

Traducción cultural: el caso del arte contemporáneo indio

Deepak Ananth

¿Cómo se puede empezar a hablar del arte contemporáneo hindú en una situación en la que el creciente interés que está provocando internacionalmente se ha vuelto virtualmente indistinguible de la cultura del espectáculo y de la especulación que es la segunda naturaleza de la globalización? Como la publicidad exagerada de Occidente querría hacernos creer, después de China, ahora India es *el próximo gran éxito* —una etiqueta periodística que es el equivalente de un acuerdo de conjunto en el que productos culturales de todo tipo (artesanías étnicas, moda, Bollywood y el arte contemporáneo) son como una especie de *bonus* o de incentivo agregado a la letanía de puntos a favor que está provocando que el país se vuelva tan atractivo para los inversionistas extranjeros—. Y de la misma manera en que la percepción de India como la nueva fuerza económica en la escena internacional tiende a desviar la atención de las muy reales desigualdades sociales que existen en el país, así también la recepción del arte contemporáneo hindú tiende a encubrir las profundas contradicciones de una sociedad en transición —precisamente el *topos* que abordan muchos artistas—. Para un buen número de artistas que crecieron a mediados de los 90, el eslogan crítico “local versus global” se ha convertido —conscientemente o no— en un *modus operandi* para entender el nuevo orden mundial en el que India ha sido catapultada (los nombres que saltan a la mente son Subodh Gupta, Sheela Gowda, N. S. Harsha, Sharmila Samant y el Raqs Media Collective). Por supuesto, una versión más vieja de esta dicotomía —o dialéctica— de *tradición* y *modernidad* ha sido llevada a cabo por generaciones anteriores de artistas hindúes, pero los términos en los cuales se encuadra estaban íntimamente relacionados con cuestiones de identidad poscolonial. En efecto, desde sus inicios, el surgimiento en India de un arte protomodernista a finales de la década de los 30 fue inseparable de lo que sólo se podrían llamar *dilemas civilizatorios*, a los que se enfrentaban los sujetos divididos de la historia colonial en su negociación de una identidad nacional que por ende tenía la cara de Jano, trabados en la tensión entre lo indígena y lo importado.

Las diferentes trayectorias y direcciones que constituyen la historia del arte moderno en la India independiente desde finales de los años 40 hasta los 80, incluyen variedades de realismo en pintura y escultura, un intervalo propiamente modernista caracterizado por un interés en las poéticas del signo pictórico o gráfico, por ejemplo en la abstracción pictórica o geométrica, seguida por una tardía, jocosa y subversiva apropiación modernista de los modos populares y vernáculos como un contraste irreverente o políticamente sesgado de las piedades del arte elevado. En los años 80 hay una predilección creciente por los medios mixtos, y de ahí, inevitablemente, un paso más allá del marco o el pedestal, y en el trabajo de instalación. Se admite que este muy esquemático relato tiene como intención registrar, con precisión, el rico pasado

histórico del trabajo que surgió a lo largo de los años 90 y, más polémicamente, recordar la existencia de otras modernidades fuera de la esfera hegemónica euro-americana. Sólo cuando se reconozca la prevalencia en todo el mundo de estos múltiples linajes de lo moderno, será posible proceder a un reconocimiento crítico de lo que provoca su despertar: posmodernismo y globalización.

La generación de los artistas que surgió durante los años 90, siente menos el peso de la herencia poscolonial y tiene una actitud más relajada hacia lo que sus predecesores tendían a ver como el monolito, un poco intimidante, del arte occidental. La proliferación de bienales en el hemisferio sur, a la vez que proporciona plataformas alternativas para el intercambio y la exposición, ha servido para relativizar la omnipresencia de Londres y Nueva York como heraldos de lo nuevo (aunque en estas ciudades el arte contemporáneo hindú alcanza precios récord). Es todavía más importante que, para muchos de estos artistas (Sheba Chhachhi, Anita Dube, Bharti Kher, Hema Upadhyay, entre otros), la condición *post-medium* de gran parte de la práctica del arte contemporáneo haya sancionado nuevas libertades en la reapropiación y la recodificación de ciertos procedimientos formales asociados con movimientos o tendencias del pasado reciente, por ejemplo el *pop art*, el minimalismo o la instalación. En particular, el trabajo con muchos medios se ha convertido en una especie de *lingua franca* global, aunque lo que se necesita remarcar es la ambición —por parte de algunos de los practicantes más críticamente astutos (Atul Dodiya, Pushpamala N., Jitish Kallat)— de alejar del nivel del contenido lo que un público internacional podría a primera vista reconocer de una manera demasiado superficial como algo familiar (si no *déjà vu*) en términos del lenguaje formal utilizado.

