stessi del reale hanno, di sé stessi come delle strade che percorrono. In questo contesto opera una legge non scritta di appropriazione della configurazione urbanistica, basata sull'oppressione degli individui di "seconda classe",[75] da parte dell'identità sessuale "dominante".

Per questo gli artivisti sono mossi dalla responsabilità di evocare una rigenerazione sociale ed educativa che, attraverso la forma estetica, metta in comunicazione ogni attività umana, dalla politica, alla religione, alle scienze sociali.

La questione della città indiana come luogo ineguale per i corpi di genere viene ripreso anche da Bhavya Trivedi nello studio *Hers, his, theirs* (2016), perché anche l'architettura, sostiene Beatriz Colomina (1952) «non è semplicemente una piattaforma che accompagna il soggetto che guarda. È un meccanismo di visualizzazione che produce il soggetto. Precede e incornicia l'occupante» (Parisi 2021: 153).

Bhavya Trivedi è una studentessa di Urban Design presso la CEPT University di Ahmedabad che unisce con approccio interdisciplinare l'interesse per la cartografia e la mappatura urbana alla vita quotidiana di alcune città indiane e alla loro conformazione sociale.

La storica dell'architettura Beatriz Colomina in *Sexuality and Space* (1992) insiste sulla "sessualità" come componente dello spazio, e in particolare sull'ambiente urbano come un insieme di regimi visivi, spaziali e sociali (Parisi 202: 153)

[75] Leslie Kanes Weisman sostiene che l'ambiente costruito sia espressione di un ordine sociale costituito: «Women's lives are profoundly affected by the design and use of public spaces and buildings, transportation systems, neighborhoods, and housing. Discriminatory laws, governmental regulations, cultural attitudes, informal practices, and lack of awareness by professionals have created conditions which reflect and reinforce women's second-class status» (Wisma 1981: 2).

modellati dal discorso maschile, suggerendo in qualche modo che nell'anatomia, nel corpo (femminile) risiede ancora la sorte dell'equilibrio tra i due sessi.[76]

Similmente, il progetto *Hers, his, theirs* esposto presso la Durbar Hall, sede espositiva della Biennale di Kochi-Muziris (2022-2023), esplora i modelli comportamentali di donne e uomini nelle strade dell'India meridionale.

Il migrare delle donne illustrato nella stampa (Fig. 7) indica chiaramente un percorso che predilige aree disconnesse dai trasporti pubblici, riducendo l'inclusività cittadina e, in alcuni casi, la sicurezza individuale: «In our context of India, the right to the city tends to lie with men, reflected strongly in social norms and spatial conditions».[77]

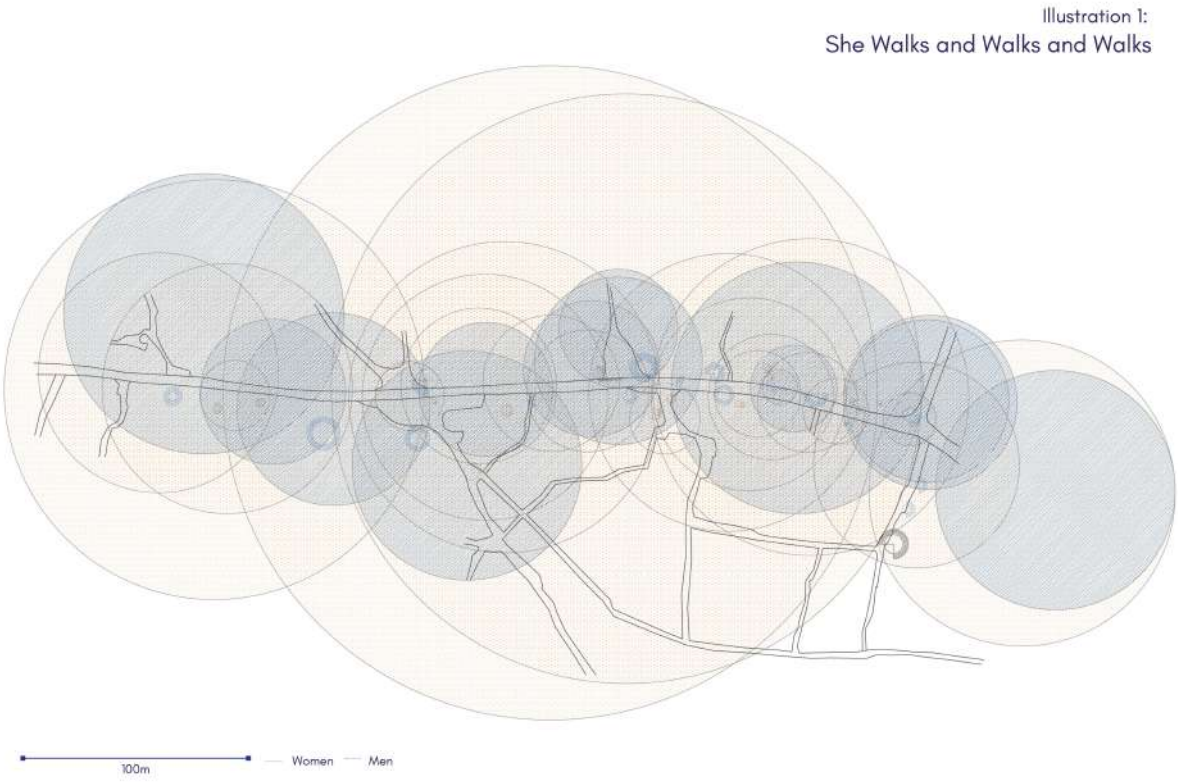

Fig. 7 – Bhavya Trivedi, *Hers, his, theirs*, 2016, stampe a colori (Set 1 di 2), 23,4 × 33,1 cm.

[76] Dalla recensione di Wilson, E. (1997). "Sexuality and Space edited by Beatriz Colomina", *Changing Cities plus the New Urbanism, Gender and Design*, Harvard Design Magazine, https://www.harvarddesignmagazine.org/articles/sexuality-and-space-edited-by-beatriz-colomina/ (consultato l'11 luglio 2023).

[77] Estratto dall'introduzione del portfolio di Bhavya Trivedi, pubblicato presso l'archivio della CEPT University, https://portfolio.cept.ac.in/fp/un-gendering-the-everyday-city-ur2016-monsoon-2020-2433/hers-his-theirs-monsoon-2020-ug180109 (consultato l'11 luglio 2023).

4.3 Identità femminile: rappresentazione del corpo e performance

«In India la sessualità è sempre stata oggetto di un'indagine legittima e sofisticata. Tradizionalmente era considerata una parte essenziale della trattatistica d'arte: *shringara rasa* (il *rasa*, o sapore, erotico) era uno dei nove *rasa* contemplati dalla dottrina estetica dell'India classica» (Dalrymple 2009: 242). La bellezza, attributo del divino, è descritta nella millenaria tradizione artistica e letteraria indiana mediante il corpo umano, definito «epitome della perfezione manifesta» dalla storica Vidya Dehejia (1942). Il corpo, celebrato nella sua sacralità, sensualità fisica e strutturale è da sempre centrale nella produzione visuale indiana: nel contesto contemporaneo supera il figurativismo e diventa espressione di una urgenza testimoniale identitaria, personale e sociale attraverso le opere di molti artivisti.

G. Ravinder Reddy (1956) è un artista originario dell'Andhra Pradesh, conosciuto a livello internazionale grazie alle sue sculture di grandi dimensioni che realizza, attraverso le quali conduce una indagine della forma umana, della sensualità quotidiana della vita moderna, nonché delle concezioni formali classiche e tradizionali.

Nel 2020 la Vadehra Art Gallery di Delhi ospita la mostra *SOMA*, che esplora il concetto di corpo tra pudore e intimità attraverso l'allestimento di varie sculture di Ravinder Reddy (Fig. 8). Il *soma* è il nettare sacro, bevanda degli déi nei testi sanscriti, ma anche *σῶμα*, "corpo" in greco antico. Partendo dalla fortuita sovrapposizione etimologica dei termini occidentali ed orientali, anche le tradizioni si mescolano attraverso le figure femminili esposte, le quali si discostano fortemente dai radicati ideali estetici vittoriani,[78] sia dalla rappresentazione classica indiana.[79] La protagonista è infatti la donna contemporanea, che sfida l'intramontabile concetto di bellezza e femminilità misurata e proporzionata, aggraziata e vulnerabile.

---

[78] Il *victorian taste* ha infatti avuto una forte influenza nella storia dell'arte indiana pre-moderna e moderna. Durante gli anni del dominio britannico in India gli stessi dispositivi politici (Oriente e Occidente) iniziano a specchiarsi l'uno nella macro figurazione dell'altro. Il XVIII secolo in particolare è caratterizzato dalla introduzione dei valori morali ed estetici Romantici e vittoriani, da uno spiccato interesse accademico filo-ellenico e unitamente alla fascinazione per il nudo, il "desiderabile" e lo scabroso, o ancora il "sublime" e il "pittoresco" nello studio di Mitter (1938).

[79] Convenzionalmente la forma nuda è stata riservata all'idolatria o alla rappresentazione mitologica.

I nudi a grandezza naturale sono realizzati in colori luminosi e audaci, e attraggono lo spettatore attraverso occhi grandi, quasi sgranati, ipnotizzanti della donna moderna: i corpi sensuali e accattivanti si discostano dalla rappresentazione tradizionale mitologica e vengono adattati al contesto di rapida urbanizzazione degli anni Ottanta del secolo scorso, come nelle opere Relief I, II e III (Fig. 9).

Geeta Kapur individua nei suoi saggi tre direzioni principali intraprese dagli artisti contemporanei interessati alla rappresentazione del corpo femminile:

> «Artists who paint the female body and those who find other representational modes like photography and video' to work with the feminine as masquerade. Those who take feminist concerns into issues of materials, female labour, ethnography and environment. And those that enter the domain of fetish» (Kapur 2000: 395-6).

Si potrebbe però aggiungere un quarto tipo, ovvero gli artisti che coinvolgono se stessi nelle performance artistiche realizzate, proponendo il proprio corpo (fisicamente o allegoricamente) come sagoma esemplare attraverso la quale curare le ferite sociali.

Si pensi ad esempio a Pushpamala N. (1956) che ha sviluppato un linguaggio visuale complesso, posando nelle proprie fotografie al fine di rimodellare i tropi culturali, il concetto di identità di genere e di corpo femminile tra il moderno e la tradizione vernacolare.[80]

A questo approccio è possibile ricondurre anche l'opera dell'indimenticata Rummana Hussain. Nata nel 1952 a Bangalore, capitale del Karnataka, da una influente famiglia musulmana., Rummana Hussain completa la sua formazione nel 1974 presso il Ravensbourne College of Art and Design, a Kent (UK). Tornata nel paese natale vive gli eventi di Ayodhya nel 1992, i quali segneranno indelebilmente la sua estetica, la percezione della propria identità di donna indiana e musulmana, così come la propria ideologia politica.[81] Non solo Rummana Hussain si sente coinvolta personalmente ed umanamente nella violenza collettiva

---

[80] Si pensi ad esempio alla serie fotografica *Native Women of India: Manners and Customs* (2000-2004) nella quale Pushpamala N. posa in costume, tra sfondi di rimando mitologico, forte critica alla pratica etnografica coloniale e giocando con le varie "tipologie" di donna del subcontinente indiano (la yogini, la dominatrice o la ragazza pudica).

[81] Dalla breve biografia dell'artista: https://thelogicalindian.com/story-feed/awareness/rummana-hussain-art (consultato il 18 aprile 2023).

Fig. 8 – Ravinder Reddy, *Woman on Charpoy,* 2018, tecnica mista, 67 x 67 x 43 cm.

Fig. 9 – Ravinder Reddy, *Relief I, II e II*, 1981, scultura, 184,15 x 72,3 cm.

manifestatasi con la distruzione della Babri Masjid, ma viene improvvisamente esposta all'assalto ideologico in quanto di fede musulmana, posta sotto pressione dalle radicali critiche. Geeta Kapur, a questo proposito, racconta di una trasformazione radicale dell'artista, spiegando quanto il sentimento femminista della Hussain si sia rafforzato da una etnografia riflessiva e da un secolarismo schietto e testardo (Kapur 2009: 1).

In risposta alle violazioni dei diritti umani e ai tragici scontri religiosi lavora nel tentativo di conciliare estetica e politica, mettendo in discussione la propria posizione di donna, artista politicamente impegnata, musulmana progressista e di estrazione privilegiata. Durante gli anni Novanta partecipa attivamente come membro del Sahmat Collective, nel quale viene identificata come capace artista concettuale. Nonostante questa associazione all'arte metaforica ed allegorica, la produzione della Hussain rimane radicata alla figura, al discorso del corpo femminile, senza ignorare la "sensualità" dei vari materiali utilizzati nelle installazioni (Kapur 2009: 3).

Si concentra nuovamente sulla propria soggettività e l'impulso politico, creando forte risonanza attraverso installazioni, video, fotografia e tecniche miste.[82] Molte delle sue creazioni infatti sono autoritratti, che uniscono così il privato al collettivo. Secondo Geeta Kapur: «[she] makes [female and religious identity] matter in a conscious and dialectical way…she not only pitches her identity for display, she [also] constructs a public space for debate» (1999: 64-67).

In *Living on the Margins* (1995), una performance eseguita al National Center for Performing Arts di Mumbai, l'artista espone il regno del privato all'osservazione del pubblico perché «questioning her identity as well as discovering the feminine».[83]

Durante la performance della durata di circa trenta minuti, Rummana Hussain si sottopone a varie forme di stress fisico, ed evoca attraverso la polvere blu indaco l'attività di tintura dei tessuti destinata alle donne, mentre compie varie

---

[82] Dall'articolo di Hoskote, R. (1994). "The Metaphor Survives", Times of India: https://www.talwargallery.com/news/times-of-india2 (consultato il 18 aprile 2023).

[83] Dalla retrospettiva di Jha, F. (2019). "Rumanna Hussain (1952–99). A look into the life of the first conceptual artist in India", *Archiving Feminisms in South Asia*, 26 aprile 2019, https://medium.com/elm-2019/rummana-hussain-draft-1-f49a3f44b7f8 (consultato il 20 giugno 2023)

circumambulazioni dello spazio espositivo tenendo tra le mani una papaya (Fig. 10).

La soggettività femminile caratterizza in modo costante il lavoro di Rummana Hussain, la quale mette in primo piano la propria identità sessuale al fine di indagare l'intima relazione tra genere e società.[84]

Nel 1998, con *Is it what you think?* affronta il grande tema del rapporto intercomunitario e intereligioso tra hindu e musulmani, tentando di riappropriarsi dell'integrità identitaria femminile. In *Is it what you think?* l'artista indossa un velo nero mentre recita seduta il suo monologo (scritto su un libro avvolto come fosse il sacro Corano), il quale mette discussione le identità delle donne musulmane, oggetto di ingiunzioni religiose e sociali:

> «Where does she belong? Is she behind a veil? Have you defined her? Does she go into her shell? Have you pushed her? What does the press say? Do social conditions alter her behaviour? Does she wash herself? Is it a prerequisite? Where does she wash? Does she have breasts? Or has she had a mastectomy? Does she have kinky sex? Does she cover her body and wear transparent clothes? Have you defined her? Has she fought battles? Have they been forgotten? Has she joined a revolution?».[85]

La performance è stata definitiva nel delineare la sua personalità e la sua pratica artistica, il nesso tra politica, attivismo, identità religiosa, classe, sessualità e la sua posizione femminile (Fig. 11).

La Hussain recita e interpreta conversazioni ambivalenti, una serie incalzante di domande che denotano incertezza identitaria e culturale, vulnerabilità e disordine.

Le fotografie proiettate durante la performace sembrano alludere alla repressione iconoclasta del corpo, che rende le donne musulmane irrappresentalibi e irriconoscibili.[86]

---

[84] Come analizzato nel testo di Altaf, S. (2012). Rummana Hussain, a dialogue through diffracted traces, *Art Fair: A Magazine of Contemporary Visual Culture*, Issue 3, 2012, New Delhi, https://criticalcollective.in/ArtistInner2.aspx?Aid=256&Eid=271 (consultato il 2 agosto 2023).

[85] Dalla retrospettiva di Jha, F. (2019). "Rumanna Hussain (1952–99). A look into the life of the first conceptual artist in India", *Archiving Feminisms in South Asia*, 26 aprile 2019, https://medium.com/elm-2019/rummana-hussain-draft-1-f49a3f44b7f8 (consultato il 20 giugno 2023)

[86] Nuovamente suggerito dall'analisi appena citata di Altaf, S. (2012). Rummana Hussain, a dialogue through diffracted traces, *Art Fair: A Magazine of Contemporary Visual Culture*, Issue 3, 2012, New Delhi, https://criticalcollective.in/ArtistInner2.aspx?Aid=256&Eid=271 (consultato il 2 agosto 2023).

Come suggerito dalla storica dell'arte Moira Roth (1933):

> «performance art plays a major role in inspiring and sustaining feminist activism and visually and verbally capturing feminist issues...performance is a central work strategy, based on the need to communicate essential information about women's experiences to larger and larger number of people» (Fuller, Salvioni 2022: 33).

Il lavoro di Rummana Hussain è stato esposto in mostre e fiere d'arte in tutto il mondo, tra cui alla Tate Modern, a Londra, alla National Gallery of Modern Art (NGMA), a Mumbai, allo Smart Museum, a Chicago, alla terza Triennale dell'Asia Pacifica e alla Galleria Talwar (che ne ospita una collezione permanente).

Fig. 10 – Rummana Hussain durante la performance *Living on the Margins,* 1995, NCPA Mumbai.

Fig. 11 – Dalla performance *Is it what you think?,* 1998, fotografie in bianco e nero, da un set di cinque pezzi: 52,7 × 39,3 cm.

4.4 «Le strade sono i nostri pennelli e le piazze le nostre tele»[87]

Alberto Moravia, nelle riflessioni di *Impegno controvoglia*, distingue l'intellettuale *conoscitivo* – la verità che può modificare la realtà – dall'intellettuale *militante* – che ricorre all'azione per cambiare il mondo (Trione 2022: 104). Allo stesso modo, l'arte attiva – o *militante* – che ripone la sua fiducia per il cambiamento nell'azione, tra i vari metodi comunicativi, sfida lo spazio pubblico attraverso la street art. Il diffuso fenomeno dell'arte urbana, espressione della controcultura *underground*, interviene concretamente nella realtà, spesso con grande slancio politico tende alla comunicazione di massa, attraverso l'attiva presenza nelle strade cittadine non autorizzata (espressione dell'avversione alle comuni strutture espositive oltre che del desidero della comunicazione di massa). Gli artisti che adottano questo forma d'espressione artistica dedicano molta attenzione alla riuscita estetica (Trione 2022: 112) volta alla trasmissione di messaggi politici, etici, ecologici, in modo da raggiungere il pubblico più variegato attraverso lo stesso strumento visuale (Madan 2019: 314-15). In India sono diversi i collettivi che militano nel mondo dell'arte e operano in questo modo in difesa dei diritti umani e di genere, come *Saheli Women's Resource Centre*, focalizzato sulla violenza sulle donne[88] o il *Women on Record*, una collaborazione tra musicisti, artisti e studiosi.[89]

Shilo Shiv Suleman è nata nel 1989 a Bangalore, in Karnataka, da un contesto familiare già vicino al mondo dell'arte: ispirata dalla madre, la pittrice contemporanea Nilofer Suleman (1963), si avvicina sin da piccola alla scrittura e al disegno, e si forma presso la Srishti School of Art, Design and Technology.

La sua arte, dedicata all'uso della calligrafia e all'attivismo, ha rapidamente ottenuto riconoscimenti internazionali, presso mostre, festival o conferenze. Ha creato installazioni su larga scala per The Burning Man Festival e applicazioni d'avanguardia presentate su TED. Shilo Shiv Suleman rivolge da anni le sue

---

[87] Da *Ordinanza all'esercito dell'arte* (1918) di Vladimir Majakovskij. Si veda Trione, V. (2022), *Artivismo. Arte, politica, impegno,* Torino: Giulio Einaudi Editore, p. 108.

[88] TextileArtist.org. (s.d.). "Saheli: Women Empowerment through Craftsmanship", https://www.textileartist.org/saheli-women-empowerment-through-craftsmanship/ (consultato il 12 maggio 2023).

