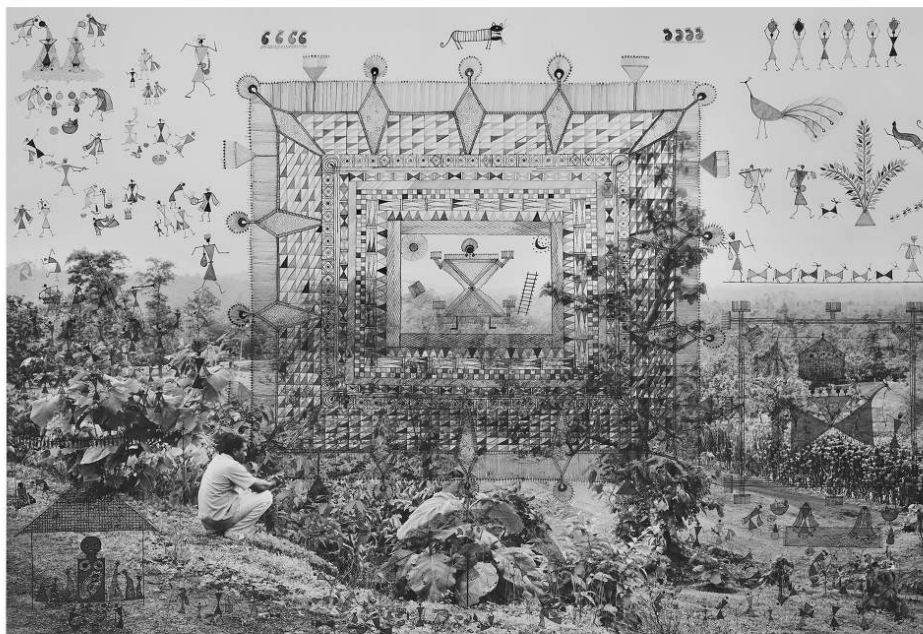


Gauri Gill: «La fotografia è un atto d'amore»

La vincitrice del Prix Pictet 2023 racconta il suo modo di concepire la pratica fotografica come strumento di relazione con l'altro



«*Gods of the Home and Village*» (2015) dalla serie «*Fields of Sight*» (2013-in corso) di Gauri Gill e Rajesh Vangad. © Gauri Gill e Rajesh Vangad