Aquí la noción de traducción cultural tiene un papel importante que desempeñar, ya que lo que está en juego es algo más que el recurso usual del pastiche y la parodia que Fredric Jameson ha identificado estupendamente como uno de los principales tropos del posmodernismo. La naturaleza híbrida de un número significativo de trabajos —en la elección de la materia prima así como en el nivel simbólico y alegórico— sugiere que sólo una noción más amplia de la práctica del arte registra de maneras más penetrantes las contradicciones culturales del nuevo orden mundial. Vayamos más lejos: si la ruptura con la especificidad del medio ha provocado una proliferación de medios mixtos y de trabajo de instalación, ciertamente todo esto no puede descartarse como una manifestación de la moda internacional “en la que el arte esencialmente es cómplice de una globalización de la imagen al servicio del capital”, como Rosalind Krauss sostuvo en un ensayo reciente. Para muchos artistas hindúes (léase: no occidentales), el *campo expandido* del arte contemporáneo permite —¡finalmente!— *descolonizar* la práctica artística, por ejemplo [teniendo en cuenta] que el atractivo del trabajo de instalación reside en su potencial para representar lazos políticos y poéticos entre entidades culturalmente distantes. En muchos casos su trabajo presenta lo que Jameson ha descrito como un rasgo llamativo de “los más interesantes trabajos posmodernistas” —a saber,

“una concepción de la relación más positiva que restablece la tensión adecuada a la misma noción de diferencia”. *La diferencia relacional* es el eslogan paradójico propuesto por Jameson para describir esta experiencia posmodernista de la forma.

Muchos de los trabajos que se sitúan en el eje local/global merecen ser vistos a la luz de este juego entre diferencia y relación (desde esta óptica, la *estética relacional* de Nicholas Bourriaud podría ser *desfamiliarizada* de manera productiva). Aquí la poética de la traducción cultural debería ser al mismo tiempo una hermenéutica del arte. Dos ejemplos podrían bastar: una lectura superficial de, por ejemplo, el uso que hace Subodh Gupta de relucientes utensilios de acero inoxidable ubicuos en las casas de clase media en toda la India, podría indicarlo como una versión hindú de la celebración *post-pop* del fetichismo de la mercancía a la Jeff Koons, ignorando las connotaciones locales específicas de estos objetos y su papel en la economía simbólica de los signos. [Esto se debe] a que el valor-uso de estos objetos coexiste con su valor de intercambio, de tal modo que las copas, vasos y platos son también una parte básica de la dote en los pueblos. La ingenuidad de Gupta reside en que transpone lo cotidiano en la moneda del arte: en la instalación llamada *The Way Home* (1998–1999), por ejemplo, el objeto-mundo de la India rural y de las pequeñas ciudades está configurado como un arreglo circular en el piso (que siempre es el terreno fenomenológico para las actividades más cotidianas en la India rural: comer, conversar, dormir...), dominado por la figura central de esta mascota ambigua, la vaca *sagrada*, tan adorada en el campo por su asociación mítica con Krishna (el dios pastor de vacas) y vista como una molestia en las ciudades en las que las criaturas bovinas pasean a su aire por las calles, comiendo basura y bolsas de plástico, asintiendo plácidamente en las glorietas mientras los coches aceleran. Los espectadores que se mueven en la instalación de Gupta necesitan recordar estas referencias y estar enterados del hecho de que la presencia de simulacros de armas rudimentarias entre los benignos utensilios de cocina es una alusión directa a la canalización de la violencia en la Bihar natal del artista —*el Wild West* de la India—, dado su historial de criminalidad y bandidaje. Lo que es original del trabajo de Gupta es que claramente se nutre del sentido de *localidad*, aunque él mismo se haya (geográficamente) movido de su lugar de origen. Su autorretrato con el revelador título de *Bihari* (1999) lo reconoce: el epíteto en hindi, deletreado en pequeños focos rojos, se refiere comúnmente a la supuesta rusticidad de los nativos del Bihar y, como para aclarar el punto, el fondo del cuadro está manchado con estiércol de vaca, una sustancia que tradicionalmente se utiliza para cubrir las paredes de las casas de pueblo. La relación simbiótica con esta *materia prima* sigue fresca en las memorias infantiles de Gupta, pero debe ser contrastada con, por ejemplo, el uso que hace Chris Ofili del estiércol de elefante como un apéndice decorativo de sus cuadros ornamentales.

Sheela Gowda es otra artista interesada en recodificar críticamente sustancias con una connotación vernácula, pero su reciclaje (en el sentido ecológico de la palabra) tiene una inflexión moral más directa que el juego intuitivo de Gupta con los signos

