

and for subscription only.

Torbjørn Rødland, *Tricolor* no.2, 2013.  
Courtesy: the artist and STANDARD (OSLO), Oslo

42

Contemporary Art Magazine ~ Issue 42 ~ February – March 2014

# MOUSSE



Mousse Magazine #42  
February – March 2014

IN THIS ISSUE

On Art and Film, Art and Moving Images, Ross Birrell and David Harding, Yve Laris Cohen, Con Jobs, Douglas Coupland, Heinrich Dunst, Jimmie Durham, Ed Fornieles, Brennan Gerard and Ryan Kelly, Patrick Jackson,

Wyatt Kahn, Amar Kanwar, Isabel Lewis, Liberation through Laziness, Heather Phillipson, Organic Photography, Torbjørn Rødland, Surrealism and Tags, Philippe Thomas, Brad Troemel, *The Artist as Curator* \*

Density, power, delicacy, poetry and unmistakable radicalism make the oeuvre of Amar Kanwar one of the most formidable records of the state of change of the world from the 20th to the 21st century. The multimedia installations “The Torn First Pages” (2004), “The Lightning Testimonies” (2007) and the project in progress on the mining exploitation and attack on the region of Odisha “The Sovereign Forest” (2011) are monumental statements of the need to take an authoritative position, while remaining open to listening and sharing (since August 2012 “The Sovereign Forest” has been permanently installed at the campus of

Samadrusti, in Bhubaneswar, Odisha). At the same time Amar Kanwar has also developed a unique pathway between cinema and visual art, a very singular model in which research, the creative process and form of his works are overlapped and combined. Thus by deciding to concentrate on the value of the pause, on the function of space as territory, the position of the spectator and the modes of installation of evidence in space itself, as well as in-betweenness as the present state of things and works (rather than differences of fields or disciplines), this conversation with Amar Kanwar attempts to investigate his approach, method, vision and stance.

## THE INNER SOUND OF WAITING

BY ANDREA LISSONI



Still from The Scene of Crime, 2011 part of “The Sovereign Forest”, 2012. Courtesy of the artist and Marian Goodman Gallery, New York / Paris. Photo: Henrik Stomberg

*andrea lissoni*: Can I know more about your work process? Do you simultaneously accumulate multiple layers of sources for research on various projects, or are you more focused on one project at a time?

*amar kanwar*: I do work simultaneously on different trajectories at the same time, all the time. At a certain point I drop everything and stick with one area/subject/project, then I go back to working on several of them, together. I often begin and then leave it waiting for the right time/person/circumstance to develop further. I have done this off and on for more than a few years.

*al*: That sounds quite interesting. I am very interested in how time-based installations deal with the perception of the spectator, and I wonder if there is any correspondence between the process of conceiving the artwork and how its time is shaped (and if subsequently that produces a certain dialogue with the viewer). Can you develop your allusion to taking your time and the necessity of putting pauses in the process of developing a piece?

*ak*: For me waiting is very important (though sometimes I feel I wait too much as well). I consciously wait, and sometimes I deliberately stop too. At times I have waited for months to get a certain reply, feeling, understanding before starting again. I even wait to see why I have thought something, what I feel about it in different states of mind and circumstances. Interrogating it without attacking it, waiting for other dimensions to emerge over time, of the same idea. It is very important for me to understand all my reasons for working on a subject.

To cook slowly, on a slow flame, for a long time: sometimes that is a good way to be.

Often it is developing an idea and deliberately not researching it. The key issue is not research but preparation—there is a clear difference between research and preparation. They both make you into a different person, taking you in different directions and giving you different results.

The removal of layers, the consciousness of vulnerabilities, the movement towards clarity, the pauses, the flashes of revelations all happen at different points in time. It is possible that in the making, this process of understanding gets embedded in the work.

*al*: When do you understand that a project has been completed?

*ak*: Sometimes you just know when a film is done and over. You can even make your last shot on the first day of shooting, and somehow you know it. However, at times you realize that you must wait, to see what direction it takes, what direction you take yourself. How you change, etc. So I wait until I know.

*al*: Let's take "The Sovereign Forest", an ongoing project, currently presented at TBAZI-Augarten in Vienna, as an example. How did you build up the whole piece?

*ak*: "TSF" is a very large project with several processes, some visible, some not, and it has been going on for a long time, almost ten years—prior to being seen as an installation. There have also been many collaborations and consultations. When it seemed it had ended, I realized that it had actually only just begun. The project was in many ways about finding an expression, growing, integrating, entangling, attracting and supporting. It has so many dimensions that evolved separately. When it came together and surfaced, it took another year to acquire a life of its own, develop its own relationships with people. I think that's why suddenly it became clear that the end was in fact the beginning now. "TSF" now has to move into a rural area and maybe become another form. The first opening of "TSF" happened in Odisha on 15 August 2012. The space was taken long before for "TSF", as it evolved, as we waited, the group that I have worked with moved into the space to set up its office and residence. The exhibition appears in the same space and has a wide range of visitors from very different rural and political backgrounds, city kids, teachers, bureaucrats, etc. It's a long story. There are many experiments. We are also directly addressing a conflict. What happens when you take the scene of crime to the scene of crime?