[89] Women on Record. (s.d.), http://www.womenonrecord.com/ (consultato il 12 maggio 2023).

energie alla comunicazione della giustizia sociale e alla lotta per i diritti della comunità LGBTQ+ (Trione 2022: 125), e nel dicembre del 2012 diventa fondatrice e direttrice del *Fearless Collective* (Fig. 12).[90]

Negli ultimi anni, la street art femminista ha trasformato e alimentato la liberazione degli spazi pubblici enunciando un attivismo artistico concreto. I murales e l'arte di comunità di questo gruppo di artisti visivi denuncia la cultura dello stupro e la violenza di genere. Il collettivo nasce proprio in seguito all'ennesima ed eclatante notizia di violenza sessuale, ovvero il caso *Nirbhaya* (lett. "senza paura"),[91] con l'obiettivo di ridefinire il corpo femminile nel contesto dell'arte pubblica: il gruppo ripensa a tutti quegli spazi comunemente ritenuti pericolosi per le donne cerando di estirpare la paura che li avvolge. La Suleman espone così la sua visione del potere del mondo visuale sullo sguardo di massa: «I see a creative common goal between the women's movement and street art movement.Women are asking for equal rights to public spaces (to wear what they want and go where they please), and artists want the right to paint what they want».[92]

I volontari al centro delle azioni e del programma del collettivo (Shilo Shiv Suleman, Shalaka Pai, Aarthi Parthasarathy, Kasha Frese e Aruna Chandra Sekhar) sono affiancati da quasi quattrocento artisti e assistenti impegnati sia nelle aree svantaggiate e di degrado sociale, sia nell'educazione femminile: «We create alternative, people-led narratives that engage personal histories, cultural and political realities and tell stories of universal resilience through visual campaigning, workshops and affirmative storytelling techniques» (Madan 2019: 314).

---

[90] Si veda "The Fearless Collective" di Rising, Visual communication for change: http://projectrising.in/2014/07/fearless/ (consultato il 14 aprile 2023).

[91] Si tratta del tragico stupro di gruppo di Jyoti Singh Pandey. Questo sconvolgente evento ha mobilitato la popolazione che ha dato vita a proteste e marce, oltre alla realizzazione di documentari e movimenti, come il *Take Back the Nigh*t, la nuova forma di attivismo contro le aggressioni sessuali - particolarmente radicato nei campus universitari negli Stati Uniti. Grazie alle riflessioni e mobilitazioni di massa sono state abrogate nuove leggi in diversi tribunali. Si veda l'articolo riassuntivo "What is Nirbhaya case?": https://timesofindia.indiatimes.com/ india/what-is-nirbhaya-case/articleshow/72868430.cms (consultato il 17 marzo 2023).

[92] Si veda ad esempio la copertura di testate come il Times of India: http://timesofindia.indiatimes.com/articleshow/ 46047955.cms?utm_source=contentofinterest&utm_medium=text&utm_campaign=cppst (consultato il 17 marzo 2023).

Il giovane movimento guidato da Shilo Shiv non è solo impegnato in India: nel 2016 nasce infatti una collaborazione con il gruppo di donne indigene *Pelas Mulheres* di Bahia, in Brasile. Il progetto visuale – di stampo anti-colonialista – prevedeva il ripristino dei diritti della comunità marginale dei Tupinamba, e in particolare del cimitero nella città di Olivença. Lo sforzo del collettivo ha portato alla luce *Fearless Futures: A Feminist Cartographer's Toolkit* (2017), un manuale-manifesto *open source* dedicato al progetto brasiliano, lettura eco-critica delle modalità di utilizzo degli spazi tra storia indigena e nazionale, giurisdizione governativa, eredità coloniale e sistema patriarcale (Madan 2019: 318-25).

Il programma nutrito e aggiornato del Fearless Collective si trova presso la sede ufficiale online, e segue una precisa metodologia in sei fasi che riunisce i concetti di spazio, narrazione personale, simbolo, rituale, comunione ed affermazione in un potente e intimo atto di solidarietà femminista.[93] Lavorando attraverso un processo immersivo di auto-rappresentazione e immaginazione collettiva Shilo Shiv Suleman si fa portavoce della necessità di rivendicare spazi sicuri e un futuro più giusto.

L'era digitale ha permesso all'artivismo di ampliare la sua accessibilità e il suo impatto attraverso piattaforme di social media, consentendo agli artisti di condividere il proprio lavoro a livello globale e stimolare conversazioni con individui e comunità geograficamente lontane.

Il collettivo *Blank Noise,* fondato nel 2003 dall'artista e attivista Jasmeen Patheja (1979), debutta come progetto artistico studentesco, ma guadagna rapidamente attenzione e rilevanza sociale. L'esperienza personale di Jasmeen Patheja, vittima di molestie di strada, solleva la necessità del movimento che dal 2003 ha costruito un archivio di testimonianze sulle molestie e la violenza sessuale: «It started in response to everyday experiences of street harassment that had no vocabulary except ‘eve teasing’. The word ‘teasing’, that which ‘boys do for fun’, and is ‘harmless’, erased and denied the magnitude of the issue».[94]

---

[93] I sei passi – space, history, symbol, ritual, gather, affirm – e una dettagliata illustrazione degli stessi, si trovano sul sito ufficiale del collettivo: https://fearlesscollective.org/ fearless-methodology/ (consultato il 6 febbraio 2023).

[94] Blank Noise. (s.d.). “Herstory”: https://www.blanknoise.org/about/herstory (consultato il 2 giugno 2023).

La campagna *I never ask for it* è centrale tra i progetti del collettivo e sfida le comuni narrazioni volte ad incolpare le vittime di violenze, in un trasferimento di responsabilità dal "carnefice alla vittima", essendo ormai ampiamente diffusa l'idea che la responsabilità della violenza – fisica o psicologica – risieda, ad esempio, nella scelta dell'abbigliamento della vittima o nel suo comportamento "provocatorio", innescando il ribaltamento semantico di oppressore e oppresso. Attraverso installazioni, esibizioni e campagne di sensibilizzazione Blank Noise rivendica lo spazio pubblico, incoraggiando l'inclusività (grazie al motto "*Action Sheroes, Action Heroes, Action Theyroes"*) e sottolineando l'importanza dell'azione collettiva nella creazione di spazi condivisi più sicuri (Fig. 13).

Ma il fenomeno di produzione artistica collettiva contemporanea, che modifica la cultura del mondo dell'arte individualista (Stimson, Sholette 2007: 1-17), non limita il suo raggio d'azione a strade e luoghi pubblici, e l'avversione al sistema espositivo convenzionale viene superato e rivalutato: è il caso dell'edizione della Biennale di Kochi-Muziris del 2019 e della partecipazione delle *Guerrilla Girls*.

Il Guerrilla Girls è un gruppo di attiviste, artiste, curatrici e scrittrici nato nel 1985 che da anni opera per il cambiamento del femminismo ("the F word"): «The Guerrilla Girls are anonymous artist activists who use disruptive headlines, outrageous visuals and killer statistics to expose gender and ethnic bias and corruption in art, film, politics and pop culture. We believe in an intersectional feminism that fights for human rights for all people. We undermine the idea of a mainstream narrative by revealing the understory, the subtext, the overlooked, and the downright unfair».[95]

Attraverso performance, street art e digital media il movimento focalizza il proprio lavoro sulla condanna della discriminazione di genere e razziale nel mondo dell'arte e nel sistema espositivo mondiale. L'edizione della Biennale di Kochi cui partecipano (2018-19) è per la prima volta curata da un'artista donna, Anita Dube, risoluto membro dell'*Indian Radical Painters and Sculptors Association* negli anni '80.

Le installazioni monumentali e la serie di grandi poster conflittuali delle Guerrilla Girls discutono la partecipazione femminile nel mondo dell'arte (Fig. 14), in un momento storico già fragile, diviso tra la devastante inondazione dello stato del

[95] Dal manifesto "GUERRILLA GIRLS. REINVENTING THE 'F' WORD: FEMINISM": Guerrilla Girls. (s.d.). Our Story, https://www.guerrillagirls.com/our-story (consultato il 3 giugno 2023).

Kerala e le accuse *#MeToo* emerse contro il cofondatore della biennale Riyas Komu.[96]

Fig. 12 – Fearless Collective, *Essential Bangalore*, 2022, murales, Bangalore.

[96] Noack, D. (2018, December 14), "Kochi-Muziris Biennale: Everything You Need to Know About India's Largest Art Event", Artnet News, https://news.artnet.com/art-world/kochi-muziris-biennial-1418074 (consultato il 4 giugno 2023).

Fig. 13 – Manifestazione guidata da Blank Noise, 2017, Bangalore.

Fig. 14 – Guerrilla Girls, ritratto con poster durante la Biennale Kochi-Muziris, 2018-19, Kochi.

5. Migrazione, separazione, diaspora

Marcel Mauss, mettendo alla prova l'apparato concettuale elaborato da Durkheim, formula la nozione di "fatto sociale totale" (*Essai sur le don,* 1923), riferendosi a quei fatti sociali in grado di coinvolgere globalmente la società, "pluralità complessiva dei livelli sociali". Tale contributo, messo alla prova nel suo utilizzo più dinamico e concreto si può applicare al fenomeno della migrazione: essa tocca in profondità e totalmente tutti gli ambiti delle società di partenza e delle società di destinazione, determinandone una parziale trasformazione (Perocco, 2013). Umberto Eco (1932-2016) in *Migrazioni e intolleranza* (1997) offre delle riflessioni lungimiranti sul fenomeno migratorio nel nuovo millennio: la migrazione non può essere controllata né dalla politica né dalle più pericolose teorie pseudoscientifiche, nonostante le sue forme variegate, è più facilmente accostabile ai fenomeni naturali.

È ormai consueto considerare il fenomeno delle migrazioni come contemporaneo ed emergenziale, ma si tratta di un potente fattore di cambiamento delle strutture sociali e materiali che coinvolge da sempre popoli di tutte le nazioni del mondo.

Si pensi alla *Aryan Migration Theory* che ancora oggi influenza dibattiti di tipo politico, culturale e socio-linguistico[97]. Ma dagli anni della Partition (1947) e della separazione istituzionale del Pakistan indipendente (1971), l'orizzonte nazionale sudasiatico si divide dando vita ad uno dei più consistenti movimenti migratori attraverso quelli che improvvisamente sono diventati confini internazionali. Le statistiche amministrative annuali del governo indiano suggeriscono infatti che – in particolare nel decennio 1951-61 – più di un 1,16 milioni di persone avrebbero lasciato il Pakistan (Visaria, 1969).

Secondo il rapporto *International Migrant Stock* 2019 rilasciato dalla *Population Division del Dipartimento* degli affari economici e sociali delle Nazioni Unite,[98] l'India spicca per il maggior numero di migranti internazionali (17,5 milioni circa), anche se il flusso migratorio interno è ancora più consistente.

---

[97] La *Aryan Migration Theory* afferma che i parlanti indoari sarebbero arrivati nell'Asia meridionale come un ramo della famiglia linguistica indoeuropea, mentre la cosiddetta *Aryan Invasion Theory* sostiene che i parlanti indoari sarebbero entrati nel subcontinente in uno o più migrazioni piuttosto che come invasori violenti. Come risultato del dibattito su queste teorie emerge ad esempio la *Out of India Theory* (Humes 2012: 187-191).

[98] Dal report Human Migration in India, 2019 https://www.drishtiias.com/printpdf/human-migration-in-india (consultato il 2 giugno 2023).

Tale rapporto individua le molteplici cause di migrazione, come i fattori demografici e legati alle infrastrutture sociali, fattori economici e politici (di sicurezza, stabilità collettiva e personale, accesso all'istruzione e garanzia dei diritti civili), o ancora le migrazioni climatiche, ecologiche e legate alla diaspora etnica e alla discriminazione.

In questo modo il fenomeno migratorio – di immigrazione ed emigrazione – si può considerare un vero e proprio indicatore sociale che mette in luce i caratteri e i problemi strutturali dei paesi di partenza e di arrivo (Basso, Perocco, 2016: 7-54).

Il subcontinente indiano fornisce un complesso esempio di relazione tra lingua, religione e nazionalismo e la divisione negli attuali Stati dell'India moderna è il risultato del delinearsi di confini non solo territoriali, ma anche linguistici e culturali (King 1994: 23-48). La migrazione e i relativi concetti problematici di appartenenza e identità, di confine tra specificità culturali e politiche di separazioni discrepanti sono temi che alimentano le riflessioni di numerosi artisti.

Reena Saini Kallat (1973) è un'artista e attivista nata a Delhi che oggi vive e lavora a Mumbai. Le sue opere integrano tecniche e strumenti diversi e affrontano i temi del conflitto e della convivenza,[99] in una critica storica e politico-identitaria operata attraverso la ricerca archivistica, urbanistica e topografica. Con *Woven Chronicle* (2018), esposta presso la mostra "When Home Won't Let You Stay: Migration through Contemporary Art" (2020), l'artista tratta il tema della migrazione come occasione per celebrare la diversità culturale e geografica.[100] La grande installazione, realizzata con cavi elettrici e riferimenti visivi al filo spinato, rappresenta una mappa del mondo "dis-orientata": l'artista infatti capovolge la cartografia tradizionale, accennando in modo arguto alla questione politica della creazione delle mappe che da sempre caratterizza tutte le civiltà[101] mantenendo

---

[99] Gallery Chemould (s.d.), "Reena Saini Kallat", https://www.gallerychemould.com/artists/27-reena-saini-kallat/ (consultato il 10 maggio 2023).

[100] Kallat, R. S. (2018). Woven Chronicle 2018. Reena Kallat, https://reenakallat.com/works/woven-chronicle-2018/ (consultato il 10 maggio 2023).

[101] In *Woven Chronicle* la mappa distesa su parete ordina lo spazio in modo arbitrario: all'estremo nord Argentina, Australia e Sud Africa, mentre a sud Groenlandia, Russia ed Europa. Questo ri-orientamento dello spazio non solo vuole far riflettere lo spettatore sulla convenzionale immagine del mondo, ma risulta come riferimento alle antiche politiche topografiche: le prime culture musulmane ponevano il nord dalla città santa della Mecca, mentre le mappe cristiane della stessa epoca ponevano Gerusalemme come centro (religioso e di potere) dei punti cardinali, o ancora si pensi al *Ritratto di Shah Jahan* (Hashem, 1629) e alla manipolazione geografica che pone il Subcontinente Indiano al centro del globo.

però le rotte migratorie – sia storiche che recenti – che diventano una rete fissa di energia, simbolo di movimento, spostamento e cambiamento (Fig. 15).

Fig. 15 – Reena Saini Kallat, *Woven Chronicle*, 2018, tecnica mista, l366 x 1447 x 61 cm.

L'artista lavora dunque sul concetto di migrazione, accessibilità, memoria collettiva e resistenza, come ritratto nelle fotografie *Saline Notations* (2015) o ancora nella video-installazione *Blind Spots* (2019) una indagine sui confini – territoriali e psicologici – dedicata alla miopia collettiva delle nazioni.

La cartografia e la migrazione sono argomenti cardine anche nel lavoro di Zarina Hashmi (1937-2020), artista indo-americana nata ad Aligarh che ha vissuto e lavorato principalmente a New York. Zarina si è laureata in matematica presso la città natale (1958) per iniziare in seguito studi d'incisione in Thailandia, proseguiti anche a Parigi e Tokyo, in Giappone. Durante gli anni '80 diventa membro attivo del consiglio del *New York Feminist Art Institute* e istruttrice di laboratori di fabbricazione della carta presso il *Women's Center for Learning*.

I primi lavori dell'artista dimostrano sensibilità formale e impegno per un risultato minimalista ed astratto, rivelando sin da subito il tema cardine di tutta la sua carriera artistica, in una sorta di ossessiva ricerca riguardo il concetto di "casa", appartenenza e dislocazione. Nonostante abbia vissuto per oltre quarant'anni a New York, com'è evidente nelle sue opere, Zarina non è mai riuscita a voltare le spalle alla propria terra, lingua e tradizione d'origine: si è sempre considerata infatti in uno stato perenne di esiliata – né Statunitense né Pakistana – piuttosto abitante del concetto di confine, come incastrata in una eterotopia geografica.[102]

Il lavoro di Zarina, conosciuta come maestra d'incisione, è dominato da linee eleganti, graffi e segni sicuri avvolti dalla visione intima dell'artista, dalla sensibilità formale e scultorea delle e alla contemplazione estesa.

Ad esempio, il suo lavoro seminale *Home is a Foreign Place* (1999) è composto da trentasei xilografie, ognuna delle quali rappresenta un particolare ricordo di casa (Fig.16). Ogni stampa presenta l'incisione di un termine in lingua urdu e allude al ruolo vitale che l'artista destina alla propria lingua madre[103] che, come ricorda Johann Georg Hamann (1730-1788) in *Aesthetica in Nuce* (1760) anche per Zarina la poesia «la lingua madre del genere umano» (Pinotti, Somaini 2009: 68). Zarina è profondamente legata al mondo della letteratura che considera

---

[102] Dall'intervista condotta da Courtney A. Stewart: «(...) New York is not my home, this is someone else's home. I've lived here for 40 years but my identity is basically that of an exile. The biggest loss for me is language, specifically poetry. (…)». Si veda anche Solomon R. Guggenheim Museum. (9 febbraio 2017), "Zarina: Paper Like Skin", https://www.guggenheim.org/exhibition/zarina-paper-like-skin (consultato il 9 maggio 2023).

[103] Guggenheim. (s.d.). Zarina: Paper Like Skin. Solomon R. Guggenheim Museum, https://www.guggenheim.org/exhibition/zarina-paper-like-skin (consultato il 3 giugno 2023).

archivio di ricordi concreti e frammenti di realtà sociale, ovvero una memoria che conserva le immagini (*Gedächtnis*) e in grado di percepirle, proiettarle e ricordarle – trasformarle (*Erinnerung*). Tale considerazione è evidente anche in *Based on Urdu Proverbs* (1991), una serie di dieci xilografie che mostra la predilezione simbolica per la carta, strumento alleato di artisti e scrittori.

La recente edizione della biennale di Kochi-Muziris ha ospitato *Atlas of My World* (2001) opera ispirata alla raccolta di poesie di Adrienne Rich, che indaga il ruolo dei confini geografici e politici. La speranza dell'artista è di commuovere lo spettatore, ovvero di agitare la sensibilità e mettere in movimento il pubblico all'interno dell'esperienza personale che l'artista condivide (Fig.17). Durante l'intervista condotta da Courtney A. Stewart, Zarina confessa di voler creare uno spazio familiare e di condivisione tra chi conosce direttamene o meno le conseguenze delle partizioni geografiche che dividono il mondo e danno vita ad un mosaico di comunità e culture distinte di migranti:

> «I always ask them why, and usually they say "that is our story also." A lot of them were people who were exiles from their own country: Holocaust survivors, or people who had the desire to return home. I realize that if you tell your story and if someone can come and cry on your shoulder, I think that is sharing».[104]

[104] Estratto dall'articolo di Solomon, R. (2017). Zarina: Paper Like Skin, *Guggenheim Museum,* 9 febbraio 2017, https://www.guggenheim.org/exhibition/zarina-paper-like-skin (consultato il 9 maggio 2023).

Fig. 16 – Zarina, *Home is a Foreign Place,* 1999, xilografie (dettaglio), 40.64 x 33.02 cm.

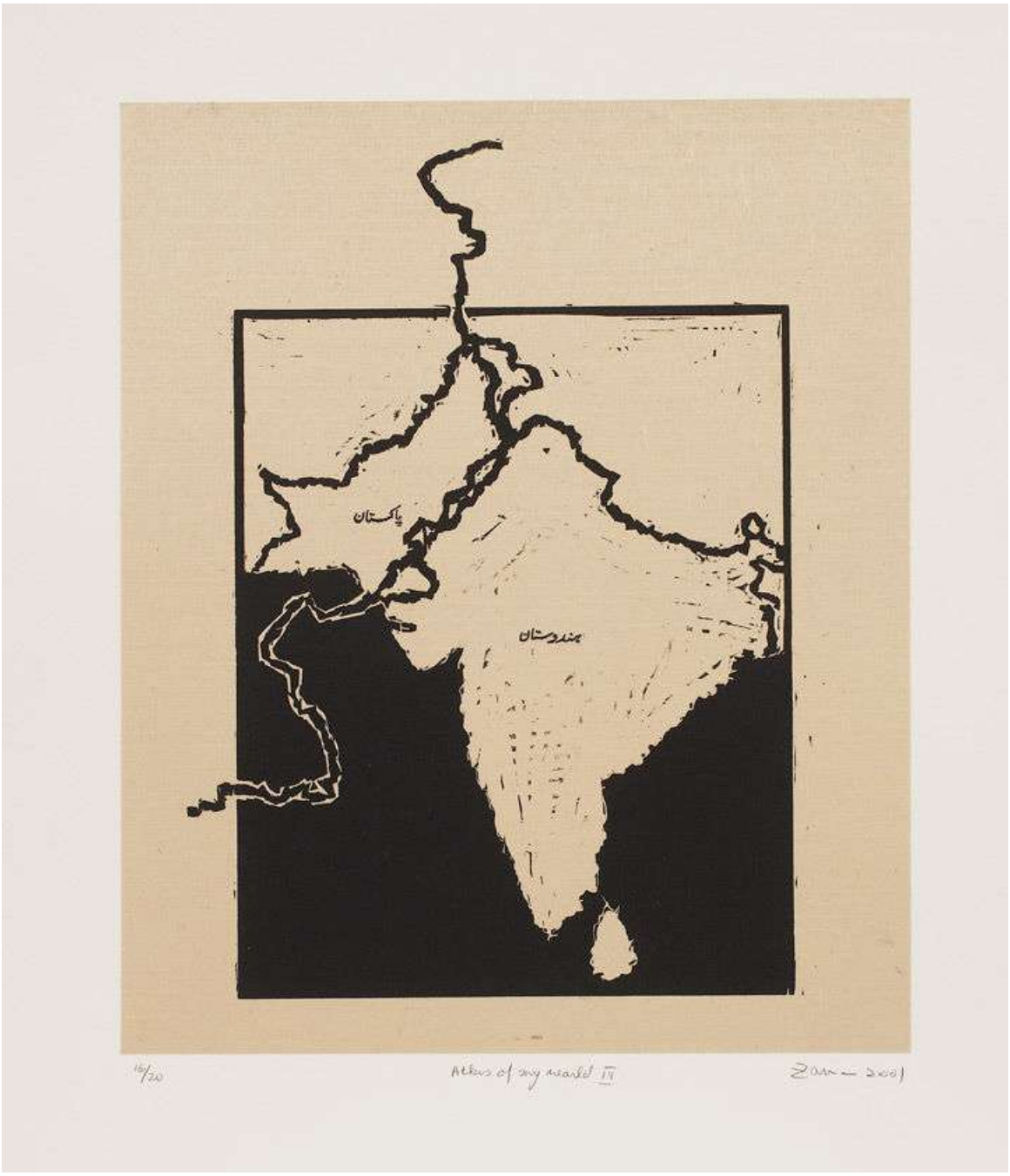

Fig. 17 – Zarina, *Atlas of My World*, 2001, sei incisioni e stampe, variabile 64.8 x 49.5 cm.