RICA CERBARANO | 26 novembre 2023

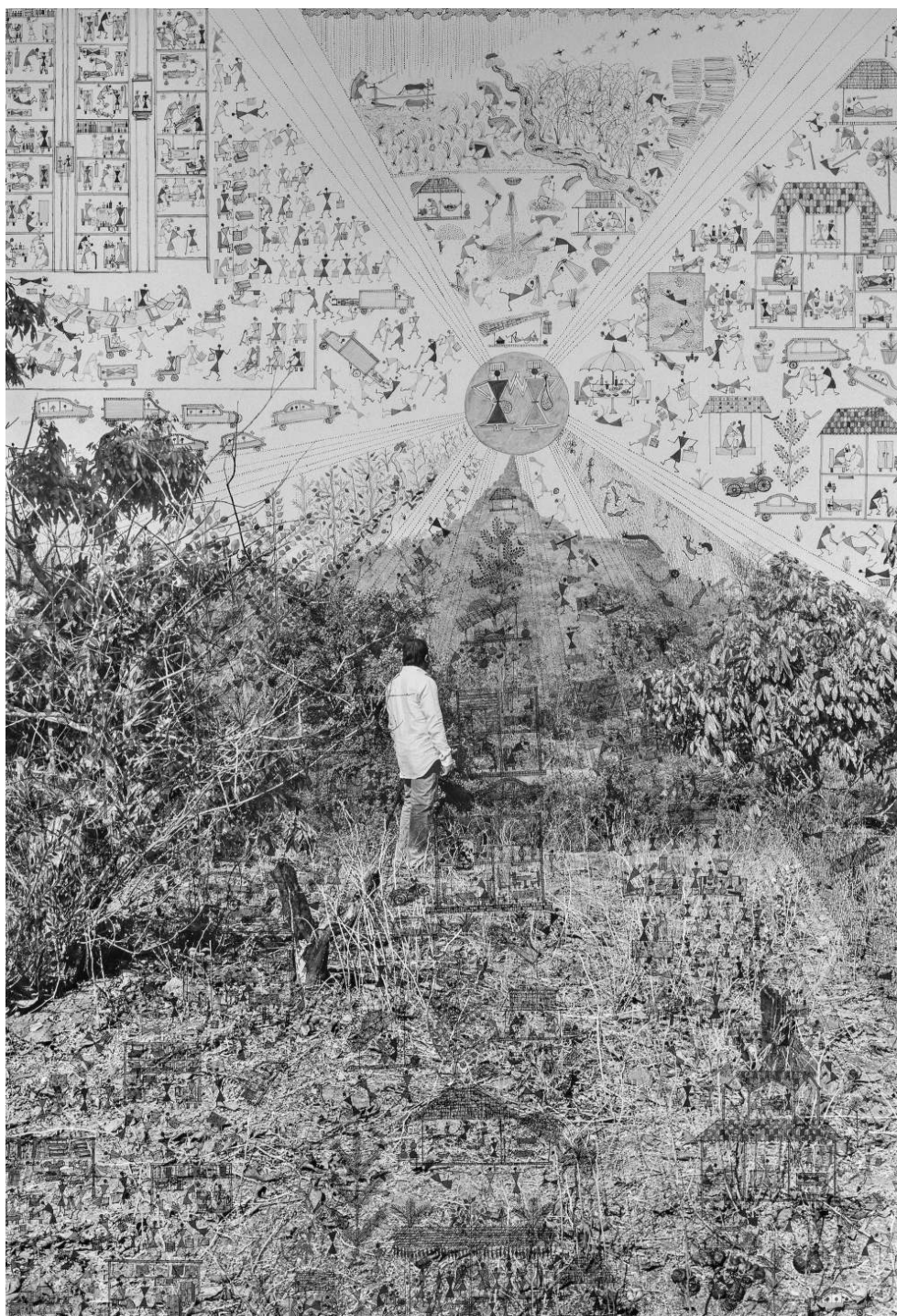


PERSONE FOTOGRAFIA ASIA

Di fronte al lavoro di alcuni artisti, la storica suddivisione che vede la fotografia intesa come specchio o finestra, teorizzata da **John Szarkowski** nel suo celebre «**Mirrors and Windows**», non è sufficiente. Ci vorrebbe un termine che esprima un terzo modo di interpretare la pratica fotografica, contraddistinto da un approccio altamente collaborativo basato sulle dinamiche relazionali tra fotografo e fotografato. È questo il caso di **Gauri Gill**, fotografa indiana nata a Chandigarh nel 1970 e residente a New Delhi, vincitrice del **Prix Pictet 2023** e finalista del **Deutsche Börse Photography Foundation Prize 2024** (il cui verdetto sarà annunciato a maggio).

Confrontandosi con i suoi lavori, è evidente come la fotografia sia per lei un mezzo con cui interagire alle persone, un dispositivo che le permette di attivare un ascolto e, di conseguenza, una connessione. Né specchio né finestra, mi piace pensare che la sua fotografia sia simile a un ponte. Un ponte si può attraversare per raggiungere l'altro lato della sponda, che altrimenti rimarrebbe sconosciuta. Ci si può camminare, affacciarsi verso l'esterno, oppure sostarvi nel mezzo ad osservare. Un ponte può costituire uno stimolo per avanzare verso l'ignoto, ma ci dà anche la possibilità di indietreggiare e tornare a casa quando vogliamo. In un continuo avanti-

indietro che si autoalimenta, ci permette di rivolgerci agli altri, ascoltarli e comprenderli, e attraverso loro comprendere un po' anche noi stessi. Più semplicemente, un ponte è una costruzione solida, che per essere tale richiede tempo e cura. Come il lavoro di Gill.

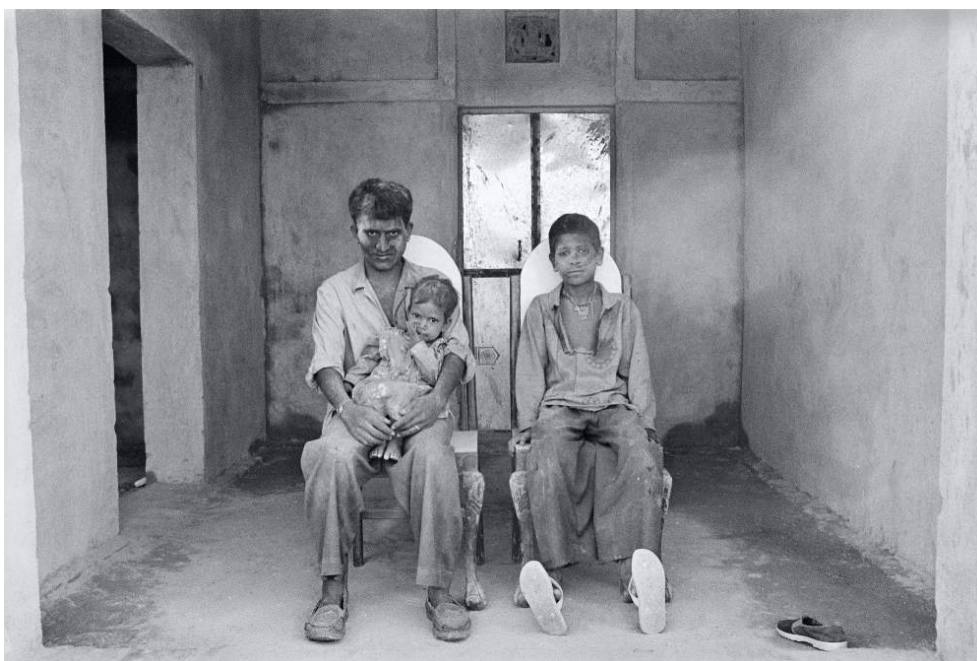


«Truth of Suffering» (2019) dalla serie «Fields of Sight» (2013-in corso) di Gauri Gill e Rajesh Vangad © Gauri Gill e Rajesh Vangad

Nel corso della sua carriera trentennale, l'artista (nata e cresciuta in un contesto urbano in India) ha sviluppato un profondo interesse per le comunità rurali del deserto del Thar nell'India settentrionale, e

successivamente anche per i gruppi indigeni dell'India occidentale, stabilendo rapporti di lunga data con persone che hanno svolto un ruolo cruciale nella creazione dei suoi progetti. Concepite all'interno di serie a lungo termine, le fotografie di Gill sono infatti il risultato di una collaborazione intensa con le persone che ritrae, dalle comunità svantaggiate del Rajasthan in «**Notes from the Desert**» (con cui si è aggiudicata il **Prix Pictet**, di cui si è appena conclusa la mostra annuale presso il **V&A South Kensington di Londra**), agli artisti della cartapesta Adivasi delle tribù Kokna e Warli, protagonisti del libro di recentissima pubblicazione «**Acts of Appearance**» (**Edition Patrick Frey**, 2023), arrivata a metà della sua ormai decennale stretta collaborazione con l'artista **Warli Rajesh Vangad**, con cui in «**Fields of Sight**» (edito sempre da Edition Patrick Frey nel 2023) ha dato vita a un nuovo linguaggio visuale che unisce fotografia e disegno.