*al*: Do you have an answer now, after this has happened?

*ak*: If I take *The Scene of Crime* to the scene of crime, those who live in the scene of crime are likely to say: "Thank you, it is a sensitive and beautiful insight you have created about what we are experiencing. However, there is far more to understand, because only we know what it really means, to live in the scene of crime." I was interested in the response to this inadequacy. The moment we identify it we are all compelled to respond, in various ways. Sometimes with more evidence, more forms of interpretation and also possibly a new unfolding narrative of the contemporary. And then another memory may begin to emerge. Eventually "The Sovereign Forest" grows into a constellation

of evidence around *The Scene of Crime*. But then we are all soon faced with a dilemma—what do we do with this evidence? Where do we keep it? How to relate to it? Then we have to protect it. And so what happens is that everybody who is part of the process—collaborating, working, involved, engaged—has to find a space to be able to actually present this evidence. And in the moment you have to find a space, we actually become an art space. And when we become an art space we are totally confused—is this an art space, or is this a public trial, or a library, an archive? It feels like a school. So in many ways we slowly let it grow and let the confusion and clarity and the different perceptions of what it is grow. Sometimes the space feels like a school, or a memorial, sometimes it feels like an art installation. And often neither. It is therefore in this flux that we can gather new insights.

*al*: And when an ongoing project becomes an artwork?

*ak*: I haven't thought about it. Some parts may become that, some parts won't.

*al*: Do you write a script for all your films, even for the short ones?

*ak*: Yes I do, I write myself for all the films, but I am also always seeking help, from anyone I can find. Fortunately I have a few kind and a few harsh friends.

*al*: Do you draw?

*ak*: Yes, I draw.

*al*: What kind of drawings? Are they more storyboard drawings or "inspirational"? Do they occasionally become part of an artwork (or an installation)?

*ak*: I do not draw well, but I do draw. Not storyboards, I feel they block me from thinking. But I do draw quite a bit to "inspire" myself, to clarify things, and I do make specific drawings for installations. A few drawings have surfaced in the most measured way within my work. It is like being a bad singer. You can still sing and sing with joy, even if you sing awfully. I draw like that [smile].

*al*: How do you work with sound and music? *A Love Story*, for instance, has a very unique and outlandish sound, a sort of drone...

*ak*: The music in the film *A Love Story* comes from the stringed instrument called the tanpura. This particular track was a prerecorded sample. The tanpura is essential for classical Indian singers. It forms the anonymous backbone, the continuous movement of fingers on strings, creating a meditative drone that is underrated and ignored, but of critical importance for the singer. In the film the story and the images sing, so to speak, with the accompaniment of the tanpura. It is like a pulse, like the inner sound of breathing, of living, of time.

*al*: I sometimes feel that you work by following some rules—not a dogmatic approach, but as a way to experiment...

*ak*: I do have rules, though I don't call them rules. Some are very fixed, some are tentative. They are like practices or methods to follow to get into a framework. Some are disclosed, others are kept private. They change from film to film.

*al*: Do all the films have their own "rules" or do the rules change according to the project?

*ak*: I think each film has had at least one central rule/quest/method/experiment and then a set of other small objectives. Each film begins by trying to resolve some questions, often ethical issues or other dilemmas/disturbances, the resolution of which has created rules and experiments while shooting and editing, etc. For instance, Part 2 of "The Torn First Pages" actually had a screenplay/film/saga/feature hidden inside it.

If you look carefully, you can see relationships between individuals embedded in the many simultaneous images. If you then step back, you see the hero, the silent one, the lover, the loner, the hopeful one, the fighter, the man-boy—and so on—and slowly you see the web of the plot. Then a sudden tangent takes place and the turn of events shoots off, away from the main plot into the end, where the man-boy leaves in search of a dream while you, the viewer, are left with the tender uncertain beginning of hope.

