

Carlos Garrido Castellano
Universidad de Granada

Hibridismo y deseo en la construcción del cuerpo. Una mirada a las últimas tendencias del Arte Indio Contemporáneo.

Resumen:

Nuestra propuesta pretende rastrear las relaciones entre hibridismo, deseo y violencia, así como su plasmación en el espacio del cuerpo—entendido como un lugar en conflicto—en el marco del arte indio contemporáneo. En concreto, nos centraremos en aquellas propuestas que han hecho de la representación del cuerpo el marco de las contradicciones de la India Postcolonial, desembocando en una (in)definición creativa que lleva a concebir el propio cuerpo humano como un ente ambiguo, siempre cambiante, sujeto a continuas de-formaciones.

Nuestro campo de análisis será la producción plástica de artistas indios, tanto residentes en el país como pertenecientes a las distintas diásporas, a partir de los noventa, que hayan mostrado especial atención a las cuestiones vinculadas con la apariencia y la presentación del cuerpo como un elemento constructo, puramente social. Artistas como Jehangir Jani, Chitra Ganesh o Vidya Kamat ofrecen buenos ejemplos de la presencia de lo híbrido en la construcción del cuerpo.

Así, veremos cómo la “cartografía corporal” ocupa un lugar preeminente en el discurso artístico indio actual, al tiempo que constituye uno de los principales marcos donde el conflicto es expresado. Las permanentes negociaciones de la Identidad y la Memoria confluyen, de este modo, en el cuerpo para ofrecer una rica metáfora de la distancia que separa al Yo del Otro, lo humano de lo animal.

Palabras Clave: Arte Indio Contemporáneo; Cuerpo; Identidad; Hibridismo.

I- Introducción. La construcción híbrida de la identidad en la India contemporánea.

Este trabajo pretende analizar las relaciones entre hibridismo, deseo y violencia en el marco de la India contemporánea, así como la plasmación de esa conjunción en el espacio del cuerpo—entendido como un lugar representacional en conflicto, constantemente sujeto a negociaciones.

Los objetivos de este ensayo serán múltiples. En primer lugar, trataremos de examinar cómo el arte indio ha representado el clima turbulento de los años noventa, generando representaciones de los principales conflictos y proponiendo soluciones efectivas. Asimismo, analizaremos el papel del cuerpo como punto de encuentro entre lo personal y lo social, determinando el impacto de los imaginarios públicos en su definición como ente constructo.

Para ello, se combinará el análisis de los discursos artísticos indios con la revisión de las políticas culturales y artísticas que vienen desarrollándose en la India en las últimas décadas. La expansión del arte indio y su inclusión en un sistema artístico mundial hace imposible concebir cualquier revisión de éste sin tener en cuenta cuestiones relativas a la audiencia y al consumo de arte, a las políticas curatoriales y al estudio de los espectadores.

A continuación se ofrecerá una revisión del papel de lo híbrido en la formación de un discurso artístico nacional en el momento que va desde la Independencia de la India hasta los años ochenta; en segundo lugar, analizaremos la relación entre cuerpo, hibridismo y deseo en el arte indio de las últimas dos décadas, esbozando finalmente unas conclusiones.

Es precisamente en este contexto donde la cultura comunicacional india ha alcanzado un desarrollo inusitado en otras partes del Planeta, coincidiendo con el espacio cronológico entre la liberalización económica y la entrada masiva de imaginarios globales. Así, el auge de lo visual, la superabundancia de mensajes que postulan algunos teóricos parece alcanzar su máximo grado en la India, circunstancia aumentada por el desarrollo urbano que ha desdibujado las fronteras entre espacios de creación, consumo y distribución de imágenes, engullendo en este proceso al medio rural (Rajadhiaksha, 2008).

Por otro lado, la modernización económica y la apertura del país contrastan con el recrudescimiento de la política india, así como con la obsesión por definir una identidad nacional nítida, capaz de derivar a un segundo plano la enorme diversidad étnica, religiosa, lingüística y cultural que ha caracterizado siempre a la India (Sarkar, 2001). Algunos elementos relacionados con las versiones políticas más radicales de la derecha hindú han llevado a que el proyecto de creación de una imagen coherente y restrictiva de la Nación—que ha contado con los medios como una herramienta básica para su difusión—haya generado entre otras muchas cosas un

clima de violencia y de exclusión social capaz de ofrecer resultados como los disturbios de Ayodhya tras el derribo de la mezquita construida por el Emperador Babur o la matanza de musulmanes que tuvo lugar en 2002 en el estado de Gujarat (Nussbaum, 2009).

Es en este marco donde los artistas indios han propuesto iniciativas encaminadas a fomentar una identidad híbrida en oposición a las limitaciones de lo político. Sin embargo, no sólo se cuestionan los presupuestos de la violencia y la exclusión religiosas de la mano de grupos electorales; lo híbrido ha adquirido una significación más amplia y compleja, que alude a, al menos, tres realidades diferentes.