Gauri Gill è oggi uno dei nomi più interessanti nel panorama fotografico internazionale: i suoi progetti sono stati esposti in diverse istituzioni internazionali (dalla **Whitechapel Gallery di Londra**, nel 2010, fino al **MoMA PS1 di New York**, nel 2018), a **documenta 14** (2017), alla **58ma Biennale di Venezia** (2019), e in molti altri musei e manifestazioni di prestigio. In un momento di grande dibattito concentrato sulle nuove tecnologie, il suo lavoro è prezioso perché ci invita a soffermarci sul ruolo relazionale della fotografia, riportando l'attenzione alla potenza generativa dell'esperienza interpersonale. Abbiamo intervistato l'artista per approfondire la sua pratica e il suo punto di vista sulla fotografia.



«Hanuman Nath con sua figlia e Hem Nath durante il festival Holi, Lunkaransar», dalla serie «Notes from the Desert» (1999–in corso), di Gauri Gill. © Gauri Gill

Cominciamo dal principio. Come è arrivata a occuparsi di fotografia e quando ha iniziato ad adottare un approccio collaborativo?

All'età di 18 anni ho frequentato il Delhi College of Art per studiare pittura e arte applicata. All'ultimo anno avevamo un corso facoltativo di fotografia, di cui mi sono subito innamorata. Ho preso in prestito la macchina fotografica

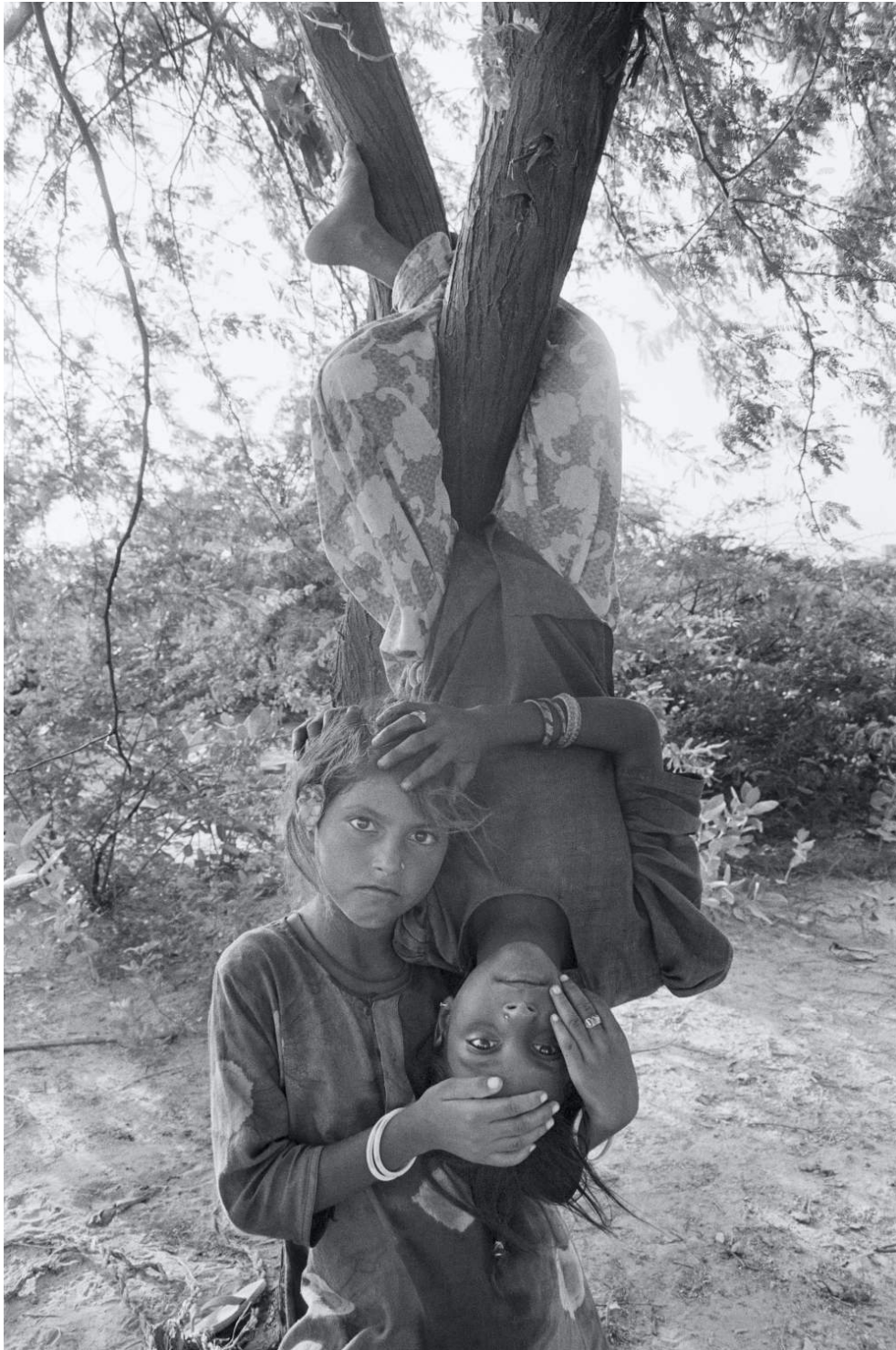
di mio padre, fotografo dilettante (anche se molto appassionato) e così ho iniziato a fare foto a Delhi, dove vivo. La fotografia mi permetteva di essere nel mondo, in mezzo a tutto ciò che mi interessava, pur rimanendo nella mia testa.