*al*: How do you build your displays? For instance when "The Torn First Pages" was presented at the Haus der Kunst in 2009, the works were shown



Above and opposite - "The Sovereign Forest", 2011-ongoing. Courtesy: the artist





"The Sovereign Forest", 2011-ongoing, installation view at TBA21-  
Augarten, Wien, 2013. Courtesy: TBA21, Wien. Photo: Stephan Wyckoff

in a rather peculiar way. Are you dealing with a tradition of displaying moving images or are you actually building your own tradition, according to each specific project?

ak: Yes, I am relating to a tradition. It is very hard to not relate or not be inspired by a tradition on the subcontinent [smile]. However, I am not strictly following a tradition. Sometimes you can relate to a tradition in a way that suddenly unlocks you. One could understand an ancient practice of storytelling, or suddenly grasp the oldest philosophical wisdom, perhaps, and this could result in the most "modern-looking or strange" installation. You can re-understand the meaning of your reality, which could momentarily change the way you see the world. I think I get closer to life with every work I make.

al: What connects film to installation in your work? Is it a matter of structure, approach or are they just different media?

ak: We live here in terrain of a coalitions—multiple ways of seeing and being, religions, ideologies, ethnicities, languages, forms of expression. The only way to move across this terrain lies within the flexible, fluid character of orality, that can transform itself and you. It can carry you in and out of these coalitions, and there is a way, a method to do that.

al: How do you structure the relationship between screen and objects (film and books) in your installations, primarily speaking in spatial terms...

ak: Multiple parts open various senses, some emotional, some cerebral, some from the subconscious, some direct memories and some physical. All together and simultaneously. Space is critical for that. I mark the space, the space to see, and the space in between what you see. However, it is worth noting here that I have been grappling with political struggles/movements/social processes. I have been part of them and filmed a lot, and have always sensed an experience that has not been expressed, that we don't know how to show/talk about. I am attempting an opening up or search for a form for working with processes/life.

al: How do you work on the alteration of space and time?

ak: Time presented simultaneously in its various forms, multiple speeds, directions, in the past and the future, can heighten perceptions in the present, of the bareness of life and death. The films in Part I of "The Torn First Pages" were distinct, autonomous and interconnected, but they clearly present five different times with their own obvious trajectories and patterns of the movement. Part 2 opened up a single zone within which multiple times flowed, within which the said and unsaid were projected together and time also shot off unexpectedly on a tangent. Part 3 presented the process of archiving and display of the past. All three parts together created an experience of archiving the multiplicity of time and a temporary passing through it. It is the simultaneity of this experience within a physical space, of multiple times embedded in a political struggle as well as in personal lives, that is interesting.

al: You are actually pointing out that you see physical space as a political issue. As if the space had become a territory...

ak: Yes. I am relating closely to this dilemma, the content of which is gripping me. The most honest way to describe it for me is to say that I do not understand what is happening. The story helps me understand. The form helps to understand. The multiplicity of time, the fluid oral space, the multiple beginnings and endings open up a space that affects me and you, the viewer. Everything for me lies in between. I am working with the multiple narratives that converge and diverge, contract and expand, go inwards and become distant, have inner relationships between these narratives, multiple times. The installation emerges from this. If it doesn't emerge it doesn't become an installation.

al: It seems like you are inserting yourself in an intimate and common territory that can become an installation. There is something related to the "bodily memory": the space you are speaking about is clearly not physical; the physicality is more a consequence. It's more an "in-betweenness"...

ak: And then it must go further. The space is re-related to. A crisscrossing of in-betweens takes place. For instance, eight silences brought together create a new, temporary silence. This transformation impacts the physical space as well as the physical being. I have not always been successful in doing that. However I would answer with reference to *The Scene of Crime* by saying briefly that you first withdraw inwards, till you remove all distractions. You then enter through a carefully chosen matrix of precise points. When you have entered you can stay there only through concentration. As you repeat this and shift from point to point, but within the chosen matrix, a new physical and personal

space emerges with new relationships and insights. This is exhilarating, and you are able to relate to spaces and other points that you do not even see.

al: In this sense "The Sovereign Forest" can be considered a statement. How do political and poetic issues become a multidimensional experience for the viewer?

ak: "The Sovereign Forest" is inspired by a search for the possible answers to the following questions. How to understand the conflict around us? How to understand crime? Is legally valid evidence adequate to understand the meaning and extent of a crime? Can "poetry" be presented as "evidence" in a criminal or political trial? What is the validity of such evidence? What is the vocabulary of a language that can talk about a series of simultaneous disappearances occurring across multiple dimensions of our lives? How to see, know, understand and remember these disappearances? All these parts within "The Sovereign Forest" are continuously in dialogue with each other, trying to understand the meaning of this unfolding loss. The narrative is fluid and changes as you move. The relationship between text and image, between visible and invisible, tangible and intangible, information and knowledge changes its form and methods as you move through the film into the books with their stories and moving images and then into the seeds and back into the film and so on. For instance: *The Counting Sisters* presents a different form of narrative and how that narrative reincarnates and continues into *The Prediction* and then again into *The Constitution* (a book with almost no printed words) and then into film: *The Scene of Crime*. And how the seeds with their names (presented as an indexed, tangible archive) are actually a vocabulary of an extensive intangible unwritten knowledge system that is being destroyed... What meaning is produced in a collection of seeds? What kind of histories do they carry? What kind of agency do seeds develop, and thus the institutions created for their preservation and protection? How are loss, memory and experience imprinted in the seeds, in objects, in artifacts? What do they tell us about the question of sovereignty?