5.1 Confine e barriera: eterotopie della migrazione

Tacito, nel *De origine et situ Germanorum* (Germania, 98 d.C. ca.), aveva già individuato due tipologie di confine, ovvero geografico e politico, determinato dal "timore" percepito tra le popolazioni.[105] Ma è soprattutto con la nascita della Nazione moderna e del concetto di Stato-nazione che diviene chiara la necessità organizzativa del confine, al fine di mantenere le relazioni sociali e politiche. La Nazione non è solo un "manufatto istituzionale", ma un apparato che plasma la società civile secondo le proprie istanze[106], il quale è a sua volta delineato dai confini, concetto che contiene sia un momento materiale che un momento ideale.

Il confine è una linea materiale o immaginaria che separa, ma che mantiene le relazioni e i contatti tra gruppi di individui. Il concetto di confine, che compare già dal XVIII secolo ma con il significato di confine tra gli Stati (Fabietti 1995: 130), viene spesso sovrapposto a quello di frontiera e contiene il momento di separazione, ma allo stesso tempo indica il punto di incontro tra due comunità. Secondo lo storico Frederick J. Turner (1861-1932), ad esempio, questa una metaforica "terra di nessuno" (Fabietti 1995: 131) è una linea avanzante, instabile, è luogo di interazione e conservazione perché generatrice di pluralità e ibridazione (Fabietti 1995: 133).

Il confine, spesso concordato in seguito ad un conflitto, è dunque un concetto astratto ma in grado di prendere forma concreta. L'artista Bani Abidi (1971) riesce a rappresentare il complesso concetto di confine, in chiave seria ed ironica.

Nata a Karachi, in Pakistan, Bani Abidi ha studiato pittura e incisione, conseguendo un BFA presso il National College of Arts di Lahore (1994) e frequentato in seguito la School of the Art Institute di Chicago. Particolarmente interessata all'esperienza individuale e alle esperienze quotidiane l'artista predilige inizialmente il video e incorpora performance e fotografia nel suo

---

[105] Dall'introduzione dell'opera di Tacito, *De origine et situ Germanorum,* I, 1: «Germania omnis a Gallis Raetisque et Pannoniis Rheno et Danuvio fluminibus, a Sarmatis Dacisque mutuo metu aut montibus separatur […]».

[106] In senso gramsciano, lo Stato "integrale", che va inteso sempre in combinazione con l'apparato sociale, la società: Gramsci, A., *Quaderni del carcere. Passato e presente* (Quaderno 6), 1948-51.

lavoro.[107] Tra le primissime produzioni *Mangoes* (1999) è un esempio della poetica ironica, critica e sovversiva dell'artista: la ripresa fissa mostra una donna d'origine indiana al fianco di una donna pakistana (entrambe interpretate da Bani Abidi) mentre mangiano un mango, sapore che riporta alla loro mente ricordi d'infanzia. Il piacevole e intimo scambio tra le due donne si conclude però in una competizione sulla varietà di frutti coltivati nelle rispettive terre d'origine.[108]

Seguendo un metodo molto simile nel 2001 realizza *The News*, installazione video a due canali che riprende doppiamente l'artista nei panni di presentatrici televisive: i due monitor video rappresentano nuovamente i confini tra le due Nazioni, India e Pakistan, ma che ironicamente raccontano − in hindi e urdu − lo stesso evento di cronaca.[109]

La produzione di Bani Abidi, a volte sovversiva, affronta i problemi legati al nazionalismo e la sua rappresentazione nei mass media, con particolare riferimento al conflitto indo-pakistano e alla violenta eredità della Partition (1947) che influenza la quotidianità individuale di tutti i cittadini.

Karachi – Series 1 (2009) è una sequenza fotografica dove le minoranze hindu e cristiane emergono all'imbrunire del giorno, durante il mese sacro del Ramadan. La serie di scatti abbraccia un panorama tranquillo e pubblico, costellato da svariati attori dell'ordinario, persone comuni, mentre svolgono una serie di semplici attività quotidiane: l'ambiguità emerge però dal testo che accompagna le immagini (una sorta di catalogazione sistematica con data, ora e luogo) accentuando nello spettatore la sensazione della presenza di un'anomalia, o della straordinarietà della presenza dei cittadini nell'inquadratura.[110]

---

[107] Guggenheim. (s.d.). Bani Abidi, Collection online. Guggenheim Museum, https://www.guggenheim.org/artwork/artist/bani-abidi (consultato il 3 maggio 2023).

[108] Il video è disponibile online sulla piattaforma Vimeo: https://vimeo.com/122528870 (consultato il 19 giugno 2023).

[109] L'artista dedica attenzione anche alla scelta linguistica dei brevi monologhi di cronaca che si sovrappongono nel video. Il peso della separazione tra India e Pakistan è infatti definito da una ulteriore politicizzazione della lingua, trattandosi in un caso di *shuddh hindi*, hindi sanscritizzata, e nell'altro caso di urdu con vocaboli principalmente derivati dal persiano. Sul rapporto tra lingua e Nazione si veda ad esempio il testo di Alyssa Ayres, *Speaking like a State. Language and Nationalism in Pakistan* (2009).

[110] La relazione tra testo e immagine e la capacità di "leggerli" non è un argomento facilmente risolvibile. Nel caso di *Karachi – Series 1* si può affermare che Bani Abidi abbia appuntato ad ogni fotografia dei "pre-testi mitici", che come nel caso della Medusa caravaggesca, danno segni e significati ulteriori agli interpreti dell'immagine. Si veda Pinotti, Somaini 2009: 209-240.

La barriera, dal francese *barre* indica uno sbarramento, in quanto strumento di separazione, in grado di generare un confine sia fisico che figurativo. Questo termine che spesso rimanda all'idea di limite, distanza o di sicurezza viene studiato da Bani Abidi: in *Security Barriers* (2008-2019) fotografando gli esempi fisici diffusi a Karachi digitalizza le varie tipologie di barriera. Si tratta di una sorta di inventario o catalogo di oggetti, ovvero ventisei elementi realizzati in stampa a getto d'inchiostro, dove le barriere di sicurezza vengono depotenziate e decontestualizzate su fondi bianchi, modificate e presentate ironicamente come momenti di finzione della vita quotidiana (Dadi, Nasar 2012: 130-33). In *Security Barriers,* esposta presso la Fondazione Elpis di Milano,[111] gli strumenti di sbarramento vengono ridotti alle loro forme elementari e in alcuni casi alterati al fine di creare varchi di passaggio: privati della loro praticità e del loro scopo di controllo e contenimento, questi blocchi di sorveglianza urbana diventano assurdi agli occhi dello spettatore (Fig. 18).

Il confine come barriera è un corpo utopico che ha un luogo preciso e reale – e di resistenza – ovvero una eterotopia: «quegli spazi che hanno la particolare caratteristica di essere connessi a tutti gli altri spazi, ma in modo tale da sospendere, neutralizzare o invertire l'insieme dei rapporti che essi stessi designano, riflettono o rispecchiano» (Foucault 2006: 11-28).

Le *lines of control* sono tra i motivi ricorrenti delle opere di Reena Saini Kallat, le linee di controllo militare costituite tra i territori controllati da India, Pakistan e il conteso Stato di Jammu and Kashmir. Nella serie di disegni *Leaking Lines* (2019) Reena Saini Kallat evidenzia la "linea" come un dispositivo artistico formale apparentemente fragile e delicato ma che recide simbolicamente i territori, squarciando il tessuto connettivo che un tempo univa diversi popoli (Fig. 19).[112] La serie di pannelli presenta confini provenienti da tutto il mondo (come la *linea verde* tra Israele e Palestina), affiancati dalle fotografie dei paesaggi circostanti e

[111] Dal 29 ottobre al 5 marzo 2023 la giovane Fondazione Elpis ha ospitato *HAZE*, una mostra curata in collaborazione del collettivo HH Art Spaces e Mario D'Souza, volta ad esplorare «le nuove prospettive artistiche dell'Asia meridionale (…)». Si veda il sito ufficiale della Fondazione Elpis: https://fondazioneelpis.org/haze (consultato il 20 giugno).

[112] Dal sito ufficiale di Reena Saini Kallat, "Leaking Lines, 2019", https://reenakallat.com/works/leaking-lines-2019-1/ (consultato il 5 luglio).

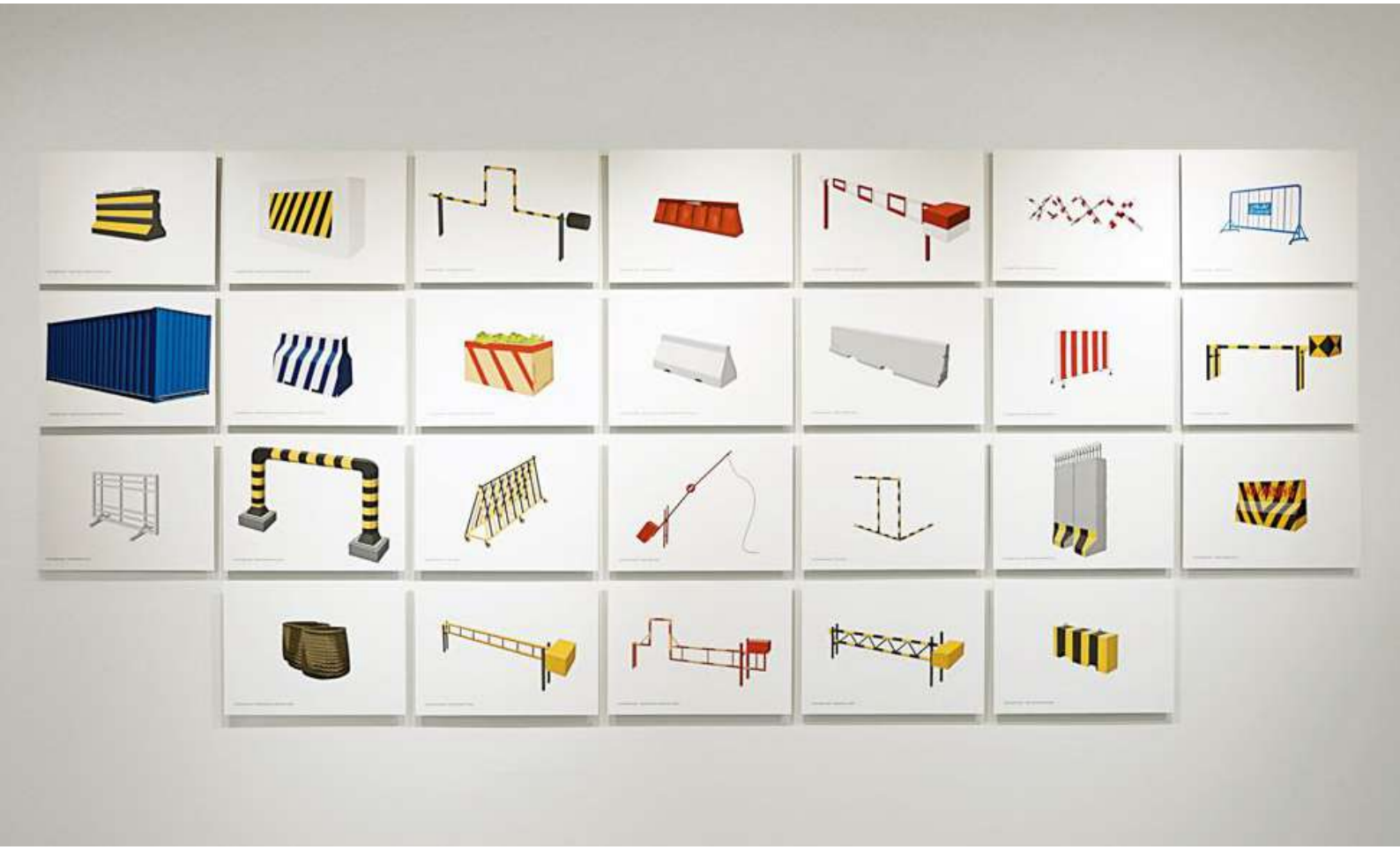

Fig. 18 – Bani Abidi, *Security Barriers*, 2008-2019, stampa a getto d'inchiostro, 28 x 44 cm (cad.).

Fig. 19 – Reena Saini Kallat, *Leaking Lines*, 2019, tecnica mista, 164 x 84 cm, 1140 x 84 cm.

da testi di denuncia alla violenza di confine. *Leaking Lines* parla della crescita del nazionalismo e dei confini nazionali, della linea come potente forma – o luogo – in grado di generare narrazioni storiche e sociali. Anche Rummana Hussain, il cui profilo e la cui poetica sono già stati presentati nel capitolo precedente, si rivolge al tema del confine perché coinvolta in prima persona. L'artista riflette sulle agende politiche che mirano a separare ideologicamente e culturalmente le comunità limitrofe − risultando nella violazione dei diritti umani. Si concentra nuovamente sulla propria soggettività e l'impulso politico, creando forte risonanza attraverso installazioni, video, fotografia e tecniche miste (Hoskote 1994). Nel 1996 viene allestita *Home/Nation:* Rummana progetta una de-costruzione logica dei termini (che considera stridenti) che accosta a formare il titolo della mostra. I sentimenti di appartenenza, di comunità, di unità tra le minoranze, che dovrebbero riguardare il termine *casa* tanto quanto come la parola *nazione*, sono posti in contraddizione. Con *Home/Nation* denuncia le promesse di tolleranza e giustizia sociale sognate dalla giovane nazione indiana, invece segnata da confini violenti, barriere politiche e sociali.

Anche la pratica di Seher Naveed (1984), che vive e lavora a Karachi (Pakistan), è ispirata dall'impatto che l'architettura sociale e politica ha sulla vita dei cittadini che l'artista osserva in prima persona. Con *Protest Walls* (2021) Naveed indaga la costruzione di elementi di sicurezza urbana, affascinato dalla presenza ripetitiva di muri, cancelli e recinzioni (Fig. 20). Con la serie di disegni propone in più sequenze composite immagini di barriere, riviste in una elegante forma astratta: l'artista sfrutta il simbolismo di container, i muri e i cancelli che sovrappone su carta, suggerisce la concomitanza di interno-esterno, sicurezza-pericolo e minaccia-protezione, lasciando allo spettatore l'idea di senso instabilità politica, topografica e sociale che caratterizza gli spazi urbani contemporanei sottoposti alla legge del *confine*.

La dinamica di scambio che permette l'attraversamento del confine, «il versante esterno dell'onda» (Fabietti 1995: 132), è un tema caro a numerosi artisti, che permette infatti di aprire ampie riflessioni politiche e sociali sulle relative questioni legate alla globalizzazione e alla migrazione. È il caso del duo artistico Thukral & Tagra, composto da Jiten Thukral (1976) e Sumir Tagra (1979) ad esempio con *Windows of Opportunity* (2013). In questa opera vivace e ricca, il

gruppo T&T (acronimo col quale sono conosciuti oggi) pone al centro della produzione la giovane e nuova generazione di ragazzi che sognano oltre i confini e gli spazi conosciuti. I ritratti, composti da ritagli di riviste e diversi interventi materici, sono incorniciati ad indicare le limitazioni cui molti giovani devono sottostare, tra le quali il sogno della migrazione, del "nuovo inizio" in terre più accoglienti rimane un desiderio difficile da soddisfare.

O ancora Shumona Goel (1977), artista di Mumbai, che attraverso opere di cinema, video e fotografia si occupa di questioni legate alla migrazione, all'identità e alla dislocazione attraverso la lente della propria esperienza personale.

Il confine è infine raccontato dalla collaborazione tra Nalini Malani (1946) e Iftikhar Dadi (1961) con *Bloodlines* (1997), esposta presso la mostra *Divided Selves: Legacies, Memories, Belonging* (2023) all'Herbert Art Gallery & Museum.[113] *Bloodlines* si compone di sedici pannelli decorati con paillettes sgargianti che imitano le linee di confine. È piuttosto chiaro che le linee tracciate (un rifermento alla *Radcliffe Boundary Commission*) di colore rosso attraversino la terra dorata simulando vene o rivoli di sangue.[114]

L'opera, realizzata da ricamatrici a Karachi nel 1997, è stata ideata dagli artisti come risposta alternativa al cinquantesimo anniversario dell'Indipendenza e quindi della violenta separazione tra Pakistan e India, e mette in scena un'allegoria della condizione umana in una forma di protesta che attraversa la storia fino ad oggi (Dadi, Nasar 2012: 188).

---

[113] La mostra, dedicata alle riflessioni di artisti di diverse provenienze sui temi di comunità, appartenenza e solidarietà ha ospitato dal 18 febbraio al 24 settembre 2023 le opere di ventisei artisti e collettivi: Bani Abidi, Roohi Ahmed, Farida Batool, Rana Begum, Iftikhar Dadi e Nalini Malini, Anita Dube, Sophie Ernst, Ahsan Jamal, Amar Kanwar, Tariq Khalil, Ahmed Ali Manganhar, Naeem Mohaiemen, Raqs Media Collective, Rashid Rana, Seher Shah, Abdullah Syed, Hajra Waheed e Muhammad Zeeshan.

[114] Dal sito ufficiale dell'Herbert Art Gallery & Museum (s.d), "Divided Selves: New Exhibition Confirmed For 2023", 21 dicembre 2022: https://www.theherbert.org/news/285/divided-selves-new-exhibition-confirmed-for-2023?utm_source=instagram&utm_medium=social&utm_campaign=dividedselves&utm_content=announcement+blog (consultato il 25 luglio 2023).