La collaborazione, implicitamente, è sempre stata presente nel mio lavoro, dal momento che non avrei potuto realizzare nulla di tutto ciò che ho fatto senza le tante persone che ho incontrato, ma questo aspetto ha cominciato a diventare sempre più visibile con il passare degli anni. Credo che il mio modo di lavorare con e attraverso gli altri (e loro attraverso di me) abbia iniziato a essere visibile con «Balika Mela» nel 2003, quando giovani donne provenienti dalle aree rurali vicino a Lunkaransar hanno posato nella tenda studio che avevo allestito durante una fiera locale. Sono state loro a decidere come avrei realizzato i loro ritratti, andando di gran lunga oltre quello che avrei potuto inventare di mio pugno. In seguito, con «The Mark on the Wall», ho iniziato a documentare i disegni di artisti locali, insegnanti e studenti sui muri delle scuole dei villaggi del Rajasthan. Infine, nell'ultimo decennio il mio approccio è diventato completamente e dichiaratamente collaborativo: ho lavorato a stretto contatto con un artista Warli indigeno, molto talentuoso, Rajesh Vangad, nelle zone rurali del Maharashtra, per «Fields of Sight», e con un'intera comunità di costruttori di maschere Warli e Kokna in un altro villaggio, sempre nel Maharashtra, per «Acts of Appearance».

Secondo lei, quali sono i punti di forza e di debolezza del medium fotografico e come li affronta nei suoi progetti?

Credo che la grande forza della fotografia sia la sua capacità unica di creare un'approssimazione della realtà, che può aiutarci ad ascoltare attraverso lo sguardo, a ricordare, a comunicare e quindi a legarci gli uni agli altri. Tuttavia, questa versione della realtà alla fine si rivela solo una finzione, o un'illusione, poiché è il fotografo a compiere le scelte artistiche che determinano il risultato finale, così come sono molte le cause che concorrono nella trasposizione di un evento in forma fotografica. Questo gioco tra il cosiddetto reale e l'illusorio è per me infinitamente affascinante e molto istruttivo.

Per quanto riguarda le criticità della fotografia, credo che i limiti emergano quando ci convinciamo che ciò che offriamo sia l'unica verità. La realtà è talmente frammentata e polifonica che rende tutto contestuale e altamente soggettivo. Inoltre, se da un lato la fotografia si rivolge con grande forza al momento presente e ci permette di registrare le nostre microstorie, dall'altro è di per sé una sorta di velo su tutto ciò che non è visibile o tangibile nel momento presente.



«Urma e Nimli, Lunkaransar» dalla serie «Notes from the Desert» (1999–in corso) di Gauri Gill © Gauri Gill

Ma allora, che cos'è la fotografia per lei?

La fotografia per me è il tentativo di prestare attenzione e riconoscimento a tutto ciò che consideriamo importante, di comunicarne gli aspetti vitali, e forse anche di rimanere aggrappati alla nostra esperienza di esseri umani, anche se ci rendiamo conto della follia estrema di tutto ciò che ci passa tra le dita. È un grande paradosso. È anche un modo per trovarmi in luoghi e tra persone che altrimenti non potrei mai raggiungere. Credo che la fotografia possa aiutarci a decostruire i circoli chiusi e autoreferenziali del

potere e della visibilità, la separazione netta tra chi viene incluso e chi è escluso. Dove e verso chi dirigiamo la nostra attenzione è un atto d'amore e di fede. Offrire questa attenzione potrebbe anche rivelare che il cosiddetto straordinario è piuttosto banale, e il cosiddetto ordinario è infinitamente affascinante.

Lei lavora quasi sempre con progetti a lungo termine. Che tipo di relazioni instaura con le persone con cui collabora?

Sono relazioni molto stimolanti e fondamentali per me, non del tutto pianificate, ma che è molto difficile per me lasciare andare. Con i miei amici del Rajasthan, e nell'ultimo decennio anche del Maharashtra, condivido profondi legami affettivi, forse perché abbiamo trascorso molto tempo uniti, o perché abbiamo vissuto intense esperienze comuni e anche lavorato insieme. Mi hanno motivato insegnandomi tutto quello che so, i fili che ci uniscono sono vitali.

«Notes from the Desert», con cui ha vinto il Prix Pictet 2023, è una serie a cui lavora dal 1999. Come è iniziata? E come la percepisce ora, a distanza di tempo?