We are talking about roots, traditions, modernities and therefore identities in flux as well. Art should and, if I may say so, must be able to relate to the fluid fragility of our times. And if so then so should our institutions that emerge from it. "The Sovereign Forest" as an installation is also a clear proposition for exploring multiple forms of institution making—in the way it has been conceived, the methodology of its preparation and, more importantly, in its physical form in spaces. We seek to address all institutions, like the seed bank, the school, the museum and the nation. The experience so far raises yet another series of questions. Can we think conceptually about the "concept/form of institutions" in the same way as we have traditionally understood nature, common properties, natural resource management systems and knowledge traditions that are adjusted, refined, passed on and developed over decades? Or more precisely: can processes be institutions? Can an institution be a consistent but strategic series of experiments with ideas, research, events and conversations? Does the institution always need to be visible, to have assets and a permanent singular identity? Can an institution appear and disappear, randomly and repeatedly? Is it prepared, capable, flexible enough to find a new form? It does come down to how we look, how we perceive. A certain way of looking creates a certain kind of understanding, which in turn creates a certain kind of compassion. You may think a nomad has no home. Someone else may say that is not true. A nomad has a home, it's just that you don't see it. The nomad carries his home as he travels.

## THE INNER SOUND OF WAITING

di Andrea Lissoni



*The Bodhi Tree*, 2005, part of "The First Torn Pages", 2004-2008. Courtesy: the artist and Marian Goodman Gallery, New York / Paris. Photo: Tom Powell

La densità, la potenza, la delicatezza, la poesia e l'incontestabile radicalità fanno del corpo delle opere di Amar Kanwar uno dei più formidabili testimoni dello stato di cambiamento del mondo fra XX e XXI secolo. Le installazioni multimediali "The Torn First Pages" (2004), "The Lightning Testimonies" (2007) e il progetto in corso sullo sfruttamento minerario e l'aggressione alla regione di Odisha "The Sovereign Forest" (2011), sono statement monumentali sulla necessità di prendere posizione con autorevolezza, rimanendo però sempre aperti all'ascolto e alla condivisione (dall'agosto 2012 "The Sovereign Forest" è installato permanentemente nel campus di Samadrusti, a Bhubaneswar, Odisha). Ma allo stesso tempo Amar Kanwar ha anche instaurato un percorso autoriale unico fra cinema e arte visiva, dando forma ad un modello molto singolare in cui ricerche, processo creativo e forma delle proprie opere si sovrappongono e combinano. Così, decidendo di concentrarsi sul valore della pausa, sulla funzione dello spazio come territorio, sulla posizione dello spettatore, sul modo di installare l'evidenza nello spazio stesso e sull'*in-betweenness* come stato presente delle cose e delle opere (più che sulle differenze di campo o di disciplina), questa conversazione con Amar Kanwar cerca di indagare l'approccio, il metodo, la visione e la postura.

**Andrea Lissoni:** Vorrei sapere qualcosa di più sul tuo modo di lavorare. Metti insieme contemporaneamente diversi livelli di ricerca su svariati progetti confrontando le rispettive fonti, o ti concentri su uno specifico progetto per volta?

**Amar Kanwar:** Lavoro sempre contemporaneamente su percorsi differenti. A un certo punto lascio tutto il resto e mi soffermo unicamente su un ambito/soggetto/progetto preciso, per poi ritornare a lavorare su più cose insieme.

Spesso mi capita di iniziare e magari di interrompere aspettando il giusto tempo/la persona/la circostanza e sviluppare il tutto più in là. Procedo con questo ritmo alternato già da qualche anno.

**AL:** Sembra davvero interessante. Mi incuriosisce molto capire come le installazioni *timebased* agiscano sulla percezione dello spettatore, e mi chiedo se ci sia una qualche corrispondenza tra il processo di ideazione del lavoro artistico e il modo in cui il tempo del lavoro stesso viene modulato (e se di conseguenza si genera un certo dialogo con lo spettatore). Puoi spiegare meglio cosa intendi quando parli di prenderti il tuo tempo, e della necessità di avere delle pause durante il processo di creazione della tua opera?

**AK:** Per me aspettare è importantissimo (anche se a volte sento di avere aspettato troppo). La mia comunque è un'attesa consapevole, così come è deliberata ogni eventuale sospensione. Mi è successo di avere aspettato mesi in attesa di una certa risposta, sentimento, o comprensione prima di ripartire di nuovo. Aspetto persino per vedere perché ho pensato una determinata cosa, e come la percepisco in differenti stati mentali o in differenti

circostanze. Interrogando le idee senza utilizzarle, attendendo che altre dimensioni emergano da quelle stesse idee nel corso del tempo. È vitale che io capisca tutte le ragioni per cui sto lavorando su un determinato soggetto.