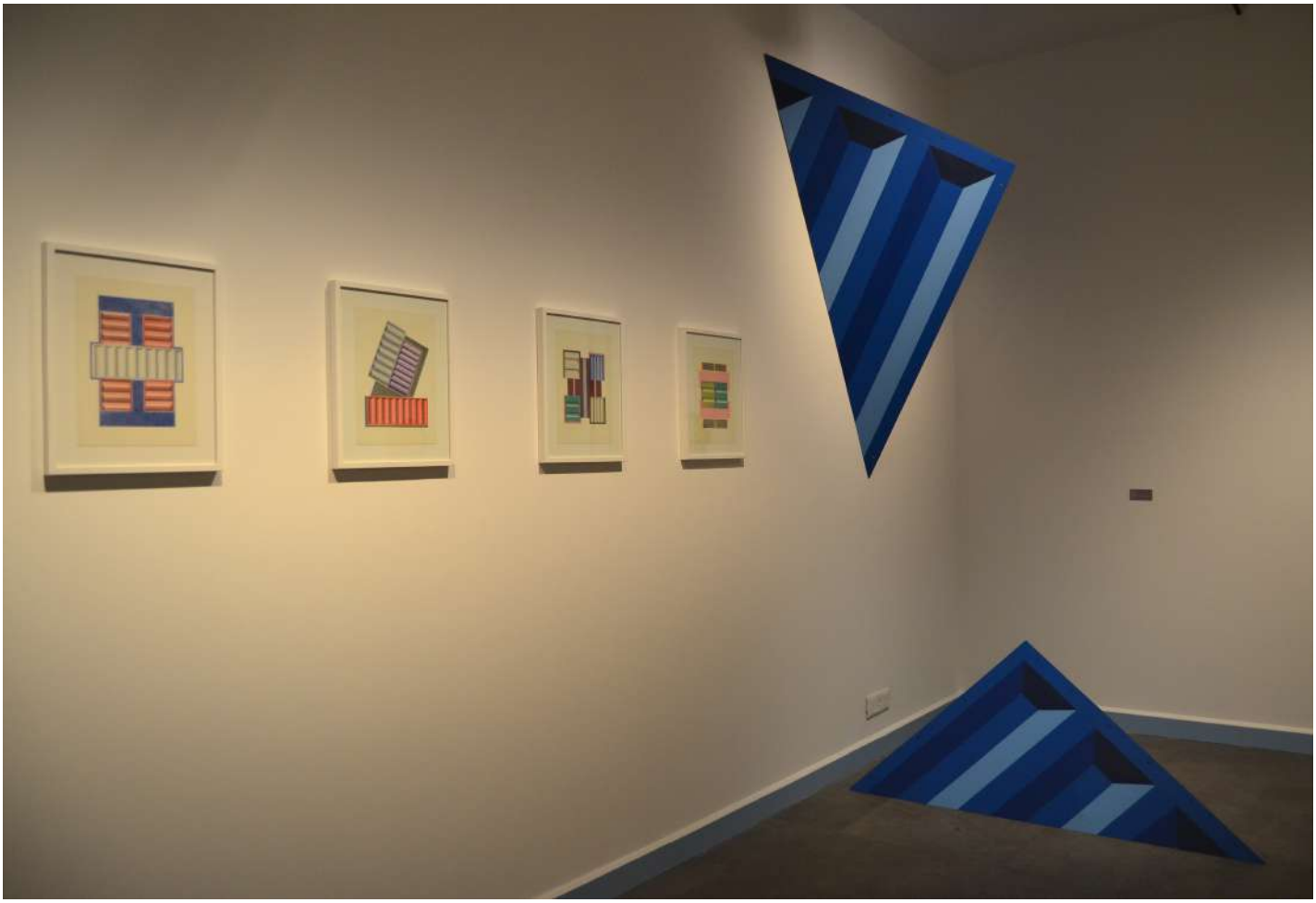

Fig. 20 – ***Pop South Asia exhibition: Artistic Explorations in the Popular*****, 2023, Kiran Nadar, New Delhi. Seher Naveed,** ***Protest Wall,*** **2021, matita su carta;** ***Tip 1 (blue)*****, 2021, MDF dipinto.**

5.2 Migrazioni climatiche

Tra i fattori principali della migrazione non si può infine non citare quello ecologico. Oggi il discorso ambientale sta prendendo spazi sempre più ampi e sono moltissimi gli artisti di tutto il mondo ad interessarsi al dibattito di emergenza ecologica. Ed è in particolare l'acqua, nelle sue svariate forme e sembianze, che diviene simbolo del dibattito artistico ecologico. Le precipitazioni, la disponibilità d'acqua e la gestione della sua accessibilità sono infatti elementi che hanno un forte impatto sulla migrazione. Inoltre la forza di questo elemento si ritrova nella tradizione, nella ritualità e nella quotidianità indiana, avendo l'acqua una presenza costante ed essenziale come veicolo fondamentale di valori, credenze, culture. L'acqua, elemento cosmico primordiale, è considerata *śuddhi*, sostanza pura che dà vita e che la rigenera. Essa prende forma divina nella ormai conosciuta trinità sacra dei fiumi Gaṅgā, Yamunā e Sarasvatī nel nord dell'India, o il lago di Pushkar in Rajasthan. Nelle città e nei villaggi si nota l'ampia presenza di *kund,* luoghi di abluzione religiosa e rituale o luoghi di approvvigionamento d'acqua e svolgimento di mestieri comuni. L'acqua è *amirtha*, immortale, *kabandha*, dal potere curativo, è *jivam*, il principio della vita o l'energia vitale (Ippolito 2005: 61-2).

Le emergenze ambientali della nostra epoca hanno spalancano le porte della percezione di molti artivisti, i quali rispondono all'orizzonte ecologico catastrofico che si prefigura dinnanzi a noi, talvolta con testimonianze visuali realistiche − come le opere dei «bioartisti» (Trione 2020: 87) − e talora con opere più liriche, poetiche o surreali. La consapevolezza delle conseguenze della tutela ambientale è un tema sentito e trattato da molti artisti, le quali opere richiamano il pubblico a riflettere sugli incombenti rischi ambientali, sulla importanza della salvaguardia degli elementi naturali e sulle eventuali ipotesi di riparazione.

Sahil Naik (1991) ha completato gli studi presso la M.S. University of Baroda e il Goa College of Art.[115] Con l'installazione *All is Water, And to Water We Must Return* (2021) osserva il ritirarsi delle acque e la riemersione del piccolo villaggio di Kurdi, nello stato di Goa. Pochi mesi dopo l'annessione dello Stato di Goa il

[115] La biografia dell'artista è disponibile sul sito ufficiale di *Experimenter*, galleria di Mumbai; "SAHIL NAIK", https://experimenter.in/artists/37-sahil-naik/biography/ (consultato il 2 luglio).

governo indiano, vista la particolare vicinanza del villaggio al fiume di Salaulim, predispone i lavori per la costruzione di una diga. Il progetto della *Salaulim Dam,* considerato fondamentale per la prosperità della regione e atto di una modernizzazione necessaria, causa però nel 1982 la totale inondazione del villaggio di Kurdi. Gli abitanti sono quindi improvvisamente costretti ad abbandonare la propria terra, migrando nei paesi limitrofi. Oltre tremila famiglie si ritrovano sfollate. Dal 1978 però, ogni anno nel mese di maggio, il villaggio riemerge, dando vita al pellegrinaggio dell'antica comunità residente e alla occupazione simbolica degli spazi perduti.[116]

L'installazione è dunque una scultura cinetica in argilla e fibra di vetro, una sorta di modello in scala ridotta della topografia, che si inonda e riemerge in un ciclo continuo ed infinito. Questo fenomeno si ripresenta annualmente, dando la possibilità alla comunità di Kurdi di cantare la propria memoria e mantenerla viva. La seppur precaria situazione ha consentito una buona conservazione degli edifici domestici e religiosi, ha infatti mantenuto un buono stato, fino al più recente innalzamento delle temperature che sta mettendo a rischio anche questo piccolo risultato. L'opera di Sahil Naik documenta il flusso d'acqua che periodicamente cancella e rigenera le terre di Kurdi, raccontando una storia di perdita, separazione e resilienza.

Infine, per la Biennale di Kochi-Muziris (2022-2023) Sahil Naik presenta *All is Water and to Water we Must Return* in un progetto ampio e coinvolgente. Si tratta di una enorme installazione che nasce dopo nove anni di immersione nella storia, nel paesaggio e nell'architettura del villaggio di Kurdi: l'artista ha raccolto e registrato le storie e i canti in lingua locale e invita gli spettatori ad occupare l'ambiente di mattoni e terra arida, simile ad una casa diroccata, al fine di non perdere la memoria della storia di Kurdi.

Migrazione, ambiente e acqua sono elementi che abbraccia anche Bharti Kher (1969), un'artista nata a Londra da una famiglia emigrata e che dal 1993 ha deciso di tornare in India dove oggi lavora tra pittura, scultura e realizzazione di installazioni. Ha studiato arte e design presso il Middlesex Polytechnic di Londra e al Politecnico di Newcastle (UK). Tra le numerose personali e collettive in

[116] D'Souza, M. (2021), "Kolkota. Sahil Naik. Experimenter Ballygunge Place", Artforum Magazine, April 21–July 31, https://www.artforum.com/picks/sahil-naik-86254 (conultato il 3 luglio 2023).

musei e gallerie di tutto il mondo, nel 2015 ha realizzato *Not All Who Wander Are Lost*, un'opera site-specific temporanea sulla facciata del Gardner Museum, a Boston.[117] L'opera consiste in una mappa storica tratta da *The Larousse International Political and Economical Atlas* di Jean Chardonnet (1950), ingrandita e costellata da *bindī*[118] di varie dimensioni e colori. I luoghi segnati dalle decorazioni circolari, quasi fossero puntine su una bacheca, mostrano un'altro dei temi cari all'artista, ovvero l'equilibrio e la geometria d'insieme che riesce a legare una surreale congiunzione di elementi e oggetti (Fig. 21).

Il progetto di Bharti Kher presso il Gardner Museum riflette sulla storia marittima di migrazioni tra Africa, Medio Oriente ed Europa, evidenziando cromaticamente i luoghi d'emergenza primaria: la mappatura segnata dai *bindī* arancione internazionale[119] e di colore nero, oltre ad insistere su una storia composta da confini mutevoli, flussi e scambi culturali ed economici continui, disegna la storia contemporanea delle migrazioni climatiche.

Il tema dell'acqua ritorna nella poetica di Meera Devidayal (1947). Lo sguardo dell'artista è in particolare modo rivolto alla sfera urbana e alla serie di immagini inconciliabili che la sua città d'origine, Mumbai, le offre. Le sue prime opere, a partire dagli anni '70, giocano con ironia sulla linea di separazione tra sacro e profano, mentre negli anni successivi sviluppa una riflessione sul mondo delle immagini della vita quotidiana, riguardo l'apparenza e la realtà della condizione degli esseri umani in tutto il mondo. In questo modo il mare diviene per lei metafora d'eccellenza e espediente d'esplorazione.

La città come «Dream-World»[120] ricopre spesso un ruolo centrale nel suo lavoro: in *Where I Live (2009)* i migranti sono attratti dai neon urbani, ipnotizzati dalla speranza di un futuro luminoso che offusca invece le difficoltà e il suo "ventre

---

[117] Il programma *Artists-in-Residence* del Gardner Museum, lanciato inizialmente nel 1992, invita artisti disparati a realizzare nuovi interventi (ogni sei mesi circa), ai quali è inoltre dato pieno accesso alle collezioni e agli archivi del museo.

[118] Il *bindī* è un punto -tradizionalmente di colore rosso- indossato sulla fronte o tra le sopracciglia in modo decorativo o rituale da molte donne del sud Asia.

[119] L'arancione internazionale è un tipo di sfumatura del colore arancione così denominata perché tipicamente utilizzata per la segnalazione di ostacoli o pericoli, essendo così brillante ed elettrico da risaltare in contrasto con gli oggetti circostanti.

[120] Devidayal, M. (gennaio 2009), "Where I live", Chemould Prescott Road, Mumbai, https://www.gallerychemould.com/exhibitions/76-where-i-live-meera-devidayal/ (consultato il 23 luglio 2023).

paludoso": «Though the 'WELCOME' shining gold from afar turns to rusty iron as they draw near, they manage to survive the ever-present hostility of the cityscape, by living the waking dream of success, in a city filled with promises».[121]

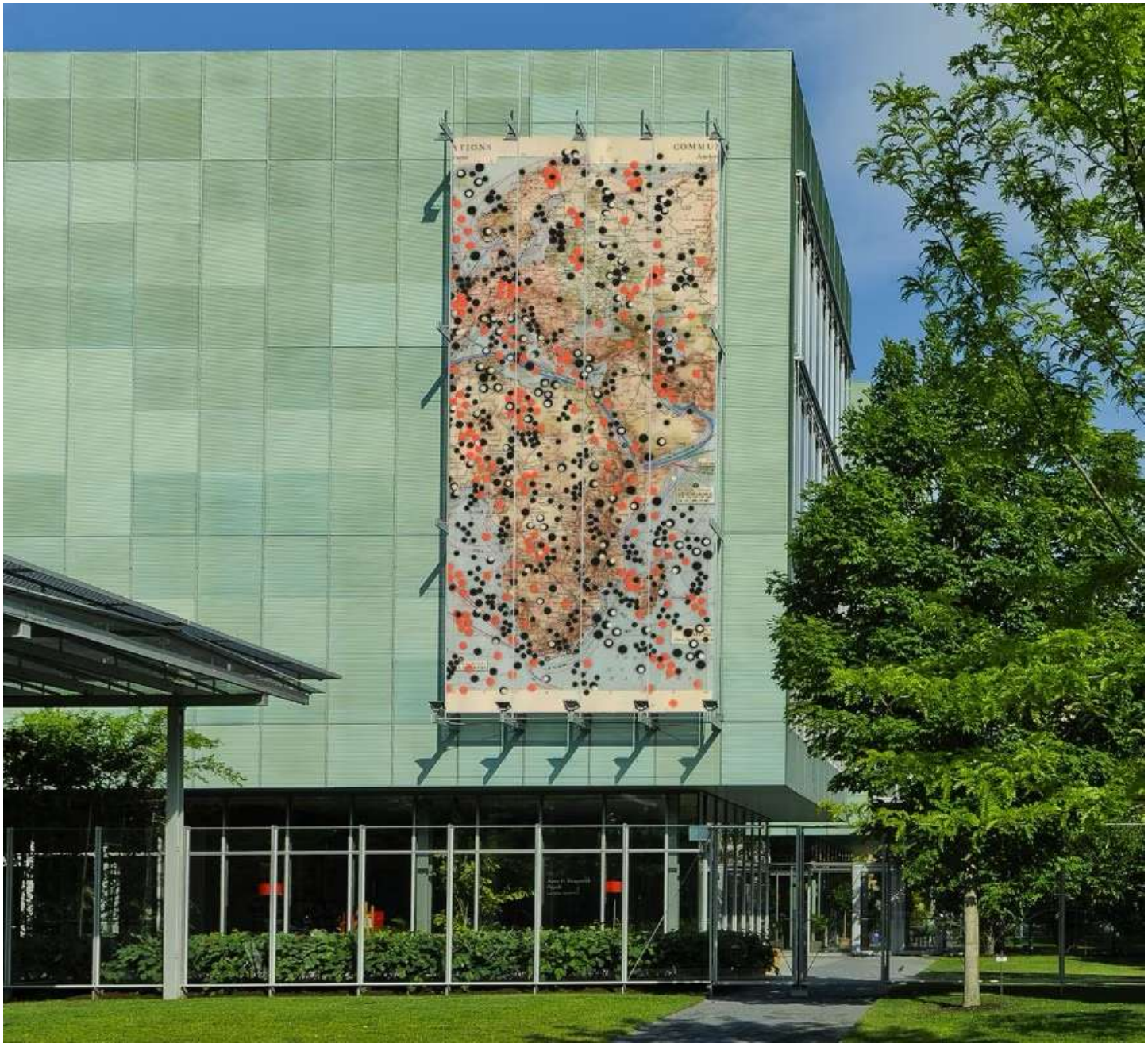

Fig. 21 – Bharti Kher, *Not All Who Wander Are Lost*, 2015, installazione tecnica mista.

[121] Ibidem.

Tra le opere più recenti l'artista presenta *Water Has Memory* (2018) presso la Galleria Chemould Prescott Road, a Mumbai. Le tele dipinte, le installazioni video e fotografiche allestite riflettono sull'ampio tema del rapporto tra uomo e dimensione urbana e gli elementi naturali che li circondano. Il focus è posto su un edificio per uffici dalle cui finestre per un istante appare la vista dell'oceano, come a ricordare la presenza dell'acqua anche nel mare di cemento e di costruzioni che domina la dimensione urbana. L'artista giustifica il diritto del mare, protagonista della mostra, che piegato dalle necessità e dal cinismo dell'uomo moderno si ribella con uragani, tsunami, inondazioni e siccità:

> «The sea (…) has its own mind, its own voice, and its own memory. Man has treated it as an element to bend to his own needs, and indeed, his own greed, by chipping away the ocean to gouge out more and more land to build on; he has turned it into a dumping ground for his garbage. He thinks he is in control. But the planet has been striking back in its own way».[122]

Meera Devidayal si chiede dunque se la ricerca infinita del "progresso", la costruzione della metropoli sia l'inseguimento di un miraggio:

> «This chase also leads me to view the sea as 'passage' – the idea that it has historically been the medium through which people travel and migrate to better spaces. Where will the sea now lead us? Will it be merciful, or cruel, in its infinite wisdom?»[123]

I drammi della crisi climatica e dei radicali cambiamenti ecologici che oggi spingono milioni di persone a migrare o a modificare il proprio stile di vita vengono narrati oggi da artivisti di tutto il mondo, secondo le più disparate modalità.

Gigi Scaria, nato a Kothanalloor (Kerala) nel 1973, ha conseguito il diploma presso il College of Fine Arts di Thiruvananthapuram per poi trasferisti a Nuova Delhi nel 1995. Il repertorio creativo di Scaria comprende pittura, fotografia,

---

[122] Devidayal, M (2018), "Water has memory" Chemould Prescott Road, Mumbai, consultato il 23 luglio 2023; https://www.gallerychemould.com/exhibitions/23-water-has-memory-meera-devidayal/.

[123] Ibidem.

installazione, scultura e video. L'artista è dedito alla sensibilizzazione ecologica[124] ed esprime la necessità artistica di comunicare l'impatto negativo dell'uomo sull'ambiente, traducendo ad esempio dati scientifici sulla qualità della vita cittadina in opere composte ed equilibrate. Al centro del suo lavoro c'è infatti la conseguenza dell'urbanizzazione – non sostenibile – di Delhi. Gli edifici affiancati da elementi naturali che realizza su tela catturano l'idea di conflitto tra uomo e natura, un contrasto fisico e immateriale: «We think that we are creating and cultivating a protective environment for ourselves, and within that protection we live, but we are polluting our own air, our own rivers. That is the contradiction that I kind of try to address in my works».[125]

5.3 Esposizione e movimento

Migrare è nella natura degli esseri umani: prima di essere una scelta imposta da cause contingenti e spesso drammatiche, è una tensione che spinge individui e intere comunità a cercare altrove il proprio presente e futuro.

Il movimento della migrazione cede nel mondo dell'arte agli spazi statici delle mostre che "espongono il movimento" di popoli, tradizioni, storie personali e collettive.

Durante la cinquantottesima Esposizione Internazionale d'Arte de La Biennale di Venezia[126] l'artista svizzero Christoph Büchel (1966) propone un enorme *ready made* esposto non lontano dal padiglione dell'India: *Barca Nostra*, il relitto di un peschereccio recuperato dopo il naufragio del diciotto aprile 2015 nel Canale di Sicilia. Mosso da profonda impellenza quasi *cronachistica* (Trione, 2022: 60-1),

---

[124] Scaria ha infatti partecipato a residenze dedicate al tema della crisi globale ambientale e collaborato con artisti e professionisti come, ad esempio, con il fotografo-ambientalista Ravi Agarwal e l'artista tedesco Till Krause, per il progetto di arte pubblica *Embrace our rivers* (2018) sullo stato di contaminazione delle acque e dell'aria.

[125] Mukherjee, T. (2021), "How Indian Artists Are Addressing Issues Of Environment Through Artwork", *Outlook Magazine,* 13 dicembre 2021, consultato il 30 luglio 2023; https://www.outlookindia.com/website/story/how-indian-artists-are-addressing-issues-of-environment-through-art/404910.

[126] Il titolo, *May You Live In Interesting Times,* è ispirato da una espressione della lingua inglese che per lungo tempo è stata erroneamente attribuita a un'antica maledizione cinese, la quale avrebbe evocato periodi di incertezza, crisi e disordini (appunto gli eventi del mondo contemporaneo).

Büchel posiziona di fronte agli occhi di tutti[127] il simbolo di una delle più grandi emergenze umanitarie dei nostri tempi. La stridente opera *Barca Nostra* è un perfetto esempio della riscrittura artistica della tragedia dei migranti, di arte impegnata che si mostra nella propria intrinseca capacità di registrare i fenomeni, le incertezze, le tragedie del mondo contemporaneo e a trasporle, talvolta con la giusta sfrontatezza. L'inferno liquido che l'artista rappresenta è di grande impatto essendo ormai la barca (barcone o nave) entrato a far parte del vocabolario visuale immediato del fenomeno migratorio europeo.

Seguendo questo sentimento Subodh Gupta (1964) con *What does the vessel contain, that the river does not* (2012) evoca in modo contrastante il senso di spostamento, movimento e staticità e la liminalità dello spazio tra questi stati dell'essere.

L'opera, composta da una imbarcazione da pesca tipica del Kerala, misura oltre venti metri e contiene una serie di oggetti comuni ad indicare le storie personali e gli ordinari microcosmi di gente comune costretta o decisa a salpare ma per qualche motivo ancora ferma alla partenza.[128] Letti, sedie, reti da pesca, pentole, radio, valigie e molto altro ingombrano la barca indicando la dislocazione culturale paradigma di sopravvivenza, movimento e resilienza.

Tra i progetti artistici contemporanei più rappresentativi della riflessione sullo spostamento di popoli ed individui va ricordato il lavoro del Raqs Media Collective, che partecipa al progetto di *Lines of Control* e ragiona sulla migrazione e sul concetto di *atithi*, di ospite e straniero, e sui "purgatori chiamati Uffici di Registrazione Stranieri" che fanno risuonare la consonanza tra "ospite", "ostilità" e "ospitalità" (Dadi, Nasar 2012: 48).

La divulgazione in merito allo scenario ambientale degli immaginari migranti urbani è tra le missioni di Shweta Bhattad che, oltre alla forte attenzione dedicata alle questioni della sicurezza delle donne, dell'istruzione e del corpo femminile è

---

[127] «Il relitto non è solo un simbolo, ma un vero e proprio frammento visivo e materiale della disperazione». L'installazione fa talmente discutere da provocare molte critiche. Si veda Mirabelli, A. (2020). "Perché Barca Nostra di Christoph Büchel deve essere salvata. E c'è anche un appello", *Artribune*, https://www.artribune.com/arti-visive/arte-contemporanea/2020/11/barca-nostra-christoph-buchel-appello/ (consultato il 4 gennaio 2023).