Nel 1999, in una piccola scuola pubblica a qualche ora da Jodhpur, mi capitò di assistere a un episodio di violenza da parte di un insegnante nei confronti di una bambina. Proposi al settimanale politico di Delhi, dove lavoravo all'epoca, un articolo su che cosa significasse essere una ragazza in una scuola di villaggio, ma mi fu risposto che la storia non era una notizia «adeguata», e la mia idea fu accantonata. Allora decisi di prendermi un mese sabbatico e di trascorrerlo nel Rajasthan rurale, per fotografare le scuole dei villaggi. Viaggiai in maniera casuale e fotografavo dalle scuole governative alle scuole sperimentali, fino agli eventi comunitari organizzati dalle Ong. Ho incontrato studenti, insegnanti, funzionari e attivisti. Erano sorprendentemente tolleranti nei confronti della mia ignoranza, cercando di rispondere alle mie numerose domande come persona di lingua inglese di Delhi. Ho avuto una serie di incontri trasformativi con persone straordinarie che sarebbero diventate le mie guide: Bhana Nathji, che era un nomade Jogi e leader molto rispettato della comunità, e Izmat, una madre single e la persona più povera del suo villaggio. Bhana Nath mi invitò a viaggiare con loro, Izmat prese il mio indirizzo e nelle lettere successive che mi inviò mi esortò a tornare. L'ho fatto. Negli ultimi due decenni le mie visite nel Rajasthan occidentale, per incontrare essenzialmente le stesse persone e gli stessi luoghi, hanno abbracciato vari aspetti della vita e i cambiamenti che si sono verificati nel tempo. Ho assistito alle stagioni: anni di siccità e l'anno di un grande monzone (quando Barmer divenne il Kashmir), tempeste di polvere che possono farti venire la febbre e un'alluvione molto grave. Ho seguito il ciclo agricolo, la migrazione, gli uomini che partivano per lavorare come operai nel Gujarat e nel Maharashtra, Food for Work, Mgnrega e altri programmi governativi, i viaggi nomadi, le malattie, le epidemie, la malaria cerebrale, la tubercolosi, gli ospedali sopraffatti e le scuole a corto di personale, la morte per morso di serpente, per incidenti, bruciati vivi per aver fornito una dote inadeguata, per invecchiamento, nascite, matrimoni, matrimoni precoci, usurai, manifestazioni, elezioni nazionali, festival, faide tramandate di generazione in generazione, celebrazioni, preghiere... E in tutto questo c'erano i miei amici a guidarmi. Per quanto riguarda il modo in cui percepisco ora questa serie, ci sono così tante persone ed elementi che la compongono, e proprio come nella vita e nelle relazioni, tutto fluttua e scorre. Ma sempre più spesso fotografo meno e passo più tempo con le persone, cercando di capire.



«Untitled (31)» dalla serie «Acts of Appearance» (2015-in corso) di Gauri Gill © Gauri Gill

Parliamo di «Fields of Sight» recentemente pubblicato in forma di libro da Edition Patrick Frey. Questo lavoro mette insieme le sue fotografie di paesaggio e i disegni dell'artista Warli Rajesh Vangad, dando vita a composizioni visive ipnotiche e affascinanti, ricche di dettagli. Come si è sviluppato il risultato visivo finale?

All'inizio del 2013 ho trascorso alcune settimane a Ganjad, un villaggio Adivasi nell'India occidentale. Nel corso della mia permanenza ho iniziato ad apprezzare il paesaggio che, pur essendo a poche ore di distanza da Bombay, era completamente diverso. La natura era camaleontica, appena mi giravo, cambiava. Volevo documentare il paesaggio, ma le mie immagini sembravano lontane, persino opache. Forse la bellezza oscurava la realtà del luogo, o forse semplicemente non lo conoscevo abbastanza bene. Conversando con Rajeshji Vangad, un talentuoso artista Warli la cui famiglia vive da generazioni nella stessa frazione, abbiamo iniziato a parlare del suo villaggio. Mi sono resa conto, ancora una volta, di come il significato di un luogo abbia un valore diverso a seconda di chi lo guarda. Così ho deciso di fotografare i luoghi significativi per Rajeshji, spesso con lui presente nell'inquadratura. Mi portava in questi luoghi speciali e io decidevo dove e come costruire l'immagine, cosa includere, come inquadrarlo al meglio nel paesaggio e così via.

Quando in seguito ho guardato i miei provini a contatto, mi sono resa conto che mancava gran parte della narrazione che avevo ricevuto da Rajeshji, le grandi storie che avevano reso tutto più intenso per me. Mi trovavo di fronte al limite (e forse al valore intrinseco) della fotografia: nell'immagine finale compare solo ciò che era presente nel momento in cui è stata scattata, cancellando tutto ciò che era venuto prima. Mi sono chiesta: come posso raccontare ciò che accadde negli anni Settanta, quando folle violente di un potente partito fecero irruzione nel villaggio costringendo la gente del posto a fuggire, accalandosi l'una sull'altra in preda al terrore; o quella singolare notte di plenilunio d'ottobre, in cui una grande foresta su una collina si anima e tutte le persone presenti vedono scintillare intorno a sé occhi lucenti? Ho pensato di spingere la nostra collaborazione per renderla più

esplicita: Rajeshji avrebbe disegnato sulle mie fotografie, incrociando il mio messaggio visivo con la sua risposta grafica. Poiché l'arte Warli è monocromatica, e al fine di rendere «l'incontro» intenso e dettagliato, abbiamo deciso di limitare il nostro lavoro a una tavolozza in bianco e nero. Inizialmente autobiografico, con il tempo è diventato più astratto abbracciando temi più ampi. Il risultato finale racchiude proiezioni parallele di luoghi che, utilizzando la prospettiva, lo spazio negativo e positivo, i valori tonali e le dimensioni, fondono i campi dello sguardo e della percezione, e incorporano la storia, la politica e le visioni del mondo di due espressioni artistiche: la fotografia e il disegno.

Nel volume le didascalie che accompagnano le immagini sono molto importanti. Perché?

Ci siamo resi conto che le didascalie possono essere molto importanti quando abbiamo esposto le opere a documenta, nel 2017. Per gli spettatori è stata un'esperienza diversa sentirci spiegare le opere. Abbiamo capito che la loro densità e la specificità avrebbe potuto far perdere molte informazioni al pubblico, così nel libro abbiamo deciso di includere delle didascalie con cui offrire indicazioni e un po' di contesto. Naturalmente, ogni persona avrà sempre la propria interpretazione del lavoro.