A volte cucinare senza fretta, a fuoco lento per un tempo prolungato, è un ottimo modo di essere. Spesso si tratta di sviluppare un'idea e di non perseguirla deliberatamente.

La chiave non è la ricerca, ma la preparazione – c'è una bella differenza fra ricerca e preparazione. Entrambe ti trasformano in una persona diversa, ma ti guidano in direzioni diverse e ti danno risultati diversi.

La rimozione delle varie stratificazioni, la consapevolezza delle vulnerabilità, il cammino verso la chiarezza, le pause, le rivelazioni improvvise sono eventi che accadono in differenti momenti del tempo. È possibile che non realizzarsi, questo processo di comprensione venga inglobato nel lavoro.

**AL:** Quand'è che ti rendi conto che un progetto è arrivato a compimento?

**AK:** A volte semplicemente lo so, mi rendo conto che il film è finito. Mi può perfino succedere di girare tutto fino all'ultima ripresa già dal primo giorno, e di sapere in qualche modo che il lavoro è concluso. Può capitare invece che capisca di dovere aspettare, e vedere in quale direzione sta andando il film, in quale direzione sto andando io stesso. Come sto cambiando ecc. Così aspetto fino a quando non capisco.

**AL:** Prendiamo ad esempio l'opera "The Sovereign Forest", un progetto ancora in corso, presentato da poco alla TBA21 Auergarten di Vienna. Come hai costruito l'intero lavoro?

**AK:** "TSF" è un progetto molto vasto, che comprende diversi procedimenti, alcuni visibili, altri no, e che ha avuto una lunga gestazione, almeno dieci anni – prima di diventare un'installazione. Ci siamo avvalsi anche di molte collaborazioni e consulenze al riguardo. Quando sembrava fosse finito, mi sono reso conto che invece eravamo solo all'inizio.

Il progetto aveva molte facce, rivolte verso l'esperienza, la crescita, l'integrazione, il coinvolgimento, la forza d'attrazione e la capacità di sostenere. Tantissime dimensioni che evolvevano separatamente. E quando tutto ciò si è in qualche modo coagulato ed è emerso, c'è voluto un altro anno perché acquisisse una vita propria, sviluppasse un proprio rapporto con la gente. Il motivo credo stia nel fatto che di colpo ci apparve chiaro che la fine in realtà non era altro che l'inizio.

"TSF" verrà portato presto in una zona rurale e assumerà forse anche un'altra forma. La prima volta è stato presentato a Odisha il 15 agosto 2012. Avevamo scelto quel posto molto tempo prima, mentre il lavoro si andava sviluppando e mentre noi eravamo in attesa, il gruppo con il quale lavoravo si era trasferito proprio lì per mettere su uffici e residenze. L'esposizione ha avuto luogo in quello stesso spazio ed è stata vista da un

pubblico molto eterogeneo con background diversissimi, dai politici ai contadini, dai ragazzi di città fino ai loro insegnanti, burocrati e così via. È una storia lunga, e anche di grandi sperimentazioni. Stiamo addirittura ingaggiando una lotta frontale. Cosa succede quando porti la scena del crimine sulla "scena del crimine"?

**AL:** Ti sei dato una risposta una volta che il percorso si è concluso?

**AK:** Se io porto *The Scene of Crime* sulla vera scena del crimine, quelli che nella scena del crimine ci vivono probabilmente diranno: "Grazie, hai creato una visione piena di sensibilità e bellezza su ciò che stiamo sperimentando. Tuttavia c'è ancora molto da capire, e solo noi sappiamo in realtà cosa significhi vivere nella scena del crimine". Mi interessa dare una risposta a questa inadeguatezza. Nel momento in cui ne prendiamo atto siamo tutti costretti a dare una risposta, ognuno nel suo modo. Talvolta con una maggiore evidenza della prova, più forme interpretative e possibilmente anche con una narrazione nuova che penetri la contemporaneità. Può emergere allora una nuova memoria. Alla fine "The Sovereign Forest" diventa una raccolta di prove su *The Scene of Crime*. Ma dobbiamo affrontare subito un dilemma: che ne facciamo di queste prove? Dove le custodiamo? Come ci rapportiamo? E poi dobbiamo proteggerle. Così accade che chi è parte di questo processo – perché vi collabora, lavora, o in qualche modo vi è coinvolto, impegnato – debba trovare uno spazio per poter mostrare realmente la prova nella sua evidenza. E nel momento in cui ci dedichiamo a questa ricerca diventiamo realmente uno spazio artistico, e a quel punto siamo nella più totale confusione perché è veramente uno spazio artistico, oppure è un processo pubblico... o una biblioteca, o un archivio? Magari viene percepito come una scuola. E così, in modi diversi, lentamente lasciamo che cresca, e lasciamo crescere anche la confusione e la chiarezza e le diverse percezioni. A volte lo spazio sembra proprio una scuola, o un monumento, e a volte sembra un'installazione artistica. E spesso niente di niente. Tuttavia è in questo flusso che possiamo cogliere nuove e profonde intuizioni.