La primera de ellas, ya parcialmente comentada, tiene que ver con la consideración de la sociedad india como un elemento plural, fruto de la coexistencia—no siempre pacífica, no siempre consensuada—de factores harto heterogéneos que se combinan de diferentes maneras creando conjuntos cambiantes. En ese sentido, lo híbrido no implica una mezcla infinita de identidades (algo contra lo que alertó M.Cruz (1999) en un reciente trabajo); sino, más bien, la combinación del ámbito de la identidad con el de la responsabilidad y la integración ciudadana.

En segundo lugar, lo híbrido ofrece una respuesta a las desigualdades generadas por el proceso de desarrollo económico que experimenta el país desde la década de los noventa, y que ha implicado la inclusión de la India en el selecto grupo de las potencias mundiales. No sólo se trata de expresar que ese progreso ha repercutido de manera divergente en diferentes elementos sociales; se reacciona contra la tendencia que ve en la globalización económica y en la invitación sin restricciones a la entrada de capital extranjero la única salida, la única alternativa válida de avance.

No faltan en los discursos artísticos de los últimos veinte años escenas y recreaciones donde se cuestionan los límites de la modernización, al tiempo que se pone de manifiesto el ataque a la capacidad de decisión individual y colectiva que supone el traspaso a manos ajenas de parcelas claves para la gobernabilidad estatal y comunitaria como son el control de los recursos alimentarios, del agua o de la producción energética. Dichos cambios han generado en múltiples ocasiones un fuerte impacto en el medioambiente y en los modos de vida comunitarios que ha desembocado en muchos casos en vías muertas o en políticas ineficaces, tal como ha advertido V. Shiva (2003, 2004, 2007).

La contrapartida de esta segunda cara de lo híbrido viene determinada por la intensificación e inclusión de una enorme gama de mensajes procedentes de los discursos de los medios occidentales en el imaginario cotidiano indio. En este contexto, los recursos de los que dispone no sólo el sujeto que genera arte, sino cualquier ciudadano a la hora de expresarse o interactuar, se han visto sustancialmente ampliados, conectándose con el resto del globo. La

enorme difusión de la televisión primero y de Internet después entre grandes grupos de clases medias urbanas ha contribuido a “conectar” a la India a los ritmos de difusión globales, no sólo como elemento receptor sino como “exportador” de recursos culturales. La expansión del arte indio contemporáneo y su inclusión en el *Mainstream* no podría entenderse de otro modo.

El tercer ámbito donde se manifiesta lo híbrido tiene que ver con la confluencia de lo tecnológico y lo global con el desarrollo de nuevos modos de vida urbana que tienen su escenario privilegiado en las tentaculares megalópolis indias. Lejos de constituir un todo homogéneo, las relaciones que tienen lugar en la ciudad incluyen elementos procedentes de la tradición que se ven transformados, al tiempo que ocurre lo propio con los discursos globales. El resultado es un marco donde están presentes problemas y escenarios relacionados con lo político, lo social, lo religioso, lo económico y lo cultural.

Esa triple implicación de lo híbrido está profundamente vinculada al ámbito del cuerpo. La distancia que separa las aspiraciones, cada vez más inalcanzables, difundidas por los medios de comunicación y la situación real del individuo introduce un nuevo elemento: el deseo. En una sociedad cada vez más vinculada a lo aparente, a lo representacional, volcada a lo público, el incremento de las desigualdades en las posibilidades de acceso a los recursos de la información y la comunicación genera fenómenos diversos, vinculando lo individual, lo colectivo y lo nacional con la capacidad de acceso a la información y la mayor o menor implicación en la difusión de ésta.

II- El arte indio contemporáneo como alternativa híbrida entre la tradición y la influencia de Occidente.

La modernidad artística en la India, al surgir como respuesta a las contradicciones marcadas por la búsqueda de un cuerpo artístico al que afiliarse, siempre ha estado vinculada a lo híbrido (Bhabha, 1995). De hecho, surge entre dos pulsiones contradictorias: la influencia colonial por un lado, y la recuperación de la tradición india por otro. Ambos pilares son inestables, artificiales, en cierta manera contruidos. Se podría decir incluso que el desarrollo del arte indio en la contemporaneidad no es otra cosa que la búsqueda de una solución capaz de integrar o superar esa disyuntiva. Desde Ravi Varma y Amrita Sher-Gil a K.G. Subramanyan, se ha tratado de ofrecer una respuesta a dicha dualidad lo cual conllevaba el determinar el punto de encuentro de lo político y lo personal.