Quali sono le differenze, per lei, nel lavorare a un libro e ad una mostra?

Le mostre sono molto importanti perché permettono di sperimentare diverse possibilità e iterazioni del lavoro, spesso riportando le fotografie nelle comunità in cui sono state realizzate. Si può lavorare a un libro solo quando il lavoro è sufficientemente maturo, o la serie che si sta portando avanti è coesa nel suo insieme. Permette di rallentare, di trovare la forma adatta alla storia: per esempio, nel libro «Acts of Appearance» abbiamo usato colori che fanno riferimento a tinture vegetali per incorniciare le immagini, e abbiamo mostrato scatti inediti realizzati con il mio cellulare per offrire un contesto più ampio. Con «Fields of Sight» abbiamo cercato di estrarre tutti i dettagli chiave presenti nelle opere, che spesso si perdono, e di creare un'intera nuova narrazione. Inoltre, nei libri posso includere altre voci, come quelle di Manju Saran in Balika Mela, una giovane donna che ha studiato con me per due anni nei workshop che abbiamo organizzato per le ragazze rurali di Lunkaransar, in Rajasthan, e che ha poi gestito uno studio fotografico nel suo villaggio, cosa praticamente inedita nel Rajasthan profondamente patriarcale; o dei tanti amici artisti che hanno contribuito alla raccolta 1984. E poi ovviamente quelle di Rajesh Vangad in «Fields of Sight» e di Yuvraj Bhagvan Kadu in «Acts of Appearance», e così via.



«Untitled (88)» dalla serie «Acts of Appearance» (2015-in corso) di Gauri Gill © Gauri Gill

Nel libro «Acts of Appearance» il lettore ha la possibilità imparare di più sul dietro le quinte del progetto attraverso le fotografie che lei ha scattato con il cellulare. Quanto è importante il processo nel suo lavoro?

Il processo e le persone sono tutto, gli oggetti sono secondari. Tutto ciò che faccio è solo un tentativo di onorare e condividere la nostra esperienza collettiva, che è sempre più grande dei prodotti che possono derivarne.

Che cosa vorrebbe che il pubblico imparasse dal suo lavoro, in particolare dalla collaborazione che instaura con i soggetti?

Mi impegno costantemente a imparare ad ascoltare più profondamente, a mettermi da parte per vedere più chiaramente e collettivamente. Quello che pratico è un ascolto «attivo» piuttosto che passivo, perché cerco di trasmettere ciò che ho compreso attraverso una forma, alla quale si può arrivare solo con piccoli passi compiuti nel tempo in maniera organica. Sebbene la fotografia sia per certi aspetti un mezzo democratico (dato che oggi quasi tutti hanno accesso a una qualche forma di dispositivo fotografico), c'è un equilibrio di potere sproporzionato tra chi può raccontare una storia e chi no. Quello che provo a fare con i miei progetti è cedere il controllo della rappresentazione e dell'individualizzazione. Quando mi concentro solo sull'oggetto esplicito (che di per sé è in continuo cambiamento) non riesco a prestare attenzione a tutti i processi e i soggetti che vi sono incorporati. Anche nel tentativo di decostruire il processo, finisco per creare nuovi centri di attenzione. In verità, dietro ogni singola azione (o insieme di azioni) che appaiono sotto forma di oggetto, c'è una moltitudine, una successione continua, un flusso che segue in maniera spontanea ciò che è venuto prima. Con il mio lavoro voglio celebrare i modi ingegnosi che le persone trovano per nuotare, o semplicemente stare a galla, nonostante le circostanze fragili o precarie in cui si trovano. Dopotutto, questi piccoli atti di resistenza e di bellezza da parte di individui o comunità sono tutto ciò che abbiamo, e in essi risiede la speranza.



Gauri Gill. © Esra Klein per Schirn Kunsthalle Museum, 2022

English Translation –

Gauri Gill: Photography is an act of Love

The winner of the Prix Pictet 2023 tells about her understanding of photography as a means of relating to others.

Faced with the work of some artists, the historical subdivision that conceives photography as mirror or window, theorised by John Szarkowski in *Mirrors and Windows*, is not enough. What is needed is a term that expresses a third way of interpreting photographic practice, characterised by a highly collaborative approach based on the relational dynamics between photographer and photographed.

This is the case of Gauri Gill, an Indian photographer born in Chandigarh in 1970 and resident in New Delhi, recently named winner of the Prix Pictet 2023. Looking at her work, it is evident how photography is for her a means with which to engage people, a device that enables her to activate a listening and, consequently, a connection.

Neither mirror nor window, I like to think of her photography as similar to a bridge. A bridge can be crossed to reach the other side of the bank, which would otherwise remain unknown. One can walk across it, face outwards, or stand in the middle observing. A bridge can be a stimulus to advance into the unknown, but it also gives us the possibility to step back and return home whenever we want. In a continuous back-and-forth that is self-sustaining, it allows us to turn to others, to listen and understand them, and through them to understand ourselves as well. Put simply, a bridge is a solid construction, which requires time and care to be so. Like Gill's work.

Over the course of her 30-year career, the artist (born and raised in an urban context in India) has developed a deep interest in the rural communities of the north India Thar desert, and later also the Indigenous groups of western India, establishing long-standing relationships with people who have played a crucial role in the creation of her projects. Conceived as part of long-term series, Gill's photographs are in fact the result of an intense collaboration with the people she portrays, from the underprivileged communities of Rajasthan in 'Notes from the Desert' (with which she won the Prix Pictet, whose annual exhibition at the V&A South Kensington in London has just concluded) to the Adivasi Warli and papier-mâché artists of the Kokna and Warli tribes, protagonists of the recently published book *Acts of Appearance* (Edition Patrick Frey, 2023), which came mid way through her now decade long close collaboration with the Warli artist Rajesh Vangad, with whom in *Fields of Sight* (also published by Edition Patrick Frey in 2023) she has created a new visual language combining photography and drawing.