culturales. Su predilección por los materiales pobres refleja su compromiso con cuestiones ambientales y con el llamado *trabajo femenino*. Por ejemplo, en el pasado ella ha trabajado con estiércol seco de vaca que en el campo se usa como combustible, pero que también está cargado de connotaciones rituales. El trabajo de recoger los excrementos bovinos, formando con ellos unos pasteles achatados y luego poniéndolos a secar al sol, lo hacen las mujeres del pueblo. Este trabajo poco importante es sacralizado por las delicadas láminas de papel dorado que forma la impronta de la palma de la artista para adornar la sustancia endurecida con color de estiércol, moldeada en rectángulos y alineada contra la pared, ocasionalmente con restos de pigmento rojo en sus superficies. El pigmento en polvo en cuestión es, por supuesto, lo que las mujeres tradicionalmente usan para formar puntos en sus frentes o en partes de su cabello para indicar su condición de casadas. Sin embargo, en el caso de Gowda es un signo de la condición de subalterno. La materialidad del trabajo de Gowda está inevitablemente relacionada con las realidades más duras del trabajo manual: como testimonio, la imponente estructura llamada *A Blanket and the Sky* (2004) hecha de bidones de alquitrán aplanados, una transposición del tipo de refugios improvisados construidos por los trabajadores migrantes contratados por jornada para realizar tareas como colocar cables o mantener las obras públicas. Así que la austeridad del objeto escultórico de Gowda señala una *fidelidad a los materiales* que tiene una base ética muy alejada de la comprensión puramente formal de ese venerable *shibboleth* modernista, así como en otros trabajos suyos el uso de cuerda, sogas, polvo de carbón, pigmento y gasa tiene un valor simbólico necesariamente diferente de, por ejemplo, el recurso a los materiales comparativamente modestos que indican la resistencia del Arte Povera a la base tecnocrática del minimalismo americano.

Entre el brillo impersonal de los utensilios de acero inoxidable de Gupta y la materialidad opaca de los bidones de alquitrán de Sheela Gowda, entre lo refulgente y lo manchado de hollín, está por supuesto un espectro entero de trabajo llamado *arte contemporáneo hindú*. Una comprensión matizada del mismo requiere una traducción cultural en la línea del gran ensayo de Walter Benjamin, "La tarea del traductor":

"Toda traducción es sólo una manera provisional de negociar con la extranjería de las lenguas. [...] No es el más grande elogio de la traducción, particularmente en la época de su origen, decir que se lee como si hubiera sido originalmente escrita en ese lenguaje".¹

Las traducciones, al fin y al cabo, se dirigen a extranjeros, a aquellos que no hablan la lengua.

Traducido por Laura Moure.

¹ Walter Benjamin, "The Task of the Translator," en *Illuminations*, editada y con una introducción de Hannah Arendt (Londres, Jonathan Cape, 1970), pp. 75, 79. Estas dos frases fueron unidas por Susan Sontag en su ensayo "The World as India: The St. Jerome Lecture on Literary Translation", en Susan Sontag, *At the Same Time: Essays & Speeches* (New York, Farrar, Strauss, Giroux, 2007), p. 176.

Conferencia Mircea Cantor

Voy a empezar con un trabajo que hice en el año 2000 llamado *Todas las direcciones*. Me invitaron a Nueva York con un grupo de artistas, pero no pude ir porque la embajada americana me clasificó como un inmigrante potencial a los EUA y me negó la visa. Yo realmente tenía muchas ganas de participar en esta exposición; sin embargo, no sabía cómo reaccionar, así que hice un *performance*. Hice *autostop* con un cartel que decía "Paraíso" porque para mí —y para muchas otras personas de Europa del Este— los Estados Unidos eran *la Tierra Prometida*. Hice esta fotografía: el cartel decía "Paraíso", pero como no podía llegar al Paraíso, era más o menos como el infierno. Como habría sido demasiado literal poner en el cartel "Infierno", decidí dejarlo en blanco, de esta manera me llevó a todas las direcciones.

Otro trabajo que hice en el 2002 se llama *Cerillos con dos cabezas*. Se presentó en una exposición en Bruselas. Aproveché mis contactos para presentar este proyecto, bastante más viejo. Se inspira en el contexto belga: un país dividido en dos partes, la flamenca y la francesa. No obstante, también es un retrato de mi vida: soy originario del Este, pero vivo en un contexto occidental. Fue complicado de hacer, porque no es posible elaborar estos cerillos mecánicamente. Lo intenté en Bélgica, donde están las mejores fábricas de cerillos del mundo, pero no pudieron hacerlos. Al final los hicimos en una fábrica en Rumania, donde encontraron una solución para hacerlos manualmente.

En el contexto de la exposición no fueron presentados como objetos muy interesantes, sino que fueron entregados a la gente en la calle o en restaurantes. Adoro la multipotencialidad del objeto. Es posible atribuirle múltiples interpretaciones. Por ejemplo, a los belgas les dice algo distinto que a los árabes que viven en Bélgica o a los que viven en Francia. Hay una película que documenta el proceso de creación.

Hice otro video que se llama *El paisaje esta cambiando*, un proyecto para la Bienal de Tirana. Me invitaron y tuve la idea de hacer una manifestación con personas que en lugar de carteles tenían espejos. ¿Por qué espejos? En Tirana, como en Rumania, hay muchas manifestaciones en apoyo de un partido o de un político, como en varios países de América Latina. Cuando asumí un punto de vista más imparcial, me empecé a preguntar cuál era el objetivo de todo esto. ¿Cómo es posible criticar la realidad sin afirmar o negar algo? Mi primera idea fue poner a la gente con carteles en blanco, como en *Todas las direcciones*, pero el problema era que alguien podía escribir algo en ellos mientras que un espejo —un simple objeto— sólo refleja la realidad. Es un video simple, dura 22 minutos y muestra muchos lugares de Tirana, la manifestación y la realidad fragmentada. La banda sonora es muy especial, editada por un artista de audio.