Ya en el momento de la Independencia, en 1947, surge la necesidad de articular una estética acorde con el proyecto nacional y democrático que arrancaba entonces. A un nuevo

país, a un movimiento que se suponía agrupaba a todos los ciudadanos que habían estado bajo dominio colonial, correspondería un nuevo modelo artístico, una nueva identidad expresada a partir de todos los discursos culturales al alcance.

Las respuestas a este contexto de definición de una identidad colectiva han derivado con frecuencia en posiciones ambivalentes e híbridas. Conscientes de la inutilidad de un discurso artístico puramente imitativo con respecto a Occidente; y, a un mismo tiempo, igualmente conscientes de la imposibilidad de recuperar una tradición mítica que en muchos aspectos respondía más a una construcción hecha desde el presente, en el sentido que le da E. Hobsbawm (1983), los artistas indios posteriores a la Independencia trataron de encontrar un punto medio, una posición desde la que poder definirse.

Frente al peligro de verse engullido por uno de esos dos polos surge el Realismo Mágico de la mano de K.G. Subramanyan, quien dio un nuevo impulso en la década de los sesenta a la escuela artística de Santiniketan. Consciente de las limitaciones que tenía la aceptación incondicional del narrativismo de *Place for People*¹, Subramanyan proclama la unidad de todos los lenguajes, de todas las culturas, en la creación de una realidad mágica, donde las limitaciones políticas queden diluidas para favorecer la libertad artística.

En *The Living Tradition*, uno de los manifiestos más importantes del arte en la India durante la segunda mitad del siglo XX, aparece delineada la propuesta artística y educativa de Subramanyan, así como su rechazo al narrativismo propuesto por otros grupos. Uno de los elementos más interesantes de la posición adoptada por el consagrado y vetusto artista es la de la búsqueda de lo híbrido, la superación de las contradicciones entre el indigenismo y la modernidad entendida como occidentalización.

De ahí que la superación de la antigua contradicción entre la aceptación de la modernidad occidental, y la invención indigenista, que derivaba en una búsqueda de una posición híbrida, haya continuado como una constante a lo largo de la historiografía artística india, si bien ahora las posibles síntesis de dicha dialéctica se presentan como algo heterogéneo. Dada la multiplicidad de encuentros y de herencias, de contactos y de vinculaciones, dicha posición constituye una constante omnipresente en el arte indio actual.

Lo híbrido aparece en esta etapa, pues, como algo positivo, fomentado incluso, que implica una ampliación de los recursos a partir de los cuales el artista puede generar recursos

¹ *Place for People* es el nombre que recibió una de las mayores exposiciones de arte indio contemporáneo en la década de los ochenta. Sus componentes, ligados al círculo universitario de la ciudad de Baroda, generaron un manifiesto fuertemente basado en el narrativismo. Hay quien ha considerado *The Living Tradition*, el principal escrito del artista Subramanyan, como la contestación de éste a los presupuestos de *Place for People*. Véase A. Rajadhyaksha (1997).

expresivos. Si bien, como evidencian los discursos de la época, se teme la aceptación de elementos que puedan estar relacionados con la reciente situación colonial, se interpreta lo híbrido como algo inevitable, como un motor de avance. En todo caso, algo fundamental que se verá modificado en los años posteriores a la entrada de la globalización en la India es el control que el artista ejerce sobre los diferentes elementos de difusión que dispone. La conjunción de lenguajes artísticos responde, así, a una elección, a una búsqueda, siendo el artista plenamente consciente de su papel como creador.

III- Cuerpo, hibridismo y deseo en el arte indio actual.

En 1991 la India decidió liberalizar su economía y entrar en el sistema de mercado mundial. El resultado de ese proceso fue la inclusión del país en el ranking de los países con mayor potencialidad de desarrollo. Durante años se ha mencionado al Subcontinente como ejemplo de crecimiento, de cómo un país del "Tercer Mundo" podía alcanzar rápidamente las cuotas del "Primero" de los mundos.

La expresión nacionalista acompañó al auge económico, tratando de ofrecer una afirmación igualmente rotunda. La imagen democrática del país, la *Democracia más grande del mundo*, expandió su poder político y militar, configurando un nuevo orden internacional respecto a las fuerzas cercanas.

Ahora bien; la expansión significó también la intensificación de los conflictos fronterizos con China y Pakistán, el auge del radicalismo religioso, o el desarrollo de la India como potencia nuclear. Las sombras, pues, no son menores que las luces, y se pudiera pensar en un retorno de la visión pesimista que Naipaul (1998) presentara en su *India: una civilización herida*.

Por su parte, A. Sen (2007) habla de una "India grande y pequeña", incidiendo en considerar las contradicciones entre la India modernizada y la India tradicional como algo inherente y no necesariamente opuesto. Dicha lógica, ni global ni local, ha contribuido a ampliar y a volver más cotidianos los espacios del conflicto, de tal manera que uno de los resultados más notorios de la globalización en la India, tal y como ha puntualizado A. Appadurai (2007), ha sido la proliferación de un sentimiento de inseguridad e inestabilidad que alcanzará su punto álgido tras los acontecimientos del 11 S.