[128] L'installazione di Subodh Gupta è ispirata all'opera del poeta persiano del XIII secolo, Jalāl ad-Dīn Muhammad Rūmī e alla filosofia sufi, alle idee di microcosmo e dell'anima umana che è capace di contenere un intero universo.

membro fondatore del *Gram Art Project,* un collettivo eterogeneo impegnato nella eco-arte. Gli agricoltori, gli artisti e le donne che vi partecipano vivono e lavorano nel villaggio di Paradsinga, Madhya Pradesh presso il quale Bhattad ha avviato un programma di eco-igiene (2014). Lo stile di vita sostenibile condotto dal collettivo ha lo scopo di fondere arte e vita quotidiana «not to produce "exhibition-worthy" objects suitable for white cube display or collection» (Kovskaya 2020: 83). La decisione di vivere e operare a Paradsinga è una vera e propria presa di posizione: nonostante la sopravvivenza del villaggio sia messa a dura prova dalla povertà agricola e la mancanza di lavoro il collettivo rifiuta di abbandonare la propria terra e di desistere alla migrazione e all'esodo culturale e sociale che esso spesso comporta.[129]

La visione radicale del *Gram Art Project* si esprime nella produzione di land art e manufatti di vario genere, nella quale il processo di realizzazione è parte integrante dell'azione artistica, prendendo la forma di una performance a tutti gli effetti.[130]

Nel 2019 viene inaugurata a mostra *A-PART: Stories of Lands and Lines* presso la Akar Prakar Contemporary Gallery di Delhi. L'esposizione collettiva, a cura di Pranamita Borgohain,[131] riunisce artisti provenienti dal nord-est dell'India ed è incentrata su temi politici, sociali ed estetici delle zone di Assam, Arunachal Pradesh, Meghalaya, Mizoram, Sikkim e Tripura: «It is about lands and lines, and about how the Northeast is the only region that has borders with five other countries and how as a result the region goes through many problems relating to borders and restrictions of movement».[132]

Tra gli artisti che hanno contribuito alla mostra Gopa Roy, ad esempio, sceglie di utilizzare materiali auto-prodotti e sostenibili (come foglie di bambù e scarti della canna da zucchero), o Wahida Ahmed che utilizza direttamente la terra come

---

[129] Dal sito ufficiale di Gram Art Project: https://gramartproject.org/ (consultato il 25 luglio 2023).

[130] Si veda come esempio la residenza artistica *Negotiating Routes: Ecologies of the Byways* del 2014.

[131] La curatrice e scrittrice indipendente fa parte del collettivo Zero Gravity che, insieme al co-fondatore Vikash N Kumar, supporta l'arte di giovani talenti della scena contemporanea e ha di recente lavorato sul concetto di identità come costrutto sociale o di ecologia ed urbano. Si veda il programma sul sito ufficiale "Zero Gravity": https://thezerogravity.in/programme/ (consultato il 31 luglio 2023).

[132] Gohri, S. (2019), "An impactful group show on migration, identity and borders", The Sunday Guardian, 27 luglio 2019, https://sundayguardianlive.com/lifestyle/impactful-group-show-migration-identity-borders (consultato il 31 luglio 2023).

materiale per dipingere la serie su carta *For the Love of My Land* (2019), dipinti evanescenti che suggeriscono la sparizione di pace ed armonia a causa dei conflitti perpetuati nella regione (Fig. 22).

Come dichiarato dalla nota concettuale del collettivo Zero Gravity:

> «The exhibition also incites and expects a conceptual reflection on the distances or barriers, integrated in the perceptual context of a border, a blockage in thinking, acceptance and/or understanding by means of political issues, (im)migration, globalization, climate change, gender, race, culture, terrorism, genocide, war, misogynist behavior, feelings of fear or superiority and so on.»

Come esplora Dharmendra Prasad, altro giovane artista di origine assamese, politica, potere e gerarchia diventano un medium anche nell'arte. Dharmendra fa dell'ecologia il vettore della propria pratica, strumento filosofico che gli permette di "liberare l'arte", come nell'installazione *Land Escape (Outsiders Will Be Outsiders)* composta da residui di un raccolto di grano incollati su muro a formare un paesaggio pianeggiante e bicolore.

Viviamo ormai come comparse in «un'epica di migranti, smemorati e apolidi» (Trione 2022: 49), nella quale gli artivisti rinnovano il discorso tecnico e materico al fine di cessando di creare opere ideomatiche nel mondo dell'arte e scegliendo invece di diventare produttori di arte pragmatica nella vita sociale.

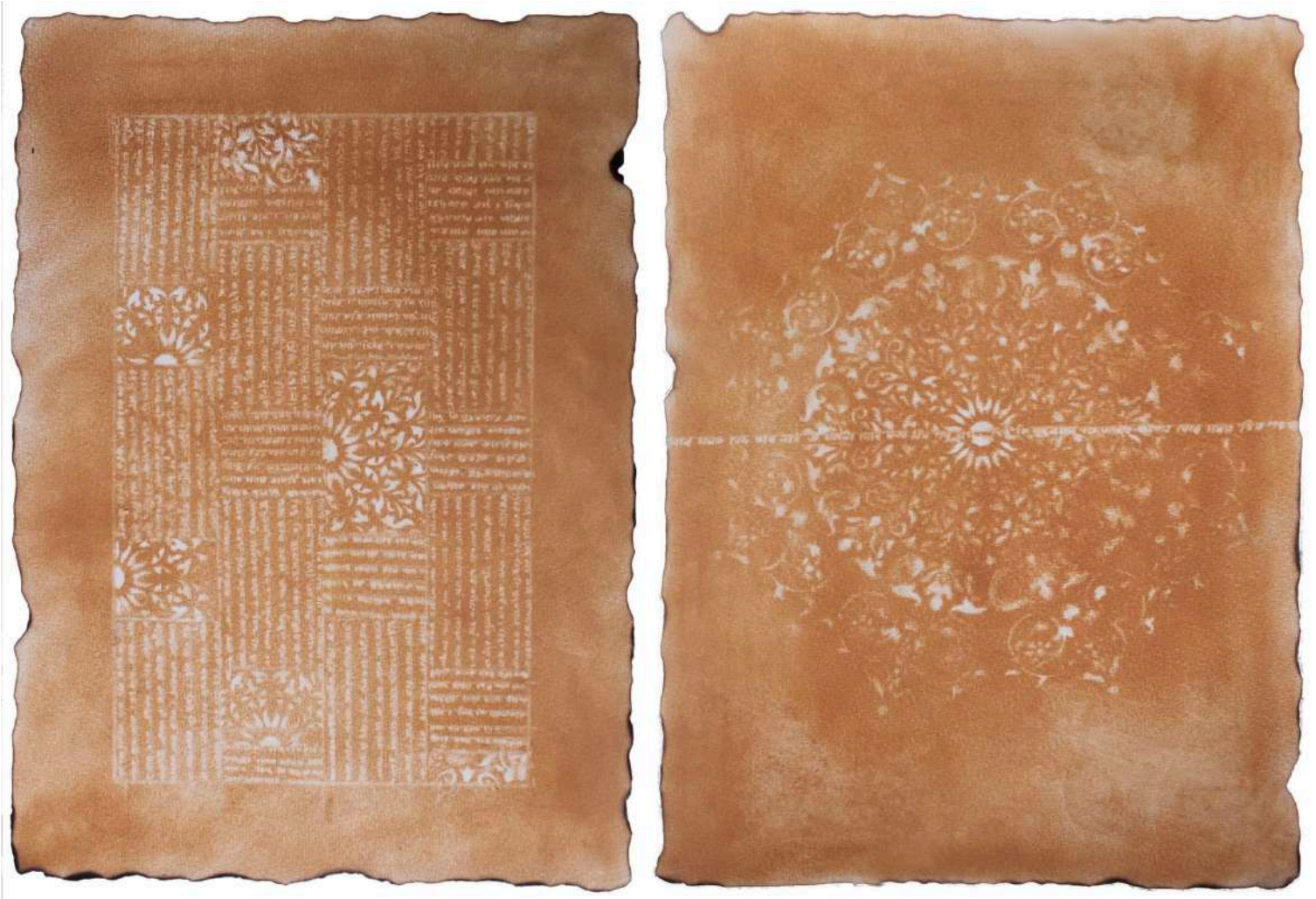

Fig. 22 – Wahida Ahmed, *For the love of my land*, 2019, terra su carta, 42,16 x 30,48 cm (ognuno).

6. Chāturvarṇa: colore e invisibilità del sistema delle caste

La questione del sistema delle caste attraversa tutta la storia dell'India come caratterizzazione strutturale della ideologia e della società nella sua concretezza.

Non è semplice definire brevemente la storia delle caste perché le sue manifestazioni concrete variano nel tempo e nello spazio – non essendo difatti mai stato un fenomeno uniforme nel subcontinente.

Il termine casta, introdotto a livello istituzionale solo nel XV secolo dai coloni portoghesi[133], coglie uno degli elementi fondamentali dei *varṇa*, ovvero l'idea di suddivisione tra categorie sociali.

A questi termini se ne sovrappone però un terzo, la *jāti* ("nascita"), una condizione immutabile di appartenenza sociale: ve ne sono diverse migliaia in India, con specificità regionali ampissime a seconda della mansione occupazionale.[134] Ogni hindu ha *varṇa* e *jāti* in una rete di interrelazioni complessa, e non si tratta infatti di una serie di sinonimi perché oltre alla storia linguistica distinta di ognuno dei termini, anche la storia temporale terminologica è differente, che vede *varṇa* come il più antico (dal *Ṛg Veda X, 90*), a seguire *jāti* compare nei codici giuridici come il *Dharmaśāstra* (I sec. d.C. ca.) e infine il più moderno concetto di casta.[135]

Gli studi condotti riguardo questo complesso tema si dividono principalmente in due approcci di ricerca: il metodo ad esempio di Andre Béteille[136] (1934) che si concentra sull'analisi economica e politica, e la chiave di lettura ideologica religiosa promossa ad esempio da Luis Dumont (1911-1998) che, nell'ambito

---

[133] Il termine casta deriva dal latino *castus*, ovvero "puro, separato". Il termine sanscrito *varṇa* invece (lett. "colore") indica la suddivisione originaria brahmanica di origine divina, ovvero le quattro gerarchie sociali (*chāturvarṇa*) ai quali sono attribuiti colori simbolici: i Brāhmaṇa (bianco), gli Kṣatriya (rosso), i Vaiśya (ocra) e gli Śūdra (nero).

[134] L'appartenenza alle *jāti* è ad esempio identificabile osservando il modo di vestire, il vernacolo parlato, le zone di villaggio o città abitate o ancora l'accesso all'educazione.

[135] Va ricordato che la ripartizione castale non è esclusiva della religione hindu. La casta esiste in una varietà di forme in altre religioni in India e negli stati limitrofi: ad esempio nel caso musulmano, dove l'elemento chiave non è tanto il puro e l'impuro quanto l'origine geografica, o tra i Sikh, comunità che accoglie un alto numero di Dalit (Nandy, Singh, Panandiker 1998: 21-41).

[136] Andre Béteille definisce il sistema delle caste, come sistema di "stratificazione", «characterised by endogamy, hereditary membership, and a specific style of life which sometimes includes the pursuit by tradition of a particular occupation and is usually associated with a more or less distinct ritual status in a hierarchical system.» (Vaid 2014: 392)

della sociologia comparativa, ha condizionato la visione del sistema delle caste (o di *varṇa* e *jāti*) come un sistema sostanzialmente gerarchico chiuso ed estremamente rigido, che distingue profondamente la mentalità dell'*homo hierarchicus* indiano dall'*homo equalis* delle culture occidentali.

Le diverse prospettive di ricerca si trovano in accordo riguardo la presenza di un dualismo tra i concetti di puro e impuro. Lo studio dumontiano in particolare, definisce la nozione di puro e impuro come fondante del sistema delle caste[137], o ancora l'indologo Patrick Olivelle (1942) che invece li definisce come concetti relazionali e valutativi, ragionando sulla preoccupazione per l'impurità che si traduce nella preoccupazione per il mantenimento dell'integrità dei confini – fisici e classificatori: per cui è la purificazione, non la purezza, il cuore del sistema perché il mondo della "purezza totale" è impossibile, indesiderabile e immobile.

Durante il periodo coloniale, i processi di modernizzazione e secolarizzazione e l'introduzione della questione dei diritti civili – fino ad allora sconosciuta nei termini occidentali – hanno provocato profondi cambiamenti nel sistema delle caste. Tra questi ad esempio il mutamento della percezione delle caste più basse le quali vengono concepite come appartenenti ad una comunità e identità distinta, ovvero quella «di caste "depresse" e "oppresse"» (Nandy, Singh, Panandiker 1998: 27) contro invece lo speciale riconoscimento del potere e dell'influenza delle caste brahmaniche.

A partire dal *Criminal Tribes Act* (1871) fino al *Government of India Act* del 1935, il governo inglese definisce più volte l'identificazione politica dei gruppi sociali, fissandoli definitivamente in categorie amministrative: nascono l'OBC (Other Backward Classes) per le caste di contadini e artigiani, l'SC (Scheduled Castes) degli intoccabili o *dalit*, e l'ST (Scheduled Tribes) per le comunità ā*divāsī*.[138]

Alcuni studiosi (come come Nicholas Dirks e Surinder S. Jodhka) sostengono infatti che la pratica coloniale e l'irrigidimento legale della classificazione abbia

---

[137] Nel secondo capitolo della sua opera *Homo Hierarchicus* (1966), Dumont offre molti esempi – anche esterni – per inquadrare le questioni di purificazione, del puro e dell'impuro, come ad esempio la Candelora cattolica, festa di purificazione della Vergine Maria contrapposta alle rituali abluzioni della tradizione religiosa hindu (Dumont 1991: 115-159).

[138] Si tratta, in totale, del 65 per cento circa della popolazione indiana, che negli anni ha subito un processo di politicizzazione che nel macrosistema della stratificazione sociale ha avviato una «riorganizzazione degli elementi della gerarchia e della separazione tra caste che ha finito per plasmare collettività sociali più ampie» e sempre meno "specializzate": «i *dalit*, i gruppi tribali, le caste svantaggiate e quelle dominanti (…)» Nandy, Singh, Panandiker 1998: 39-40).

influito profondamente sulla percezione odierna delle caste, come risultato dell'enumerazione e sistematizzazione dettata da obiettivi pan-indiani effettuata nel periodo pre-moderno (Vaid 2014: 392). O ancora Mata Prasad, uno dei primi funzionari del servizio amministrativo indiano di casta *Chamar*, studia l'origine del nazionalismo indiano considerando scatenante il fenomeno di "umiliazione" propugnato dai sistemi di ripartizione sociale coloniale soprattutto nei confronti delle comunità Dalit o considerate inferiori (Ramnarayan, Rawat, Satyanarayana 2016: 2).

Tra le molteplici sfere d'influenza politica alla vigilia dell'Indipendenza indiana emerge una forte spinta verso l'ideale di secolarismo che, facendo appello alle teorie *gandhiane*, considerava la concezione pluralistica della religione (non l'agnosticismo) la vera vocazione dell'India – immaginando una uguale rappresentanza delle religioni.[139] In questo contesto il Patto di Pune (1932), firmato da B.R. Ambedkar (1891-1956) e Mohandas K. Gandhi (1869-1948), rappresenta uno dei momenti salienti della storia moderna delle caste. Nonostante le divergenze politiche tra le due parti, il patto sanciva un compromesso circa la creazione di elettorati separati per gli *intoccabili*. Bhimrao R. Ambedkar è stato il primo giurista e leader politico di casta Mahar, comunità intoccabile del Maharastra, ed è l'icona – popolare e intellettuale – della lotta per l'emancipazione della comunità Dalit e della rivoluzione politica e sociale del sistema delle caste moderno.

I primi decenni di assestamento della repubblica parlamentare indiana sono segnati da un forte e complesso risveglio politico multipolare, dalla volontà di ridefinire i valori e i principi morali espressione del – *vero* – popolo indiano (Torri, 2000: 601-617). Nel 1950 entra in vigore la Costituzione Indiana e con l'Articolo 15 (*Prohibition of discrimination on grounds of religion, race, caste,*

[139] Anche se quasi parallelamente inizia a svilupparsi il seme dell'ideologia nazionalista *Hindutva.* Infatti nel 1923 Vinayak Savarkar pubblica il saggio *Hindutva: Who is a Hindu?*, che segnerà profondamente le ideologie nazionaliste ed esclusiviste, rappresentate dal Partito Bharatiya Janata (BJP), di cui è considerato il primo sistematizzatore.

sex or place of birth) viene proibita formalmente qualsiasi discriminazione di casta.[140]

Dagli anni della Partition (1947) e della separazione istituzionale del Pakistan indipendente (1971), l'orizzonte si configura in una convergenza tra il principio religioso (fondativo e scissionista) e l'insieme delle politiche culturali volte alla formazione – drammatica – della separata identità nazionale pakistana. A partire dal primo governo di Paṇḍit Jawaharlal Nehru (1889-1964), Primo Ministro dell'India indipendente, il panorama politico fino ai nostri giorni è stato caratterizzato dalla permanenza in carica ministeriale maggiore di partiti di destra o estrema destra,[141] affiancati però da partiti come il *Bahujan Samaj Party* (BSP), il *Samajwadi Party* e il *Janata Dal* maggiormente sostenuti dai gruppi OBC.

Dagli anni ’70 del secolo scorso nascono infatti forti movimenti contro la discriminazione degli intoccabili: un esempio è il l’organizzazione Dalit Panthers, nata inizialmente dall’incontro tra scrittori e poeti di casta *Mahar* (1972) ai quali successivamente si uniscono attivisti Dalit convertiti al buddhismo.[142]

Secondo il sociologo e fondatore del *Subaltern Studies Group* (1979-80) Partha Chatterjee dal 1990 si può individuare l’ascesa di una nuova e autonoma politica Dalit, che nelle varie specificità regionali partecipano attivamente alla scena contemporanea divenendone: «as the central active force» (Ramnarayan, Rawat, Satyanarayana 2016: 4).

I cambiamenti nel mercato del lavoro e la conseguente mobilità geografia hanno favorito l’emergere di solidarietà orizzontali tra caste differenti, associazionismo di casta e una maggiore flessibilità. I gruppi di pressione crescono lentamente fino a formare i movimenti anti-casta che, partendo dalla cristallizzazione dell’assetto

---

[140] In particolare, la costituzione indiana riconosce tre grandi gruppi: Scheduled Castes (SC), Scheduled Tribes (ST) e il Other Backward Classes (OBC), categoria più amorfa che accoglie la maggiorparte del popolo indiano. Si veda Vaid 2014: 393-5.

[141] Ad esempio l'INC, l'*Indian National Congress*, per un totale di cinquantaquattro anni circa e il BJP, il *Bharatiya Janata Party* in carica – ad oggi – da quattordici anni circa.

[142] L’attivismo politico e culturale dei Dalit Panthers si rifaceva in particolare alla ideologia Marxista e agli scritti di Ambedkar e Jyotirao Phule (1827-1890), esso ha avuto un ruolo fondamentale nel rinnovamento della letteratura e dell’arte regionale marathi.

coloniale (tendenzialmente discriminatorio, di ideologia razziale e individualista), svilupperà importanti riforme.[143]

Molti studiosi, soprattutto di orientamento strutturale-funzionalista o marxista, hanno postulato l'avvicinamento al declino o alla scomparsa del sistema delle caste come conseguenza dell'apertura del subcontiente indiano allo sviluppo di un'economia capitalista e industriale, al fascino dell'estetica urbana e dei valori Occidentali. Si potrebbe in effetti notare come, in alcuni casi,[144] il concetto odierno di casta venga quasi adoperato come "classe sociale" in movimento, o come di *status*,[145] come semplice specializzazione di mestieri o di professioni tradizionalmente tramandata genealogicamente. Nonostante i differenti punti di vista degli esperti, le distinzioni di casta o status, economiche o rituali, o ancora di detenzione del "potere", anche se talvolta sono mutate, vengono ancora mantenute nell'India contemporanea e «tension remains between the continuing presence of inequality in caste-based relations and the possibility of negotiation in relationships between different castes» (Vaid 2014: 406).

6.1 Politica della separazione e paura della contaminazione

L'antropologo sociale Alfred Gell (1945-1997) nella sua opera *Art and Agency: An Anthropological Theory* (1998) ha identificato i termini operativi che aiutano a comprendere le relazioni sociali e la rete di connessioni che coinvolgono i diversi attori del mondo dell'arte. Nella sua influente teoria, l'arte – come "nesso" – ha il potere di trasformare e influenzare il mondo e le qualità estetiche diventano indicatori di prestigio o distinzione che esercitano una certa funzione sociale:

---

[143] Ad esempio in Maharashtra nasce la grande mobilitazione di Jyotirao Phule (1991), volta a denunciare i Brahmani come oppressori stranieri contro invece i "figli della terra", shudra e dalit.

[144] Come già detto è difficile offrire una panoramica completa sulla questione delle caste dell'India moderna, perché esistono molteplici variazioni statali, regionali, locali e su vari piani socio-religiosi e culturali.

[145] Il filosofo e sociologo Max Weber (1864-1920) aveva teorizzato infatti la vicinanza del concetto di casta a quello di *status*, pensando all'India rappresentazione della forma estrema di società organizzata per status: «In contrast to class as "economically determined," Weber's (1978, p. 932) definition of status emphasizes "the positive or negative social estimation of honor," along with the "style of life" of the members of a particular stratum, as its defining criteria» (Vaid 2014: 405).