Gauri Gill is today one of the most interesting names on the international photographic scene: her projects have been exhibited in various international institutions (from the Whitechapel Gallery in London, in 2010, to MoMA PS1 in New York, in 2018), at Documenta 14 (2017), at the 58th Venice Biennale (2019), and in many other prestigious museums and events.

At a time of great debate focused on new technologies, her work is valuable because it invites us to dwell on the relational role of photography, bringing attention back to the generative power of interpersonal experience.

We interviewed the artist to learn more about her practice and her perspective on photography.

Let's start from the beginning. How did you get to engage with photography and when did you start working with a strong collaborative approach?

At the age of 18, I went to the Delhi College of Art to study painting and applied art. In our final year we had an elective class in photography, which I immediately fell in love with. I was able to borrow my father's camera, since he was the amateur—though dedicated—photographer in the family. And I started to make pictures in Delhi, where I lived. Photography allowed me to be in the world, amidst all I cared about, while still in my head, or somehow internally oriented—as in a studio while painting.

Implicit collaboration has always been present in my work, since I could not make any of the work I have without so many enablers in every way, but this aspect began to become more and more visible as the years went on. I think the explicit expression of working with and through others—and them through me—first began to be visible with Balika Mela in 2003, when young women from rural areas adjoining Lunkaransar posed in the tent studio that I had created in a local fair. They determined their own images, and far superseded anything I could have come up with. Later, there was The Mark on the Wall, when I began to document the drawings of local artists, teachers and schoolchildren on the walls of village schools in Rajasthan. And in the last decade, it has become completely and overtly collaborative as I have been working very closely both with a very fine Warli Indigenous artist called Rajesh Vangad in rural Maharashtra on a series called Fields of Sight, as well as a whole community of Warli and Kokna mask makers in another village, also in Maharashtra, for Acts of Appearance.

In your opinion, what are the strengths and limitations of the medium of photography and how do you address these in your projects?

I think the great strength of the medium is its unique ability to create an approximation of reality, which can help us to listen through seeing, to remember, to communicate, and thereby bind us to each other. Yet this version (of reality) is finally only a fiction, or an illusion, as the photographer makes so many artistic choices which determine the final outcome, and so many other causes and conditions must come together too for an event or a photograph to coalesce in the form that it does. This play between the so called real and illusory is infinitely fascinating and instructive to me. I think the limitation arises when we believe that what we offer is the only truth...because in fact everything is contextual and highly subjective. Also, while photography addresses the present moment very powerfully, and allows us to record our micro histories, it is also in itself a kind of veil over all that is not visible, or tangible in the present moment.

So, what is photography for you?

Photography for me is the attempt to give our attention and recognition to all that we consider important, and to try and communicate its vital aspects—and perhaps also to hold onto our own experience as humans, even as we realise the ultimate folly of it as everything passes through our fingers. It's a great paradox. It's also a way for me to be in places and among people that I might never find my way to otherwise. I believe that photography can help us deconstruct closed and self-referential circles of power and visibility, who gets to be included, and who is excluded.

Where and towards whom we direct our attention is an act of love, and belief. Offering this attention might also reveal the so-called extraordinary to be quite banal, and the so-called ordinary, endlessly fascinating.

You almost always work with long-term projects. What kind of relationships do you create with the people you work with?

It's not entirely planned, but it's very hard for me to let go. These relationships are very energising and fundamental to me. I share both emotional ties and now a long history with my friends in Rajasthan, and for the last decade, also Maharashtra. Perhaps because we have spent great lengths of time together, because we have had intense common experiences, and tangentially also worked together, the relationships are deeply important to me. My friends ground me and teach me all I know—the threads that connect us are vital and grounding.

Notes from the Desert, with which he won the Prix Pictet 2023, is a series you have been working on since 1999. How did it get started? And how do you perceive it now, some time later?

In 1999, I happened to witness a girl being beaten by her teacher in a small government school in a village some hours away from Jodhpur. I proposed an essay to the political weekly in Delhi where I worked at the time, about what it was like being a girl in a village school. I was told the story lacked a suitable 'news peg', and my idea was set aside. So I decided to take a month-long sabbatical from work and to spend it in rural Rajasthan. I started by traveling randomly from school to school, photographing mainly in the villages, from government schools to experimental schools to NGO organized community events. I met students, teachers, officials and activists. They were surprisingly tolerant of my ignorance, endeavoring to answer my many questions as an English speaking person from Delhi. And I had a series of transformative encounters with remarkable individuals who were to become my guides—Bhana Nathji, who was a Jogi nomad and well respected leader of the community, and Izmat, a single mother, and the poorest person in her village. Bhana Nath ji invited me to travel with them, and Izmat took my address and in subsequent letters she sent me urged me to return. I did.

Over the past two decades my visits to Western Rajasthan, to meet with essentially the same people and places, have encompassed various parts of life, and changes that have occurred over time. I have witnessed the seasons: drought years and the year of a great monsoon—when Barmer became Kashmir, dust storms that can give you a fever, and a flood that wreaked enough havoc to require the rebuilding of Urma's home. I have followed the farming cycle, migration, men traveling to work as labor in Gujarat and Maharashtra, Food for Work programs, MNREGA and other government schemes, nomadic journeys, illness, epidemics, cerebral malaria, tuberculosis, overwhelmed hospitals and understaffed schools, death from snakebite, from accidents, from being burned alive for providing inadequate dowry, from growing old, the death of a camel in a year that is remembered as the year of the death of the camel, births, marriages, child marriages, moneylenders, civil society interventions, dharnas, rallies, national and panchayat elections, festivals, feuds passed down over generations, celebrations, prayers...and through it all my friends, by whom I was led.