**AL:** Quand'è che un progetto in divenire assume la forma di un'opera?

**AK:** Non saprei. Alcune parti lo diventano, altre no.

**AL:** Scrivi la sceneggiatura per tutti i tuoi film, anche per i cortometraggi?

**AK:** Sì, certo, li scrivo da me ma sono sempre alla ricerca di qualcuno che mi possa aiutare. Per fortuna sono circondato da amici di ogni genere, alcuni molto severi.

**AL:** Fai anche disegni?

**AK:** Sì, qualcuno.

**AL:** Che genere di disegni? Sono più di tipo



illustrativo – come per uno storyboard – o piuttosto evocativi? Ti capita di considerarli parte di un'opera, per esempio un'installazione, o come opere loro stesse?

**AK:** Non disegno bene, ma disegno. Ma non sono illustrazioni perché sento che mi bloccano il pensiero. In realtà disegno un po' per "ispirare" me stesso, per chiarirmi, faccio disegni finalizzati alle installazioni. Con una certa cautela lascio che compaiano all'interno del mio lavoro. È come essere un pessimo cantante. Puoi continuare a cantare, e cantare con gioia anche se lo fai in modo orribile. A me succede lo stesso con il disegno [ride].

**AL:** In che modo lavori con il suono e con la musica? Il film *A Love Story*, ad esempio, ha un suono singolare, insolito, una specie di lungo drone...

**AK:** La musica di *A Love Story* è suonata da uno strumento a corde chiamato *taanpura*. Questa traccia sonora, così particolare, era un pezzo preraggiato. Per un cantante della tradizione classica indiana il *taanpura* è uno strumento indispensabile, come accompagnamento del canto. Il movimento continuo delle dita sulle corde costituisce una sorta di scheletro sonoro indefinito, che crea un drone meditativo confinato sullo sfondo, ma fondamentale per il cantante. Nel film, la storia e le immagini cantano, per così dire, con l'accompagnamento del *taanpura*. Che è come un battito, come il suono profondo del respiro, della vita, del tempo.

**AL:** A volte mi sembra che il tuo lavoro segua delle regole – non sto parlando di un approccio "dogmatico" ma di un modo di sperimentare...

**AK:** Certo, ho delle regole, anche se non le definisco così. Alcune molto rigide, altre più sperimentali. Sono una sorta di pratiche, di metodi che fanno da cornice. Alcune sono palesi, altre più intime, nascoste. Cambiano da film a film.

**AL:** I singoli film hanno "regole" proprie, o è la natura del progetto a determinarle?

**AK:** Credo che ciascun film alla fine sia stato costruito intorno a una regola centrale, o ricerca/metodo/esperimento e poi a un'altra serie di piccoli obiettivi. All'inizio di ogni film c'è il desiderio di risolvere alcune questioni, spesso di natura etica o altri dilemmi/problemi, la risoluzione di tutto ciò crea regole e modalità di sperimentazione nel corso delle riprese, del montaggio ecc. Ad esempio, dentro la Parte 2 di *"The Torn First Pages"* in realtà si nascondono sceneggiatura/film/saga/ruoli.

Se guardi con attenzione, vedrai che nelle tante immagini simultanee sono incluse le relazioni fra individui. Se fai un passo indietro potrai riconoscere il protagonista, il silenzioso, l'amante, il solitario, lo speranzoso, il combattente, l'uomo-bambino e via dicendo, e lentamente ti rendi conto dell'intreccio. Poi improvvisamente si assiste a una svolta che spazza via la sequenza degli eventi, lontano dalla trama principale fino alla fine, quando l'uomo-bambino parte alla ricerca di un sogno mentre tu spettatore, rimani lì, con quell'inizio di speranza tenna e incerta.

**AL:** Come lavori al *display* delle tue opere? Ad esempio, quando *"The Torn First Pages"* è stata esposta alla Haus der Kunst nel 2009, aveva un *display* abbastanza peculiare. Ti ispiri ad una tradizione nel presentare *"moving images"*, oppure in realtà stai costruendo la tua personale tradizione, in funzione di ciascun progetto?