> «A new generation of artists who define their work as "social-practice art" has further emphasized the potential agency of art to intervene in social relations (…) works of art should be seen as "micro-utopias" that offer different ideas and images of what another world could be like. Art does not represent the world but has the power to change it—a change that is generally imagined to be progressive» (Tilche 2022: 15).

Il carattere progressivo e generativo distingue l'arte di mera "opposizione" – che talvolta riduce l'atto creativo a circoscritte complessità geopolitiche e sociali, dall'artivismo, che invece appartiene a coloro che hanno «il coraggio di dire» (Trione 2022: 36), di chi ha perduto la fiducia nei tradizionali processi politici di giustizia e trae dalla dissoluzione del simbolismo politico (Aladro-Vico 2018: 10) l'opportunità di riformulare messaggi informativi e rivoluzionari attraverso immagini alternative, o metaforiche, ironicamente provocatorie e compassionevoli. L'artista *engagè* è vicino alla figura gramsciana di "persuasore permanente", l'intellettuale "produttore di cultura"[146] in grado di usufruire della prassi materiale artistica come base della propria "missione" emersa dall'inquieto vivere dell'uomo moderno.

L'esperienza Dalit regolata dalla moderna morale elitaria e discriminatoria si evolve come modalità estetica nel lavoro pionieristico di Savindra "Savi" Sawarkar (1961), che è oggi noto per aver apportato un intervento storico nel vocabolario artistico indiano, ovvero è riuscito a dare forma ad un immaginario Dalit attraverso la propria personale "iconografia" radicale – che sfida eticamente, esteticamente e politicamente il tema della disuguaglianza di casta, di genere e religiosa. L'artista e illustratore Savindra Sawarkar, nato a Nagpur (Maharashtra) è cresciuto in una famiglia di casta *Mahar* che lo espone alla rivoluzionaria filosofia politica di Ambedkar e alla radicale scelta di conversione al buddhismo.[147] L'esperienza personale dell'artista è ancora una volta fondamentale

---

[146] Per approfondire i concetti gramsciani si veda Ricchini, C. Manca, E. , Melograni, L. (1987). *Gramsci. Le sue idee nel nostro tempo*, Trento: L'Unità.

[147] Ambedkar, studia a lungo il buddhismo e la sua relazione con la casta Mahar, ripudiando la tradizione dei testi Vedici che considera la causa dell'evolversi dei costrutti ideologici razzisti e degradanti che dominano il pensiero della sua epoca. Nel 1955 fonda la *Bharatiya Bauddha Mahasabha* e l'anno successivo organizza una cerimonia pubblica a Nagpur: si tratta di una conversione di massa (di quasi cinquecentomila convenuti) avvenuta durante la celebrazione dei precetti tradizionali buddhisti, ed è ricordata come un gesto politico senza precedenti.

per la sua produzione: «I remember going to school where my teachers beat me just because of who I was».[148]

Il suo lavoro incarna una sfida personale e collettiva ai rigidi e discriminatori schemi gerarchici di religione, casta, genere e politica. Combinando diversi stili e influenze (come l'espressionismo tedesco e i disegni di Rabindranath Tagore) Sawakar trova nell'estetica buddhista un importante mezzo narrativo. Il risultato è una sovrapposizione singolare di stili e tecniche che dà vita ad una radicale "iconografia" dell'oppressione di "invisibili" e intoccabili.[149]

Savindra Sawarkar ha studiato disegno e pittura presso la Nagpur University (1982), e proseguito gli studi di grafica e tecniche di stampa presso la Maharaja Sayajirao University di Baroda (1984). Dedica varie serie di disegni e dipinti alla questione dell'intoccabilità che si articolano criticamente tra casta e genere, tra ostentazione della purezza e umiliazione dell'"inquinamento" spirituale. *Untouchable with Dead Cow I* (s.d.), incisione a punta secca, rappresenta con drammatica semplicità un uomo non curato e dagli occhi sgranati portare sulla propria spalla il peso di una carcassa di una mucca. O ancora *Untouchable lady with pot* (s.d.), inquietante incisione nella quale una scura e grottesca figura femminile sta in piedi, è osservata alle sue spalle da una figura evanescente di uomo:

> «While a brahmin flaunts the sacred thread and the *tilak* on the forehead as marks of self-professed purity, a Dalit body also has a thread but tied to a spittoon and a broom tied at the back to erase the footsteps left behind. Untouchability cannot be addressed outside the dynamics of the pollution purity binary. It is the brahmin who creates the figure of the Dalit for his own self recognition and hence the images of the untouchables are interspersed with that of the brahmin even if he becomes the object of ridicule» (Mukherji 2008: 62).

---

[148] L'artista, durante l'intervista con Dipanita Nath, ricorda le amare conseguenze di appartenere ad una casta svantaggiata che sin da subito è costretto ad affrontare. Si veda Nath. D. (2008). "Colours of oppression", *The Indian Express*, *Journalism of courage Archive*, 11 maggio 2008, hrshttp://archive.indianexpress.com/news/colours-of-oppression/307853/ (consultato il 21 agosto 2023).

[149] Unsettling art: caste, gender, and dalit expression, https://www.opendemocracy.net/en/openindia/unsettling-art-caste-gender-and-dalit-expression/

Con l'olio su tela *Untouchable Couple with Om and Swastika* (Fig. 23) l'artista riesce ad afferrare la memoria tra presente e passato della tradizione e la modernità della comunità Dalit. Sullo sfondo dell'opera, di un giallo brillante, si stagliano due figure scure e quasi spettrali, una coppia di Dalit che fissano con sguardo di sconforto lo spettatore. Le pennellate, brevi e spesse, definiscono lineamenti grossolani, occhi a mandorla rossi e piccole bocche, contorte dal dolore. La figura in primo piano a sinistra regge un bastone di campanelli, pensati per annunciare l'avvicinarsi degli intoccabili (e mettere in fuga le caste "superiori"), mentre entrambe portano a tracolla un vaso di terracotta, uno con il segno dell'*Oṁ* e l'altro della *swastika* hindu, allusione all'immobilità della condizione degli intoccabili e al peso tradizione gerarchica hindu e della storia moderna: «The silence of the untouchable couple echoes the strident bells on the accursed stick and the hollow noise of the hateful pots. The silence bursts into a scream, resonant with the stricture, ''We were there, then. We are here, now.''» (Dube 2002: 738)

La composizione *Two Untouchables under the Black Sun* (s.d.) riporta molti elementi dell'opera precedente: le due pesanti sagome, definite da linee forti e nere, portano ancora i vasi con i simboli religiosi, la prima in piedi con il bastone con i campanelli, mentre la seconda siede a terra mentre porta sul capo una sorta di corona composta dalla mezzaluna musulmana, la bandiera hindu e la croce cristiana. Il grande sole, posto al centro della composizione, tra i due intoccabili, allude alla pratica dell'elemosina durante l'eclissi solare sancita dai *Mang* (casta "superiore"). L'opera critica l'immobilità della drammatica condizione degli intoccabili e l'impossibilità di pensare ad un futuro nel quale il potere (come i diritti) sia pluralizzato e redistribuito (Dube 2002: 740).

L'ingresso dell'"arte di bassa casta" sulla scena nazionale ed internazionale che Savindra Sawarkar inaugura darà modo a molti artisti – come Sanjeev Sonpimpare (1969), Sajan Mani, Rajyashri Goody (1990) e P.S. Jaya (1990) – di esplorare le questioni di empowerment dei diritti Dalit attraverso nuove visioni estetiche, tecniche e i nuovi media.

Amol K. Patil (1987) è un giovane artista di Mumbai attivo dal 2009. Si è formato presso la Rachana Sansad Academy of Fine Arts and Crafts di Mumbai (2005-2009) e ha partecipato a svariate mostre collettive come artista visuale.

Fig. 23 – Savindra Sawarkar, *Untouchable Couple with Om and Swastika*, (s.d.) olio su tela.

I primi anni di produzione sono segnati dalla ricerca di forme di memoria sociale che riesce a catturare scrutando l'orizzonte urbano della sua città d'origine, Mumbai, trovando quindi ispirazione nell'architettura *chawl*, ovvero alloggi a cinque o più piani per operai e lavoratori di classe medio-bassa:[150] «His project is to build a counter-memory with contesting narratives that describe and disturb the relationship between humans and our landscapes».[151]

Durante gli ultimi anni Amol Patil amplia la propria produzione attraverso performance, arte cinetica e installazioni video, trovando una rinnovata ispirazione nelle proprie radici familiari. In particolare il ricordo del lavoro del padre, attivista teatrale, e delle poesie composte dal nonno, muovono nell'artista lo stimolo di creare una conversazione tra i suoi archivi di famiglia e le le condizioni di lavoro e di casta, ovvero una discussione intergenerazionale sul corpo, sul diritto di accesso agli spazi, sul movimento di una comunità nel tempo e nella storia.

Per la quindicesima edizione di documenta (2022) l'artista accompagna gli spettatori in *Sweep Walkers* (2022), un' opera eccentrica e complessa, nella quale vari performer si muovono su pattini a rotelle, con spazzole per pulire, tra sculture immersive e musica riprodotta da una vecchia radio: «It's a way to think the now, combining what's harsh and polite, sweet and silent, pitching a criticism of land politics and social separation».[152] Lo spazio allestito dall'artista mette in scena il ricordo delle passeggiate attraverso i quartieri dell'infanzia di Patil, unito alla consapevolezza adulta delle condizioni dei lavoratori Dalit che attraversano le stesse strade. Il riferimento principale è infatti ad un amico del padre di Patil che pattinava, scopa in mano e radio sul fianco, spazzando la strada: «He cleaned the

---

[150] Si tratta di un impianto architettonico molto presente in varie zone di Mumbai e radicato nella storia coloniale della città: infatti molti lavoratori sarebbero migrati nella Bombay dell'East India Company e, dato il poco spazio lasciato alla classe operaia, i *chawl* sarebbero diventati la soluzione per accomodare la forza lavoro.

[151] Amol K. Patil collabora con la galleria *Project 88* di Mumbai, con la quale ha realizzato *Black Masks on Roller Skates* (2023), una mostra personale basata sulla selezione di lavori appartenenti al più ampio progetto presentato presso l'edizione di documenta sopracitata. Si veda il sito ufficiale dedicato: "Amol K. Patil. Biography", http://www.project88.in/artist-profile/18046005 , (consultato il 20 agosto 2023).

[152] Si veda la pagina dedicata presso il sito ufficiale di documenta: "Amol K. Patil", https://documenta-fifteen.de/en/lumbung-members-artists/amol-k-patil/, (consultato il 20 agosto 2023).

city, but knew he wasn't welcome into the bus or in the hotel for a drink of water. Shutting the world out with music was his individual protest».[153]

L'opera riesce a rappresentare uno squarcio di quotidianità, di accesso agli spazi pubblici ed esprime con urgenza comunicativa le conseguenze di una visione retrograda, classista e diffamante del sistema delle caste. Il dilemma di vivere nelle grandi periferie di Mumbai è accompagnato dalla musica: non a caso si tratta di *powada*, canti tradizionali di protesta che, in questa versione, criticano aspramente il sistema delle caste.[154]

Amol Patil ha partecipato con successo alla Biennale di Kochi-Muziris (2022) e ha vinto il prestigioso premio inaugurale del Durjoy Bangladesh Foundation Kochi-Muziris Biennale Award (2023). *The politics of skin and movement* (2022) è un'opera che si articola con equilibrio con disegni a inchiostro, installazioni cinetiche, sculture in bronzo, tra tecniche, forme ed elementi differenti presso una una sala dell'Aspinwall.

I disegni sono ispirati dai bozzetti teatrali del padre, sceneggiatore di pièces dell'assurdo ed esponente dei *Dalits Panthers*, e raffigurano le estremità degli arti, mani e piedi deformati, decontestualizzati e che riprendono vita in semplici composizioni o in ammassi ibridi di forme.

Come già accennato il concetto di separazione è centrale per la comprensione del sistema delle caste e si può dire che esista una tensione tra l'interdipendenza delle caste e la questione del mantenimento della purezza rituale. A livello teorico vengono riconosciuti due livelli di impurità: l'impurità temporanea, che talvolta determina una vera e propria paura di essere "contaminati" e la condizione di impurità permanente, che riguarda gli intoccabili, i *paria-chandala* e alcune caste basse. In generale, quando è presente l'impurità temporanea l'abluzione – *abhiṣeka* o *snāna* – o in ogni caso l'uso dell'acqua (insieme alla dieta e al trattamento del corpo) ne rappresentano la cura più diffusa ed efficace.

La scelta di Amol di ritrarre le estremità più impure del corpo come protagoniste dei suoi disegni risulta di immediatamente esplicita: le mani possono toccare e

---

[153] Ibidem.

[154] Il *powada* è un genere di poesia in lingua marathi che risale al XVII secolo. Si tratta di composizioni celebrative spesso dedicate a leader popolari della tradizione regionale, successivamente riadattati a tematiche sociali più moderne.

quindi essere per prime esposte a fonti d'impurità e sono simbolo del lavoro manuale,[155] mentre i piedi sono tradizionalmente associati alla parte più inferiore del corpo cosmico.

Come anticipato il *Ṛg Veda* è locus classico che contiene la prima attestazione sacra della ripartizione sociale dei quattro *varṇa*. Il *Puruṣa sūkta* (inno X, 90) è infatti dedicato allo smembramento della divinità suprema e alla manifestazione di tutta la realtà: il *Puruṣa* è macro cosmo e micro cosmo che dà origine a tutte le cose ed è simbolicamente rappresentato in forma antropomorfa. Tutti gli elementi che compongono il *Puruṣa*, il "corpo sociale", sono emblematici della ripartizione dei varna: la bocca sta ai Brāhmaṇa come detentori della parola, le braccia agli Kṣatriya come guerrieri e detentori della forza, esercizio della potenza, esecutori della volontà dettata dal gruppo superiore, le gambe (i Vaiśya) ovvero la spina dorsale dell'assetto sociale perché fornitori del sostentamento (in quanto gruppo più numeroso) e infine i piedi (gli Śūdra), lontani dalla bocca rivelatrice, parte più impura.

L'eredità familiare dell'artista si ritrova nella presenza di estratti di poesie in marathi del nonno, alternate a sculture ed installazioni cinetiche di suppellettili dotati di cassetti e ripiani di legno che proseguono la metafora della "politica della pelle" e dei diritti dei lavoratori Dalit:

> « (…)They develop severe and lasting skin and health problems owing to the nature of their work and exposure to toxins. In these areas, pools of polluted water become breeding grounds for insects and diseases. In construction, first a hole is dug and filled with water to make the ground soft. The water eventually becomes still and small bubbles start to form on its surface. As the land soaks in water it looks as though something is moving inside it and the ground is momentarily breathing. (…) Drawers, in this body of work, become chambers to collect the dust or the 'the ash of hope'. These movements are possibly made by the souls fighting for their rights, who are trapped in in the form of paperwork and bureaucratic

[155] La ripartizione del lavoro fa parte della ordinata ripartizione del sistema delle caste, pensata come una specializzazione al fine dell'interdipendenza e dei bisogni dei gruppi. Nonostante tra casta e professione non esista un rapporto determinato, i lavori che implicano il contatto con sostanze impure (ad esempio carcasse animali, pelle e cuoio) sono destinati a Śūdra o Dalit.

documents and at the mercy of custodian that the artist refers to as an 'invader'» (Rao 2022: 110).

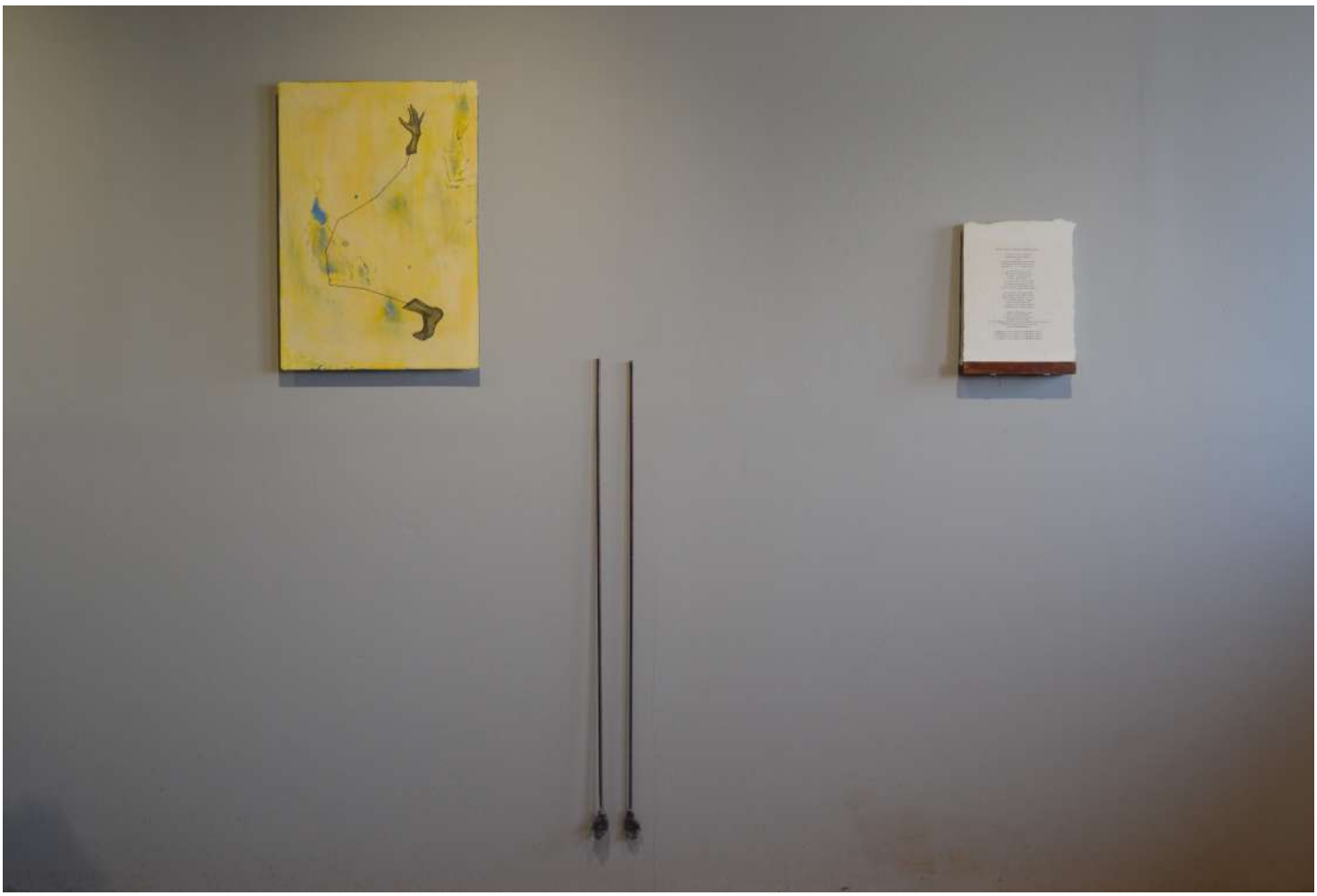

Fig. 24 – Amol K. Patil, *The politics of skin and movement*, 2022, installazione site specific.

Fig. 25 – Amol K. Patil, *The politics of skin and movement,* 2022, installazione e dettaglio.

6.2 Testimonianze e manifesti “intoccabili”

Zygmunt Buman (1925-2017), teorizza e spiega la «dissoluzione delle antiche e solide comunità contadine/artigianali in favore di comunità più labili, fluide e precarie anche a causa della globalizzazione» (Bernardi 2021: 33). La geografia ampia e plurale dell’India offre esempi di programmi di artivismo volti a ricostruire il valore storico e sociale dell’identità comunitaria delle minoranze penalizzate e la necessità di ripensarne il concetto basato sul «riconoscimento, sulla redistribuzione delle risorse, sulla giustizia sociale, sull’inclusione e sull’integrazione» (Bernardi 2021: 33).

Raja Dhale (1940-2019), tra i fondatori del gruppo Dalit Panthers, ha partecipato alla creazione della rivista tascabile *Chakravarty* (1973): si tratta di una delle pubblicazioni più importanti che celebrava la letteratura e la storia delle immagini Dalit. I vari volumi sono stati considerati a livello grafico ed estetico una collezione di grande valore di immagini politiche e popolari, vignette satiriche, composizioni geometriche, illustrazioni popolari (di capanne, alberi o templi) voce artistica delle comunità Dalit.

Le scelte estetiche e di stampa sono state dettate dalle restrizioni finanziarie proprie di un progetto gratuito e spontaneo (ad esempio riciclando carta scartata da grandi editori), anche se l’uso stesso di materiali di seconda mano, ritagli o pagine piegate a fisarmonica rendere la rivista unica nel suo genere.

Molti scrittori, artisti e illustratori sono stati complici della realizzazione dei numeri della rivista, egualmente coinvolti dallo scopo di lottare contro il dilagare della violenza inter-castale.