As to how I perceive it now, there are so many people and parts to it, and just like life and other relationships, all of it ebbs and flows. But increasingly I photograph less and spend more time with people instead, just trying to understand.

Let's talk about Fields of Sight, recently published in book form by Edition Patrick Frey. This work brings together photographs of landscapes shot by you and drawings by artist Warli Rajesh Vangad, resulting in hypnotic and fascinating visual compositions, rich in detail. How did the final visual result develop?

In early 2013 I spent some weeks in Ganjad, an Adivasi village, in the west of India. In the course of my time living there, I began to appreciate the landscape; only some hours away from Bombay, it was nonetheless completely distinct. Nature was chameleon-like, changing as soon as I turned around. I wished to try to

record the landscape, but my images felt distant, opaque even. Perhaps the beauty obscured the reality of the place, or perhaps I simply did not know it well enough. In conversations with Rajeshji, a talented Warli artist whose family has lived in the same hamlet for generations, we began to discuss his village. I was made acutely aware, once again, of how a place is assigned meaning only by its viewer, determined perhaps by her relative distance or proximity to it, and so tentatively, I decided to photograph places significant to Rajeshji – often with him present in the frame. He would take me to these special places, and I would decide where and how to construct the image, what to include, how best to frame him within the landscape, and so on.

When I looked at my contact sheets later, I realised that so much of the narrative that I had received from Rajeshji, the great stories which had made it all come alive for me, was missing. I found myself confronted with the limitation – and perhaps, the unique value – of photography, which restricts what is in the image to the present moment, but which also erases all that came before. I wondered: how can I convey what happened in those months in the 1970s when the violent mobs of a powerful political party raided the village and the locals fled and fell upon each other in terror; or the particular full-moon night in October when a great forest on one hill comes alive, and all the people who spend that night in the forest see shining eyes glittering all around them?

I thought we could push our collaboration to make it more explicit: Rajeshji would inscribe his drawing over my photographs, meet my visual text with his own graphic response. As Warli art is monochromatic, and in order to make the encounter intense and precise, we decided to restrict our work to a black-and-white palette. Initially autobiographical, over time the work has grown to become more abstract, and to encompass larger themes.

The final work contains parallel projections of place; using perspective, negative and positive space, tonal values and relative dimensions, it merges fields of sight and perception, embedding the histories, politics and world-views of two artistic expressions, photography and drawing.

In the photobook, the captions accompanying the pictures are very important. Why?

We realised that captions could be very important for the work because when we showed the works at Documenta in 2017, and were both present with the work. We saw that it was a different experience for viewers with us jointly explaining the works. We realised then that the density and specificity of the works might have led to people missing many things. Of course, individuals will always have their own readings, but we have tried to describe our intentions and offer some context.

What are the differences, for you, in working on a book and an exhibition?

The exhibitions are very important because it's a way of experimenting with different possibilities and iterations of the work, often taking the photographs back to the communities where they were made. The books can only be created once the work is at a certain stage, or the series or argument we are making is cohesive as a whole. The book allows one to slow down, to find a suitable book form for the story—for instance we have used colours referencing vegetable dyes to frame the images in the Acts of Appearance book, as well as showing unseen images taken on my mobile phone to offer more context for the work. And with Fields of Sight, we tried to extract all of the many key details present in the intricate works, which often get lost, and make for a whole new narrative in and of itself.

Also, in the books I am able to bring in other voices such as those of Manju Saran in Balika Mela—a young woman who studied with me for two years in workshops

we ran for rural girls in Lunkaransar in Rajasthan, and who went on to actually run a photo studio in her village, something practically unheard of in deeply patriarchal Rajasthan. Or the many artist friends who have contributed to the 1984 notebooks. And then of course Rajesh Vangad in Fields of Sight; Yuvraj Bhagvan Kadu in Acts of Appearance, and so on.

I really appreciate the fact that in the book Acts of Appearance the reader can learn more about the behind-the-scenes of the project through the photographs you took with your mobile phone. How important is the process in your work?

Process and people are everything, objects are incidental. All I do is only an attempt to honour and share our collective experience, which is always greater than the by products that may arise from that experience.

What would you like the public to learn from your work, in particular from the collaboration you establish with your subjects?

My ongoing endeavour involves learning to listen more deeply, to get myself out of the way in order to see more clearly, and collectively. It is 'active' listening rather than passive because I then try and convey those understandings through a form, which can only be arrived at through micro steps, taken organically over time. While photography is a democratic medium in some respects, as almost everyone today has access to some form of camera, there is disproportionate power in terms of who gets to tell the story. My small attempt has been to try and cede control of representation, and individualisation. When I focus only on the explicit object—which itself is constantly changing—I fail to pay heed to all of the processes and players embedded in it. Even in attempting to deconstruct the process I end up creating new centers of focus. In truth, there is a multitude behind any single act—or any solidified convergence of acts, that appear in the form of an object. And there is an ever-flowing continuum, which follows naturally from what came before.

Critically, as much as the work engages with conditions that are deeply unjust in the world, I have wished to privilege all the ingenuous ways people find to swim, or to stay afloat, despite fragile or precarious circumstances. These small acts of resistance and beauty by individuals or communities are all we have in the end, and wherein lies hope.