**AK:** Senz'altro mi riferisco ad una tradizione. È molto difficile non riprendere una tradizione (o non esserne ispirato) nel subcontinente indiano (sorride). Tuttavia, non la seguo in maniera pedissequa. Rifarsi alla tradizione in un certo modo, a volte ti può sbloccare. Magari il fatto di comprendere profondamente un'antica pratica del racconto, o di penetrare un'antichissima saggezza filosofica, alla fine potrebbero anche confluire nella più "moderna o strana" installazione. È possibile ri-comprendere il significato della propria realtà, e questa revisione in un attimo può cambiare il tuo modo di vedere il mondo. Ogni volta che faccio un'opera credo di avvicinarmi di più alla vita.

**AL:** Nel tuo lavoro qual è il denominatore comune fra film e installazioni? C'è un legame

strutturale, un'ottica particolare o sono soltanto mezzi differenti?

**AK:** Viviamo in un ambiente in cui coesistono molteplici modi di vedere ed essere, religioni, ideologie, culture etniche, lingue, forme di espressione. L'unica via per muoversi su questo terreno risiede nel "flessibile", nel carattere fluido dell'oralità, capace di trasformare se stesso e di trasformare noi. Capace di trasportarci dentro e fuori queste categorie, ed esiste un modo, un metodo per farlo.

**AL:** Come imposti la relazione fra schermo e oggetti (film e libri) nelle tue installazioni (intendendo soprattutto in termini spaziali)?

**AK:** La presenza di molti elementi apre a diverse esperienze sensibili, che possono essere di natura emozionale, cerebrale, fisica, o derivanti dal subconscio, o da memorie dirette. Ma tutte contemporaneamente. Da questo punto di vista lo spazio è fondamentale. Io cerco di metterlo in risalto, di evidenziare lo spazio da vedere, come pure lo spazio che ti separa da ciò che vedi. Tuttavia, vale la pena ricordare che sono stato profondamente coinvolto nelle lotte politiche/movimenti/processi sociali. Ho partecipato appieno e ho ripreso un bel po', e ho sempre pensato che questa esperienza non avesse trovato uno spazio di espressione perché non sappiamo come mostrarla/come parlarne. Sto tentando di aprire un varco, o se vogliamo di ricercare una forma che mi permetta di lavorare con i processi/la vita.

**AL:** Come lavori sull'alterazione di spazio e tempo?

**AK:** Il tempo presentato simultaneamente nelle sue varie forme e molteplici velocità, direzioni, nel passato e nel futuro, può intensificare nel presente la percezione della vita e della morte nella loro essenzialità. I film della Parte 1 di *"The Torn First Pages"* erano distinti, autonomi e correlati, ma presentavano chiaramente cinque tempi differenti con le proprie evidenti traiettorie e modalità di movimento. La Parte 2 creava un'unica zona all'interno della quale scorrevano tempi molteplici, dove il detto e il non detto erano proiettati insieme e anche il tempo si svelava inaspettatamente lungo una linea tangente. La Parte 3 presentava il processo di archiviazione ed esposizione del passato. Tutte e tre queste parti creavano insieme un'esperienza di archiviazione della molteplicità del tempo e il passaggio temporaneo che attraverso questo tempo si compie. Il dato interessante è la simultaneità di questa esperienza all'interno di uno spazio fisico, di tempi diversificati e inglobati nella lotta politica come pure nella vita delle persone.

**AL:** Intendi dire che vedi lo spazio fisico dell'opera come una questione politica? Come se lo spazio diventasse territorio...

**AK:** Proprio così. È una questione che mi sta molto a cuore, che mi avvinca. Da parte mia il modo più onesto di descriverlo sarebbe di dire che non capisco quello che sta succedendo. Ma la storia mi aiuta a capire. La forma aiuta a capire. La complessità del tempo, la fluidità dello spazio orale, gli innumerevoli inizi e fini creano uno spazio che coinvolge me e te, che sei lo spettatore. Ogni cosa si trova in questo spazio. Lavoro con differenti narrazioni che convergono e divergono, si contraggono e si espandono, vanno in profondità e si distanziano, stabiliscono strette relazioni tra loro e con la molteplicità dei tempi. L'installazione emerge da tutto ciò. E se questo non emerge non può diventare un'installazione.

**AL:** È come se ti inserissi in un territorio intimo e comune che può divenire un'installazione. C'è qualcosa che ha a che fare con la "memoria del corpo", tu parli di uno spazio che chiaramente non è fisico; la fisicità è piuttosto una conseguenza. È più che altro uno "stare-fra"...

**AK:** E ci si può spingere anche oltre. Lo spazio è doppiamente correlato. Ciò che accade è un intreccio di "stare-fra". Ad esempio, otto silenzi messi insieme creano un nuovo silenzio, temporaneo. Questa trasformazione incontra lo spazio fisico come pure l'essere fisico. Non ho sempre avuto successo al riguardo. Vorrei però rispondere in riferimento a *The Scene of Crime* dicendo in sintesi che prima di tutto devi prendere le distanze dalla tua interiorità, fino a quando non riesci a rimuovere tutte le interferenze.