Questa testimonianza di artivismo (durata cinque anni) è purtroppo andata perduta, anche se il lavoro di recupero e di archiviazione ha prodotto significativi risultati:

> «It is pivotal for a young artist or writer from a minority to have access to material that has been published before them, so they can learn from and be inspired by it.” In a sense, Shridhar’s fight to save these magazines from being lost from design history is unique, too: these publications, which were launched to challenge systemic oppression, were themselves oppressed by

the continual marginalization of communities, which pushed them to the edge of obsolescence».[156]

Nel mondo dell'arte contemporanea gli artivisti tentano di riscrivere una storia, una narrativa di comunità più giusta.

Ranjeeta Kumari (s.d) è un'artista concettuale nata a Mokama, in Bihar, che vive e lavora a Mumbai. Kumari è cresciuta presso una *colony Domkhana* (quartiere di intoccabili) e, nonostante non sia mai stata sostenuta dai familiari, ha conseguito la laurea in pittura presso il College of Arts and Crafts di Patna (2008) e conseguito un master in belle arti presso la School of Humanities and Social Science, Shiv Nadar University di Delhi (2016).[157] L'intento poetico dell'artista è coinvolge nella discussione sulla migrazione i diritti dei lavoratori, particolarmente preoccupata di poter riconsegnare un'identità visuale agli emarginati.

L'artista osserva, ascolta e raccoglie colorati oggetti di uso quotidiano per trasportarli in racconti personali e composizioni dense: «It examines how a domestic act can be transformed into an act of resistance, nourished by many folk tales and songs that expresses untold stories».[158]

Con la sua produzione Ranjeeta Kumari tenta sempre di tornare a casa per ritrovare le radici della propria, sofferta, identità: nel video *Beyond the Line* (s.d.) riprende le mani della madre che, inginocchiata a terra, fa roteare un pestello per tirare la curcuma su una lastra di pietra. Il risultato, dell'inquadratura semplice e pulita è stridente: la curcuma che diviene una pasta dorata e lucente e nasce proprio da un insediamento illegale e malsicuro nella quale la comunità Dalit è segregata.[159]

---

[156] Basu, R. (2022). In the '70s, the Dalit Panthers Made Pocket-Sized Magazines That Challenged Social Hierarchies in India, *Eye on Design Magazine, Design History 101,* 14 luglio 2022, https://eyeondesign.aiga.org/in-the-70s-the-dalit-panthers-made-pocket-sized-magazines-that-challenged-social-hierarchies-in-india/ (consultato il 22 agosto 2023).

[157] Dalla biografia dell'artista presente sul sito della galleria Art and Charlie di Mumbai: Ranjeeta Kumari. Artist, biohttps://artandcharlie.com/collections/ranjeeta-kumari (consultato il 22 agosto 2023).

[158] Ibidem.

[159] "Where Does That Put You?": Artists' Stories in Global Curatorial Practice , https://www.guggenheim.org/blogs/checklist/where-does-that-put-you-artists-stories-in-global-curatorial-practice (consultato il 22 agosto 2023).

Aami Atmaja (s.d.) , che definisce la propria ricerca artistica come un lavoro auto-etnografico, affronta invece il tema dell'amore inter-castale. Va infatti aggiunto che i tre tratti distintivi della ripartizione tradizionale in *jāti* sono l'ereditarietà (del lavoro di padre in figlio), la commensalità (evita la commistione tra gruppi diversi) e l'endogamia, ovvero il matrimonio tra *jāti* affini.

L'artista, originaria del distretto collinare di Idukki in Kerala, trova nel contesto culturale della propria esperienza quotidiana l'ispirazione per le sue opere. Documenta infatti la migrazione di massa dalle zone rurali del Kerala degli anni '60 e '70 e la memoria delle generazioni passate, arrese alle tradizioni e alle preoccupazioni giornaliere: «In the 80's, for many Keralites, Love was more political than Romantic», racconta l'artista.

Infine, Swathi Bheemani e Mucharla Madhukar (s.d.), due giovani studentesse della Jawaharlal Nehru Architecture and Fine Arts University di Hyderabad che lavorano con strumenti e materiali non convenzionali per alzare la voce contro questioni di criminalità e ingiustizie nella comunità Dalit. Entrambe hanno partecipato alla Student's Biennale di Kochi-Muziris nel 2021, presentando degli "oggetti di dissenso". *Fragments of a Catastrophe II* (2021) di Swathi Bheemani è una installazione di legno bruciato, carbone e polvere rossa, a significare i frammenti compromessi della rappresentazione Dalit, una contro-narrativa che brucia le fondamenta della comunità lasciandone solo i resti carbonizzati.

Madhukar Mucharla, originaria del villaggio di Nandiwanaparthy (Hyderabad), è un'artista che sfida i canoni elitari e la celebrazione delle narrazioni dominanti di casta, comunità e gerarchie sociali.

Madhukar Mucharla appartiene alla casta *Madiga*, comunità di conciatori tradizionalmente impegnata nella lavorazione del cuoio. L'artista, che lavora principalmente con la pelle animale, abbraccia la propria eredità identitaria per darle valore in una nuova forma, moderna e non convenzionale. La lavorazione della pelle è però riservata alle comunità intoccabili e costringe l'artista a lottare contro questo diffuso stigma sociale: «Even during my student days, several people would not want to communicate with me after they knew my background.

At that time, some gallerists, too, did not want to show my works since the leather would smell».[160]

Babasaheb (2018) e *Jotirao Phule* (2019) sono ritratti realizzati tagliando e cucendo a mano pezzi di cuoio e sono stati esposti presso la Biennale di Kochi Muziris (2018 e 2020) e l'India Art Fair di Delhi (2022). Il contributo all'emancipazione delle comunità emarginate dei grandi riformatori sociali B. R. Ambedkar – *Babasaheb* – (Fig. 26) e Jotirao Phule (Fig. 27) è nuovamente d'ispirazione per l'artista Madhukar Mucharla la quale produce opere di resistenza: l'arte e la cultura considerata impura raffigura ora soggetti di redenzione e rivoluzionari ora degni delle grandi manifestazioni espositive d'arte nazionale.[161]

Le voci degli artisti si continuano ad unire in forme di dissenso disparate e di eccezionale coraggio: ad esempio la performance *Caste-pital* (2017) di Sajan Mani, curata dal Raqs Media Collective durante il *Festival on the Revolutionary Century* di Monaco (2017) e ispirata agli ideali Marxisti,[162] o ancora la denuncia dell'artivista P.S. Jaya che nel 2016 ha assunto la forma di una performance itinerante:

> «Come artista – insiste Jaya – ho usato il mio corpo come mezzo per veicolare i miei pensieri. Il suicidio di Rohit è la prova evidente che i Dalit continuano a essere in pericolo nella nostra società […] L'intera questione dell'intoccabilità sta assumendo nuove dimensioni, gli individui sono tuttora discriminati per la casta, il colore e le loro convinzioni. (…) È arrivato il momento per gli artisti di assumere un ruolo energico nel sensibilizzare una società così colma di pregiudizi».[163]

---

[160] Come racconta l'artista nell'intervista di Kalra, V. (2022). 'By working with leather, I'm telling stories of my community', *The Indian Express,* 5 maggio 2022, https://indianexpress.com/article/lifestyle/art-and-culture/by-working-with-leather-im-telling-stories-of-my-community-artist-madhukar-mucharla-india-art-fair-7902811/ (consultato il 22 agosto 2023).

[161] Biluka, N. (s.d.). Looking from the margins: The Art practice of Madhukar Mucharla, *Hākārā journal*, https://www.hakara.in/nirmala-biluka/ (consultato il 22 agosto 2023).

[162] La registrazione della complessa performace *Caste-pital,* della durata di nove ore e mezza, è parzialmente disponibile presso il sito ufficiale dell'artista, Sajan Mani, https://www.sajanmani.com/work/caste-pital (consultato il 23 agosto 2023).

[163] La storia e le ragioni che hanno portato alla realizzazione della performace di dissenso dell'artista sono raccontate in un reportage di Lancini, F. (2016). Jaya, la ragazza indiana che si dipinge di nero contro il razzismo, Lifegate, 20 maggio 2016, https://www.lifegate.it/jaya-india-razzismo (consultato il 23 agosto 2023).

Fig. 26 – Mucharla Madhukar, *Babasaheb*, 2018, pelle cucita a mano, 243,84 x 182,88 cm.

Fig. 27 – Mucharla Madhukar, *Jotirao Phule*, 2019, pelle cucita a mano, 152,4 x 182,88 cm.

6.3 L'inclusione degli invisibili negli spazi d'arte

Il sistema delle caste si può intendere anche come "alleanza" tra gruppi: a livello teorico non esiste l'idea di isolamento o di individualismo (concetti derivati dalla modernità), perché ogni gruppo dovrebbe rappresentare un microcosmo sociale utile al funzionamento di ciascuna delle altre jati/caste. L'ordine gerarchico e la ripartizione del potere sono utili al funzionamento dell'intera macchina sociale, proprio come rappresentato dall'immagine del corpo del *Puruṣa* primordiale. Più semplicemente, ognuno dei *varṇa* è contemporaneamente autonomo e dipendente dagli altri.

La paura per la "purezza contrattuale" si esprime quindi attraverso il corpo umano, che diventa il luogo rappresentativo della violazione dei confini.[164] Infatti, si può pensare alla ripartizione gerarchica come ad un sistema di confini e limiti. A livello spaziale, come detto non esiste il concetto di isolamento, bensì di funzionamento equilibrato delle varie parti e controparti e quindi dell'accesso controllato che esse possono avere all'interno della comunità più estesa, in una tensione tra attrazione e distanza.

Questo utilizzo dello spazio – che ad esempio si esprime tradizionalmente nei limiti tra villaggio e foresta – si presenta mutato nel contesto moderno, dando vita a fenomeni di marginalizzazione – e contestualmente di discriminazione.[165]

L'apparato di confini viene però sospeso da iniziative come il *Vaanam art Festival* (2018). Il progetto è nato presso il Centro Culturale Neelam Panpattu Maiam (a Chennai, Tamil Nadu), a sua volta realizzato del regista tamil Pa. Ranjith (1982) in onore dei 100 anni di lotta dei Dalit. La ricca programmazione del festival, che coincide con il mese della storia dei Dalit e ha cadenza annuale, prevede tre giorni di proiezione di film, concerti,[166] incontri d'autore e mostre collettive. Pa. Ranjith

---

[164] Tra le varie sistematizzazioni condotte dagli esperti emerge quanto il corpo sociale vincoli il modo in cui il corpo fisico viene percepito. Ad esempio, l'indologo Patrick Olivelle (1942) nel saggio *Hair and Society: Social Significance of Hair in South Asian Traditions* (2005) esamina il modo in cui i capelli diventano un simbolo pubblico per comunicare una vasta gamma di significati sociali, simboli che operano in una rete di relazioni e opposizioni complessa.

[165] Le ragioni, come spiegato nell'introduzione al sistema delle caste, va ricercata in più ambiti, a partire dalle conseguenze del passato coloniale, dalla nascita dell'India indipendente, fino ad arrivare alla trasformazione della società odierna, moderna e globalizzata.

[166] Nello stesso contesto nasce il *Casteless Collective* (2017), inizialmente chiamato *Jaathi Illadha Tamizhargal* in onore dell'attivista del movimento anti-casta tamil C. Iyothee Thass (1845-1914), che compone testi e musica di protesta.

pensa all'evento come celebrazione della cultura Dalit e la memoria dei suoi riformatori più importanti (Jyotirao Phule e B.R. Ambedkar), oltre che come piattaforma per mettere in discussioni le narrazioni dominanti ed esclusive del mondo dell'arte, al fine di discutere di questioni ed emergenze sociali quotidiane.

Shyam Lal, del team organizzativo del Centro Culturale Neelam parla di *Vaanam* come di un "movimento di controcultura" che si introduce senza timore negli spazi "alti" della società contemporanea:

> «It is important to place in front of contemporary society those marginalised and invisibilised aspects of culture, the people who created it and sustain it, the leaders who were ignored, and the ways of life that were mocked, and in the process reclaim this history».[167]

Tra i progetti dedicati all'accessibilità e all'inclusione di Dalit e caste discriminate più recenti va menzionata l'audace collaborazione tra *St+art India* e il Fearless Collective. La fondazione non profit St+art India (2014) organizza notevoli eventi d'arte in spazi pubblici urbani proprio con l'obiettivo di rendere accessibile l'arte a un pubblico più ampio ed eterogeneo, andando oltre i convenzionali spazi espositivi. St+art India si concentra sui temi degli spazi polarizzanti, della liminalità comunitaria e riunisce artisti co l'interessi di abitare lo spazio attraverso una forma d'arte inclusiva ed accessibile.

St+art India ha sostenuto *Essential Delhi* (2020), l'intervento che il Fearless Collective ha realizzato in uno dei momenti più incerti della storia contemporanea globale: la notte del ventiquattro marzo 2020 il governo indiano ha ordinato il *lockdown* nazionale come misura preventiva contro la pandemia di COVID-19. L'annuncio affrettato dell'isolamento nazionale è risultato nel più grande movimento di massa di persone più grande dalla spartizione dell'India nel 1947, data ad esempio la sovrappopolazione della maggiori città indiane.[168]

Tra le complicazioni dovute dall'inverosimile periodo di penombra che l'India come il resto del mondo ha vissuto durante la pandemia, va tenuto a mente il fatto

---

[167] Dall'intervista di Nadika N. (2022). Vaanam: Arts and literary festival celebrating icons of Dalit history, culture returns, *News Nine,* 10 aprile 2022, https://www.news9live.com/art-culture/vaanam-arts-and-literary-festival-celebrating-icons-of-dalit-history-culture-returns-163885#:~:text=Vaanam was first held in,lineup of events and performances, (consultato il 22 agosto 2023).

[168] Come raccontato dall'articolo di Ellis-Petersen, H., Chaurasia, M. (2020). India racked by greatest exodus since partition due to coronavirus, *The Guardian,* 30 marzo 2020, https://www.theguardian.com/world/2020/mar/30/india-wracked-by-greatest-exodus-since-partition-due-to-coronavirus, (consultato il 22 agosto 2023).

che essa ha uno dei settori di gestione informale dei rifiuti più grandi al mondo, e il Fearless Collective si impegna attivamente al fine di conoscere la condizione della forza lavoro irregolare di Delhi. I raccoglitori di rifiuti hanno il volto di migliaia di donne, soprattutto di bassa casta o musulmane, una indispensabile manodopera che viene dimenticata dal governo:

> «They lived on the savings they had. As the months passed, they chose to step out, risking threats and harassment from the police to collect the little they found. This without any protective gear at a time when the rest of the country was still locking itself in. We began to ask ourselves at Fearless – How will we emerge from this? Can we emerge in to a safer, more inclusive and more loving world?».[169]

Così oggi, non lontano dall'India Gate, sorge uno dei murales nell'iconico stile del Fearless Collective (Fig. 28). L'enorme dipinto raffigura il mezzo busto di una donna che guarda l'orizzonte della città, attraendo lo sguardo dei passanti, e circondata da altre donne intente a raccogliere, differenziare e riciclare i rifiuti accumulati da tutte le comunità che abitano Delhi. Attraverso il panorama di bottiglie di plastica, scarti provenienti da mercati e altri colorati rifiuti "usa e getta", il murales impartisce agli spettatori una lezione: gli invisibili o gli emarginati sono essenziali, hanno dignità e rendono possibile l'accesso agli spazi pubblici da parte di tutti i cittadini.

Il collettivo ha raccolto testimonianze fondamentali per la sensibilizzazione e la protezione di coloro che vengono dimenticati dal sistema governativo:

> «Very often in our environmental and social justice movements, we become so focused on one struggle that we don't see the interconnectedness of our issues (and our movements). Here we started to see- the intersections between Disposable Plastics, Disposable Lives, Disposable Incomes | Consumption and Waste Management | Caste and Class | Dignity and Labour | Access to Public Space | Self Representation | Narrative and Power – exposing a framework within which some lives are considered disposable and labour is not valued equally».[170]

---

[169] Testimonianze come queste e la documentazione del progetto sono raccolti presso il sito ufficiale del Fearless Collective https://fearlesscollective.org/project/essential-delhi/#0 (consultato il 21 agosto 2022).

[170] Ibidem.

Fig. 28 – Fearless Collective, *Essential Delhi*, 2020, murales, Delhi.

Conclusioni

Questa dissertazione ha esplorato la nozione di artivismo nel contesto dell'arte contemporanea del subcontinente indiano. Lo scopo dell'elaborato è di presentare l'ampia scena di arte politica che ha caratterizzato la storia indiana sin dalla sua Indipendenza e che fino ai nostri giorni è riuscita ad esercitare un rilevante potere comunicativo. Le immagini hanno infatti un potere persuasivo, comunicativo e propagandistico e, come presentato all'inizio dell'elaborato, sono molti gli studiosi di cultura visuale ad essersene interessati. Dal XIX secolo circa, i maggiori teorici dell'arte hanno dunque iniziato a preoccuparsi della questione della "risposta emotiva" all'arte: l'indagine delle relazioni tra aspetto formale dell'immagine e capacità di generare "emotività", che anche se era inizialmente considerato un fenomeno occasionale e accidentale – oltre che fonte di imbarazzo (Freedberg 2007: 25) – è stata riconosciuta come campo di ricerca legittimo e produttivo.[171]

Questo lavoro, ispirato dagli importanti studi accademici condotti sul fenomeno internazionale dell'artivismo, vuole rappresentare un'occasione per ampliare l'orizzonte del campo di indagine includendo la ricchissima produzione visuale che offre il subcontinente indiano. Come suggerito dal filosofo John Dewey:

> «L'arte è una qualità che permea un'esperienza; non è l'esperienza stessa, se non parlando in modo figurato. L'esperienza estetica è sempre più che estetica. In essa materie e significati raggruppati, che di per sé non sono estetici, diventano estetici entrando in un movimento ritmico ordinato che tende al proprio perfezionamento. Il materiale stesso è umano in senso ampio. (…) Il materiale dell'esperienza estetica, essendo umano – umano in connessione con la natura di cui è parte – è sociale. Il materiale dell'esperienza estetica è una manifestazione, una testimonianza e una celebrazione della vita di una civiltà, un mezzo per promuovere lo sviluppo, ed è anche il giudizio definitivo sulla qualità di una civiltà (…)» (Dewey 2020: 331).

[171] Si pensi ad esempio al lavoro seminale dello storico dell'arte David Freedberg che con l'aiuto di una equipe di neuroscienziati di Parma ha studiato la il rapporto tra corpo, emozioni e risposta alle immagini.

Dewey definisce le cultura materiale delle antiche civiltà come risultato del modo comune di agire, ovvero opere che univano il pratico, il sociale e l'educativo in un intero unitario dotato di forma estetica (2020: 311-12). L'arte come esperienza o l'esperienza estetica più in generale sono inevitabilmente legate all'agire umano, dunque al sociale: oggi l'artivismo si può dunque considerare come il risultato dell'agire di una società, una collettività di artisti che producono esperienze estetiche. Si può affermare che in un epoca dove l'individualismo, per i processi di mutamento sociale e progresso tecnologico, ha sostanzialmente sostituito il modo di vivere collettivo, gli artivisti si discostano dall'agire egoistico e individuale, volendo invece tornare ad un'esperienza di valori sociali, o ripristinare l'armonia della vita delle comunità e mettere in connessione il visuale con l'attivismo.

Il panorama dell'artivismo si potrebbe considerare come un fenomeno interdisciplinare. Esso può infatti abbracciare più forme d'arte, come il teatro, la musica, la letteratura e l'illustrazione. A questo proposito vi è un'interessante consonanza con la tradizione indiana di trattati di teoria estetica, che si può considerare in armonia con l'idea di interdisciplinarità dell'artivismo: ad esempio tra i manuali classici vi sono gli *Śilpa Śāstra*, il *Nātyaśāstra* e la raccolta del *Vishnudharmaottara Purana*[172] che definiscono i modi di produzione artistica ma in particolare sottolineano la interdipendenza e l'eguaglianza qualitativa tra le varie discipline artistiche (Pieruccini 2013: 57).

La natura ibrida dell'artivismo può quindi estendersi a nuove forme di "dissenso visuale": si possono ad esempio considerare artivisti anche gli autori delle moderne graphic novel, come inquieti testimoni che compongono «microepiche e mescolano passione reportagistica, e slancio lirico, documentando eventi tragici, libertà negate, sofferenze, conflitti» (Trione 2022: 63-4).[173] L'artivismo è un

[172] Gli *Śilpa Śāstra* sono i "trattati sulle arti applicate" e sono la base dei testi tecnici delle arti; il *Nātyaśāstra* considera gli aspetti di recitazione, testo, danza e musica, e definisce il concetto di *rasa, ovvero* l' essenza dell'opera di cui il fruitore gode; infine nel *Vishnudharmaottara Purana* è inclusa la sezione *Chitrasutra*, il "trattato sulle immagini" che definisce le proporzioni e le linee guida per la creazione di opere d'arte che evochino i diversi *rasa* (in totale otto).

[173] Si pensi ad esempio a *This Side That Side?: Restorying Partition* (2013), una antologia grafica di Malini Gupta e Dyuti Mittal che affronta la storia della Partition, i temi della migrazione, della creazione di pericolosi confini e della violenta separazione che ha segnato indelebilmente la storia dell'India e del Pakistan. Infine l'affascinante graphic novel *Bhimayana: Expereicnes of Untouchability* (2011) che racconta la biografia di Ambedkar, un moderno manifesto di resistenza all'attuale clima di intolleranza tra caste.

fenomeno interdisciplinare e dilagante che riesce ad accogliere più forme di produzione e comunicazione.

Per il lavoro proposto sono state esaminate principalmente opere di pittura, installazione, scultura, videoarte e performance e la loro selezione come la selezione degli artisti trattati è stata dettata dalla valutazione della centralità dei temi discussi: diritti umani, di genere e di spostamento o migrazione, temi che oggi sono al centro di dibattiti in tutti il mondo. Nello specifico è stato considerato fondamentale il fattore di "emergenzialità" che caratterizza i problemi che la società indiana odierna sta affrontando: la questione delle donne, la migrazione e l'importanza del sistema delle caste in India. Ogni immagine è potenzialmente dotata di risonanza, del proprio "frastuono specifico". Pertanto l'artivismo deve essere considerato un fenomeno in grado di produrre una mappa di cronache visuali, perché «l'uomo è ossessionato dalla necessità di agire in funzione dell'altro (…). Si vuole vivere l'ethos e il pathos collettivi, (…) riportare l'uomo all'autorelazione e alla relazione con gli altri, cioè al suo modo di esistenza specifica» (Vergine 2000: 8) e dalla speranza di credere che l'immaginazione – e l'immagine – potrebbe ancora incidere sulla realtà.

Bibliografia

Aladro-Vico E., Jivkova-Semova D., Bailey O. (2018). "Artivism: A new educative language for transformative social action", in *Comunicar. Media Education Research Journal*, n. 57, v. XXVI, pp. 9-18.

Atmaprana, P., Nivedita (2017). *The Complete Works of Sister Nivedita (Vol. 3)*, Kolkota: Advaita Ashrama.

Anderson, B. (1983). *Comunità immaginate. Origini e fortuna dei nazionalismi, Urbino:* Editori Laterza.

Basso, P., Perocco, F. (2016). *Gli immigrati in Europa. Diseguaglianze, razzismo lotte,* Milano: Franco Angeli.

Bean, S. S. (ed.) (2012). *Timeless Visions, Contemporary art of India: from the Chester and Davida Herwitz Collection*, Salem, USA: Peabody Essex Museum.

Becker, H. (1974). Art As Collective Action, *American Sociological Review,* Vol. 39, No. 6, American Sociological Association, pp. 767-776.

Benjamin W. (2019). *Illuminations*, trad. Zohn H., Boston, New York: Mariner Books, Houghton Mifflin Harcourt.

Benjamin, W. (2011). *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, con un saggio di Massimo Cacciari, Torino: Giulio Einaudi Editore.

Bernardi, I. (2021). *Progetto Genesi. Arte e Diritti Umani,* Milano: Silvana Editoriale.

Bishop, C. (2012). *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, London: Verso.

Bonacossa, I. (2006). *Subcontingent. The Indian subcontinent in contemporary art-Il subcontinente indiano nell'arte contemporanea*. Ediz. bilingue, catalogo della Mostra tenutasi a Torino nel 2006, presso la Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, Torino: Electa.

Cavalli, M. (2018). *"La rivolta dei morti". Analisi della produzione artistica di Nalini Malani dagli esordi alla retrospettiva al Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea,* tesi di laurea magistrale, Università Ca'Foscari Venezia.

Chapman, J. (2014). Violence against Women in Democratic India: Let's Talk Misogyny, *Social Scientist,* Vol. 42, No. 9/10, pp. 49-61.

Cohen, J. (2012). Nationalism and Painting in Colonial Bengal, *Independent Study Project (ISP) Collection,* pp. 17-22.

Cometa, M. (2020). *Cultura visuale,* Milano: Raffaello Cortina Editore.

Cooke, J. (2015). Art in the Time of Politics: In the Afterglow of Détente at Havana's Twelfth Biennial, *The Virginia Quarterly Review, Vol. 91*, No. 4, pp. 186-199.

Dabashi, H., (2022). Interstitial Space of the Art of Protest in Mohamed, E. and Ayman E. (eds.), *Cultural Production and Social Movements after the Arab Spring: Nationalism, Politics, and Transnational Identity*, London: Bloomsbury Collections, pp. 223–238.

Dadi, I., Nasar, H. (2012). *Lines of control. Partition as a productive space,* catalogue of the exhibition at the Herbert F. Johnson Museum of Art, Cornell University, London: Green Cardamom.

Dadi, I. (2009). Introduction in Anita Dawood e Hammad Nasar (eds.), *Bani Abidi: Videos, photographs and Drawings,* London: Green Cardamom, pp.1-2.

Dadi, I. (2022). 1947 Partition and the Art of Zarina, New Delhi: *Take on Art*, Memory issue 28, pp. 58-61.

Desai, N. Usha, T. (2001). *Women In Indian Society,* New Delhi: National Book Trust.

Dewey, J. (ed.) (2020). *Arte come esperienza*, Milano: Aesthetica Edizioni, pp. 311-330.

D'Souza, R., Manghani, S. (2017). *India's Biennale effect. A politics of contemporary art,* Oxon and New York: Routledge, pp. 3-58.

Dube, S. (2002). Introduction: Enchantments of Modernity, *The South Atlantic Quarterly 101:4, Duke University Press*, pp. 769-755.

Dumont, L. (1975). *La civiltà indiana e noi,* Milano: Adelphi.

Dumont, L. (1991). *Homo hierarchicus. Il sistema delle caste e le sue implicazioni,* Milano: Adelphi.

Eaton, N. (2013). Swadeshi Color: Artistic Production and Indian Nationalism, ca. 1905– ca. 1947, *The Art Bulletin, Vol. 95, No. 4,* CAA, pp. 623-641.

Eco, U. (2019). *Migrazioni e intolleranza*, Milano: La nave di Teseo.

Fabietti, U. (1995). *L'identità etnica. Storia e critica di un concetto equivoco*, Roma: Carocci editore.

Fisher, M. (2018). *Realismo capitalista*, Roma: Nero.

Foucault, M. (2006). *Utopie. Eterotopie*, a cura di A. Moscati, Napoli: Cronopio, 13.

Freedberg, D. (2007). Empatia, movimento ed emozione, in Lucignani, G., Pinotti, A. (eds.). *Immagini della mente: neuroscienze, arte, filosofia,* Milano: Raffaello Cortina, pp. 13-68.

Fuller D., Salvioni, D., (eds.) (2002). *Art/Women/California 1950-2000: Parallels and Intersections,* Berkeley: University of California Press.

Gell, A. (1998). *Art and Agency: An Anthropological Theory*, Oxford: Clarendon Press.

Greenberg, R., Ferguson, B., Nairne, S. (1996). *Thinking about exhibitions*, London: Routledge.

Groys, B. (2014). Introducción: Poética vs. Estética, *Volverse Público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea,* Buenos Aires: Caja Negra Editora, pp. 9-20.

Helguera, P. (2011). *Education for Socially Engaged Art. A Materials and Techniques Handbook*, New York: Jorge Pinto Books.

Humes, C. (2012). Hindutva, Mythistory, and Pseudoarchaeology, *Numen 59.2-3,* pp. 178-201.

Hoskote, R. (1998). "Contemporary Indian Art: A brief survey", in Tatehata, A. (ed.) *Private Mithology: Contemporary Art from India,* Tokyo: The Japan Foundation Asia Center, pp. 92-97.

Ippolito, S. (2005). L'India e l'acqua, *La Ricerca Folklorica, No. 51,* pp. 53-63.

Jackson, S. (2011). *Social works. Performing Art, Supporting Publics*, London: Routledge.

Jhaveri, S. (2014). Mutable Bodies: K.P. Krishnakumar and the Radical Association, *A Journal of Art, Context and Enquiry,* Issue 36, pp. 54- 63.

Joy, A., Belk, R. (2019). India's Kochi Biennale: sponsorship, patronage, and art's resistance, *Arts and the Market,* 9.1, pp. 16-31.

Kapur, G. (2020). *When was Modernism. Essays on Contemporary Cultural Practice in India*, New Delhi: Tulika Books.

Kapur, G. (2009). Rummana's Question: is it what you think?, *lecture presso il Safdar Hashmi Memorial Trust (SAHMAT),* New Delhi, Novembre 2009.

Khanwalkar, S. (2014). Contemporary Indian Art and the 'Semiotic Eye': Issues and Perspectives, *Indian Institute of Management - IIM Kozhikode Society & Management Review 3.1,* pp. 75-80.

King, C. (1994). *One language, two scripts: The Hindi Movement in Nineteenth Century North India*, New Delhi: Oxford University Press.

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

Kulshreshta, P. (2015). *Depiction of social themes in the painting of contemporary Indian women artists,* tesi di dottorato, Department of Fine Arts Aligarh Muslim University, India.

Lippard, L. R. (1984). Trojan Horses: Activist Art and Power, in Wallis B. et al. (eds.), *Art after Modernism: Rethinking Representation,* New York: New Museum of Contemporary Art, pp. 341-358.

Madan, S. (2019). Women's street artivism in India and Brazil: Shilo Shiv Suleman's pan-indigenous environmental movement, in Slovic, S., Swarnalatha,

R., e Vidya, S. (eds.) *Routledge Handbook of ecocriticism and environmental communication,* London: Routledge, pp. 314-326.

Mathur, S. (2019). *A Fragile inheritance. Radical Stakes in Contemporary Indian Art*, London: Duke University Press.

Milford-Lutzker, M. (1999). Intersections: Urban and Village Art in India, *Art Journal, CAA,* pp. 22-30.

Meneguzzo, M. (2012). *Breve storia della globalizzazione in arte (e delle sue conseguenze)*, Varese: Arcoprint Edizioni, Johan & Levi Editore.

Menon-Sen, K., Kumar, A. K. (2001). *Women in India: How Free? How Equal?*, India: India Office of United Nations.

Mehta, A. (2007). *India 20: Conversations with Contemporary Artists*, Ahmedabad, India: Grantha Corporation, Mapin Publishing.

Mitchell, W. J. T. (1995). Interdisciplinarity and visual culture, *Art Bulletin 4*, pp. 540-544.

Mitter, P. (1994). *Art and nationalism in colonial India 1850-1922: Occidental Orientation*, New York: Cambridge University Press.

Mitter, P. (1977). *Much Maligned Monsters. History of European reactions to Indian art*, New Delhi: Oxford University Press.

Mitter, P. (2001). *Indian Art,* Oxford: Oxford University Press.

Mitter, P. (2007). *The Triumph of Modernism India's artists and the avant-garde, 1922– 1947*, London: Reaktion Books Ltd.

Mosquera, G. (1992). “The Marco Polo Syndrome. Some Problems around Art and Eurocentrism”, Third Text, 6:21, pp. 35-41.

Moxey, K. (2013). *Visual Time. The Image in History*, Durham and London: Duke University Press.

Naisargi, N. D. (2012). *Queer Activism in India. A Story in the Anthropology of Ethics, Durham and London:* Duke University Press.

Nandy, A., Singh, J., Pai Panandiker, V. A. (1998). *L’India contemporanea. Dinamiche culturali e politiche, trasformazioni economiche e mutamento sociale,* Torino: Edizioni Fondazione Giovanni Agnelli.

Nochlin, L. (1971). Why have there been no grat women artists?, in Gornick, V., Moran, B. (eds.). *Woman in Sexist Society: Studies in Power and Powerlessness*, New York: Basic Books.

Pablo Helguera, P. (2011). *Education for Socially Engaged Art. A Materials and Techniques Handbook*, New York: Jorge Pinto Books.

Perocco, F. (2013). *Migrazioni mutamento sociale pluralismo. Gli immigrati musulmani in Italia*, Padova: Collana Scienze sociali, CLEUP.

Pieruccini, C. (2020). *L’arte dell’India. Dagli esordi indo-islamici all'Indipendenza,* Vol II, Torino: Piccola Biblioteca Einaudi.

Pinotti, A., Somaini, A. (2009). *Teorie dell’immagine. Il dibattito contemporaneo,* Milano: Raffaello Cortina Editore.

Ramaswamy, S. (2001). “Maps and mother goddesses in modern India”, *Imago Mundi*, 53:1, pp. 97-114.

Ramnarayan, S., Rawat, Satyanarayana, K. (2016). *Dalit Studies*, Durham and London: Duke University Press, pp. 1-31.

Rao, S. (2022). *In our veins flow ink and fire,* catalogo della quinta edizione della Biennale di Kochi-Muziris 2022-2023, Kunnumpuram: Kochi Biennale Foundation.

Saloni, M. (2019). *A Fragile Inheritance. Radical Stakes in Contemporary Indian Art,* Durham and London: Duke University Press.

Stimson, B., Sholette, G. (2007). *Collectivism after Modernism: The Art of Social Imagination after 1945*, Minneapolis: University of Minnesota Press.

Sunderason, S. (2020). *Partisan Aesthetics. Modern Art and India's Long Decolonization,* Stanford: Stanford University Press.

Thakurta, T. G. (1995). Visualizing the Nation: The Iconography of a 'National Art' in Modern India, *Journal of Art and Ideas* 27-28, pp. 7-41.

Thompson, N. (2012). *Living as form. Socially Engaged art from 1991-2011,* Cambridge, Massachusetts and London: Creative Time Books, The Mit Press.

Tilche, A. (2022). *Adivasi art and activism: Curation in a Nationalist Age,* Seattle: University of Washington Press, pp. 3-27.

Torri, M. (2000). *Storia dell'India*, Roma: Edizioni Laterza.

Trione, V. (2022). *Artivismo. Arte, politica, impegno*; Torino: Ed. Vele, Giulio Einaudi Editore.

Vaid, D. (2014). Caste in Contemporary India: Flexibility and Persistence, *Annual Review of Sociology, Vol. 40*, pp. 391-410.

Vergine, L. (ed.) (2000). *Il corpo come linguaggio. La Body art e storie simili*, Milano: Skira.

Visaria, P. (1969). Migration Between India and Pakistan, 1951-61, *Demography, Vol. 6,* No. 3, pp. 323-334.

Vishwanathan, K. (2010). Aesthetics, Nationalism, and the Image of Woman in Modern Indian Art, *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 12.2, p. 4.

Sitografia

Altaf, S. (2012). Rummana Hussain, a dialogue through diffracted traces, *Art Fair: A Magazine of Contemporary Visual Culture*, Issue 3, 2012, New Delhi, https://criticalcollective.in/ArtistInner2.aspx?Aid=256&Eid=271 (consultato il 2 agosto 2023).

Basu, R. (2022). In the ’70s, the Dalit Panthers Made Pocket-Sized Magazines That Challenged Social Hierarchies in India, *Eye on Design Magazine, Design History 101,* 14 luglio 2022, https://eyeondesign.aiga.org/in-the-70s-the-dalit-panthers-made-pocket-sized-magazines-that-challenged-social-hierarchies-in-india/ (consultato il 22 agosto 2023).

Batycka, D. (2019). A Promising Biennial in Kochi, India Is Marred by Sexual Misconduct Mishandling, *Hyperallergic Magazine*, 5 febbraio 2019, https://hyperallergic.com/483203/a-promising-biennial-in-kochi-india-is-marred-by-sexual-misconduct-mishandling/ (consultato il 21 giugno 2023).

Desai, R. (2019). A Brief History of Indian Women Protesting Gender Inequality, 15 marzo 2019, https://theswaddle.com/a-brief-history-of-indian-women-protesting-gender-inequality/ (consultato il 15 luglio 2023).

Devidayal, M. (2009). Where I live, gennaio 2009, Mumbai: Chemould Prescott Road, https://www.gallerychemould.com/exhibitions/76-where-i-live-meera-devidayal/ (consultato il 23 luglio 2023).

D'Souza, M. (2021). "Kolkota. Sahil Naik. Experimenter Ballygunge Place, 45 Ballygunge Place, April 21–July 31", *Artforum Magazine,* https://www.artforum.com/picks/sahil-naik-86254 (consultato il 3 luglio 2023).

Ellis-Petersen, H., Chaurasia, M. (2020). India racked by greatest exodus since partition due to coronavirus, *The Guardian*, 30 marzo 2020, https://www.theguardian.com/world/2020/mar/30/india-wracked-by-greatest-exodus-since-partition-due-to-coronavirus, (consultato il 22 agosto 2023).

Heald, R. (2014). "Bhupen Khakhar. You Can't Please All 1981", *Tate*, maggio 2014, https://www.tate.org.uk/art/artworks/khakhar-you-cant-please-all-t07200 (consultato il 20 dicembre 2022).

Hoskote, R. (1994). "Times of India, The Metaphor Survives", 17 aprile 1994, https://www.talwargallery.com/news/times-of-india2 (consultato il 15 luglio 2023).

Jha, F. (2019). "Rumanna Hussain (1952–99). A look into the life of the first conceptual artist in India", *Archiving Feminisms in South Asia*, 26 aprile 2019, https://medium.com/elm-2019/rummana-hussain-draft-1-f49a3f44b7f8, (consultato il 20 giugno 2023).

Joag, T. (2008). Open Circle, India, *India Moderna magazine,* https://criticalcollective.in/ArtistGInner2.aspx?Aid=227&Eid=202 (consultato il 15 luglio 2023).

Juliet, R. (2020). Nalini Malani – interview: 'The future is female. There is no other way', *Studio international*, 27 luglio 2020, https://www.studiointernational.com/index.php/nalini-malani-interview-the-future-is-

female-there-is-no-other-way-fundacio-joan-miro-national-gallery-london (consultato il 3 marzo 2023).

Kabir, P. (2011). "Place for People: an introduction", *Take on art, Issue 19,* https://takeonart.wordpress.com/2011/08/05/place-for-people-an- introduction-parvez-kabir/ (consultato il 5 febbraio 2023).

Kapur, G. (1999). The Courage of being Rummana, *Art India,* vol. 4, 1, pp. 64-67, https://aaa.org.hk/en/collections/search/archive/geeta-kapur-and-vivan-sundaram-archive-magazines/object/the-courage-of-being-rummana (consultato il 18 aprile 2023).

Kapur, G. (2007). "Subterrain. Artworks in the Cityfold", *Third Text*, vol. 21, Issue 3, May 2007, pp. 277–296, https:// www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/09528820701360732 (consultato il 20 ottobre 2022).

Khan, A. (2018). How Indian women contributed to the suffrage movement, *Al Jazeera,* 6 febbraio 2018, https://www.aljazeera.com/news/2018/2/6/how-indian-women-contributed-to-the-suffrage-movement (consultato il 19 marzo 2023).

Krishna, P. S., Arya, U. R. (2021). The world is one family, *The New Indian Express,* 23 aprile 2021, https://www.newindianexpress.com/cities/kochi/2021/apr/23/the-world-is-one-family-2293466.html (consultato il 20 aprile 2023).

Lalwani, B. (2011). "Rethinking Museums | the Kiran Nadar Museum in New Delhi", *ASEF culture360,* http://culture360.org/magazine/ rethinking-museums-the-kiran-nadar-museum-in-new-delhi/ (consultato il 4 febbraio 2023).

Mirabelli, A. (2020). "Perché Barca Nostra di Christoph Büchel deve essere salvata. E c'è anche un appello", *Artribune,* https://www.artribune.com/arti-visive/arte-contemporanea/2020/11/barca-nostra-christoph-buchel-appello/ (consultato il 4 gennaio 2023).

Mukherjee, T. (2021). How Indian Artists Are Addressing Issues Of Environment Through Artwork, *Outlook Magazine,* 13 dicembre 2021, https://www.outlookindia.com/website/story/how-indian-artists-are-addressing-issues-of-environment-through-art/404910 (consultato il 30 luglio 2023).

Nath. D. (2008). Colours of oppression, *The Indian Express, Journalism of courage Archive,* 11 maggio 2008, hrshttp://archive.indianexpress.com/news/colours-of-oppression/307853/ (consultato il 21 agosto 2023).

Salini, S. (2017). Protection Of Women Under Indian Constitution, *Buddy-Mantra*, https://buddymantra.com/protection-women-indian-constitution/ (consultato il 16 marzo 2023).

Singh, I., N. (1984). Amrita Sher-Gil, *Roopa Lekha*, *Vol 53*, pp. 57-59, https://criticalcollective.in/ArtistInner2.aspx?Aid=422&Eid=761 (consultato il 23 marzo 2023).

Solomon, R. (2017). Zarina: Paper Like Skin, *Guggenheim Museum,* 9 febbraio 2017, https://www.guggenheim.org/exhibition/zarina-paper-like-skin (consultato il 9 maggio 2023).

Tonelli, M. (2022). "Arte politica e artisti impegnati. Il nuovo libro di Vincenzo Trione", *Artribune*, 10 febbraio 2022, https://www.artribune.com/editoria/2022/02/intervista-libro- vincenzo-trione-arte-politica/ (consultato il 13 febbraio 2023).

Wilson, E. (1997). "Sexuality and Space edited by Beatriz Colomina", *Harvard Design Magazine, Changing Cities plus the New Urbanism, Gender and Design, Vol. 1,* http://www.harvarddesignmagazine.org/issue/changing-cities-plus-the new-urbanism-gender-and-design/(consultato il 17 aprile 2023).