Solo allora potrai entrare grazie a una matrice di punti precisi, scelta con cura. Una volta entrato, puoi rimanervi solo attraverso la concentrazione. Ripetendo questa operazione e spostandoti da un punto all'altro, ma sempre all'interno della matrice scelta, emergerà un nuovo spazio fisico e personale portando con sé nuove relazioni e intuizioni. È davvero un'esperienza inebriante, e sei in grado di collegarti ad altri spazi e altri punti che non avevi mai visto.

**AL:** In questo senso *"The Sovereign Forest"* si può considerare una dichiarazione d'intenti, una presa di posizione. In che modo le questioni politiche e poetiche diventano un'esperienza multidimensionale per lo spettatore?

**AK:** *"The Sovereign Forest"* è mosso dalla ricerca di possibili risposte alle seguenti domande: come capire il conflitto intorno a noi? Come capire il crimine? La prova giuridicamente valida è adeguata per capire il significato e la portata del crimine? Può la "poesia" essere presentata come "prova" in un processo che riguardi un crimine o la politica? Qual è la validità di una simile prova? Che vocabolario deve avere un linguaggio capace di parlare delle sparizioni simultanee che accadono nelle tante dimensioni della nostra vita? Come vedere, conoscere, capire e ricordare queste sparizioni? In *"The Sovereign Forest"* tutte queste parti dialogano costantemente l'una con l'altra, nello sforzo di capire il significato di questa rovina che si rivela. La narrazione è fluida e cambia a seconda di come ti muovi. La relazione fra testo e immagine, tra visibile e invisibile, tangibile e intangibile, informazione e conoscenza cambia forma e metodi nel percorso che va dal film ai libri con le loro storie e immagini in movimento, e poi ancora fino ai chicchi di riso per tornare al film e così via. Faccio un esempio: *The Counting Sisters* presenta una forma narrativa differente e il modo in cui questa narrazione si reincarna e continua in *The Prediction*, e poi ancora in *The Constitution* (un libro praticamente senza parole stampate) e di nuovo al film *The Scene of Crime*. E come questi chicchi di riso con i diversi nomi delle loro varietà (presentati come un vero e proprio archivio catalogato) sono in realtà il vocabolario di un ampio sistema di conoscenze intangibili e non scritte che si sta distruggendo...

Che significato si sprigiona da una collezione di chicchi di riso? Di quali storie sono portatori? Qual è l'agente che permette ai chicchi di riso di maturare, e così le istituzioni create per preservarli e proteggerli? Come sono andate perse, la memoria e l'esperienza impresse nei chicchi di riso, negli oggetti, nei manufatti? Cosa ci dicono sulla questione della sovranità?

*Stiamo parlando di radici, tradizioni, modernità e quindi anche di identità nel loro evolversi. L'arte dovrebbe, anzi deve essere capace di relazionarsi con la fluida fragilità dei nostri tempi. E se questo è vero, allora dovrebbe essere così anche per le nostre istituzioni che da ciò derivano. "The Sovereign Forest" in quanto installazione è anche una chiara proposta su come esplorare le diverse forme dell'azione istituzionale — il modo in cui essa viene concepita, le metodologie preliminari e, ancora più importante, le forme che essa assume concretamente nei diversi spazi. Noi cerchiamo di rivolgerci a tutte le istituzioni, come la banca dei semi per la biodiversità, la scuola, il museo e la nazione. L'esperienza in prospettiva solleva un'ulteriore serie di domande. Da un punto di vista concettuale è possibile parlare di "concetto/forma delle istituzioni" nello stesso modo in cui tradizionalmente li abbiamo riferiti alla natura, ai beni comuni, ai sistemi di gestione delle risorse naturali e alle conoscenze tradizionali che negli anni sono stati adattati, perfezionati e sviluppati? O più precisamente: i processi possono essere istituzioni? Può un'istituzione essere una serie consistente e strategica di sperimentazione di idee, ricerca, eventi e discussioni? L'istituzione deve sempre rendersi visibile, deve avere il suo patrimonio e una sua identità permanente? Può un'istituzione apparire e scomparire, in modo fortuito e ripetutamente? È sufficientemente pronta, capace e flessibile da trovare una nuova forma? Dipende dal punto di vista da cui guardiamo, percepiamo. Un certo modo di guardare determina un certo modo di capire, che a sua volta crea una certa compassione. Puoi pensare che un nomade non abbia casa. Ma qualcun altro potrebbe dire che non è così. Un nomade ha la casa, eccome, semplicemente sei tu che non la vedi. Il nomade porta la casa con sé nel suo viaggio.*