Sin embargo, la cuestión no es tan simple como contraponer ambos extremos. Más bien, habrá que pensar en dejar al descubierto las acciones y las palabras del nacionalismo, para ver quién habla a través de ellas, quién las acepta (y, lo que no es menos importante, por qué lo

hace). De nada sirve elaborar una lista de tragedias, de malentendidos y de incomprendiones (como tampoco sirve hacer lo propio con los éxitos, presentar la realidad como el escenario del multiculturalismo feliz), si no es para comprenderlos y, lo que es más importante, evitarlos.

El auge del fundamentalismo en la India va estrechamente unido a lo que podría llamarse “guerras por la representación” (Hamid, 2007). Hablar de representación para explicar Ayodhya o Gujarat parece insuficiente, si no una crueldad respecto a las víctimas. Sin embargo, teniendo presente el peligro que supone alejarnos del hecho real, lo cierto es que ambos sucesos, al igual que otros episodios de la India contemporánea, están estrechamente relacionados con las versiones que se contaron de ellos, con las diferentes interpretaciones construidas—que no por serlo dejan de tener repercusiones en el seno de la sociedad—y su difusión.

De este modo, quedan conectados en una explicación global—que no única—el auge económico e icónico que experimentó la sociedad india en los noventa (prueba de ello es el fenómeno cultural que supuso el que varios millones de personas empezaran a incluir en su vida diaria el lenguaje de la televisión e Internet (Rajagopal, 2001), lo cual no quiere decir que se tratara de algo generalizado, ni que se tratara de un proceso igualitario), la difusión de ideas excluyentes a través de dichos canales y la justificación de los sucesos de violencia a partir de la construcción de narraciones. La barbarie televisada, ya lo enseñó Baudrillard, no por parecerlo deja de ser menos real, ni menos bárbara (Baudrillard, 1991).

La importancia de la imagen en la sociedad india actual ha llevado a que el arte ocupe un papel esencial. Si Ayodhya supuso quizá el ejemplo más cercano de resignificación del espacio, los asesinatos “oficializados” de Gujarat mostraron cómo el genocidio sistematizado podía convivir con la expresión gozosa de las virtudes de la democracia y del libre comercio.

En la década de los noventa, si atendemos a este marco, lo híbrido sigue funcionando como una categoría imprescindible en cualquier intento por aprehender el carácter cambiante de la identidad. Asimismo, en la actualidad el cuerpo ofrece un lugar perfecto para pensar lo híbrido. La emergencia de un terror que se manifiesta a escala global, marcado por la doble y complementaria amenaza del terrorismo y del antiterrorismo; la globalización de la mirada y la definitiva instauración del modo de mirar fragmentado, que divide el cuerpo en partes capaces de ser consumidas como objetos; la transmutación de las normas que determinan los rituales ligados al deseo y al amor; las amenazas biológicas, por último, que difuminan la seguridad con que tradicionalmente asociábamos lo orgánico con lo natural y lo estable (piénsese en la capacidad transformadora y generativa de lo transgénico, de lo mecánico); todo ello ha

contribuido a llevar al cuerpo a un estado de indefinición, por negociar, en el que cualquier afirmación no pasa de ser un inestable y transitorio punto de apoyo.

El arte ha recogido estos cambios. No extraña que el cuerpo se conciba como algo inestable, en cierta manera ajeno, sujeto a una amplia gama de modificaciones que desembocan en ciertas ocasiones en amenazas o violencia. Para ello, se examinarán algunos de los casos más significativos en los que la construcción del cuerpo se identifica con lo híbrido.

La artista Chitra Ganesh es autora de un profuso e irreverente imaginario donde lo fantástico sirve para subvertir los presupuestos del mito. Recurriendo a la imagen del cómic popular, que cuenta historias religiosas para un gran público desde una perspectiva nacionalista, Ganesh defiende la capacidad del artista para contar relatos, para modificar los ya existentes.

Esa imaginaria tiene como centro las infinitas mutaciones del cuerpo humano, que es transformado para configurar seres ambiguos, entre el dolor y el placer morboso. Ojos, bocas, pelo, se expanden según una lógica propia dominados por un *horror vacui* capaz de trascender las limitaciones del medio. La experimentación formal es una constante en la obra de Ganesh, hasta el punto que sus performances están emparentadas con sus dibujos de cómic. El elemento común a todo su imaginario es su carácter inhóspito, amenazante.

Por otro lado, la artista no trata de expresar o definir identidades, sino de poner de relieve las deformaciones que, desde el mito hasta los media, afectan en especial a la cultura asiática. Más que acotar referencias que funcionen de manera única, Ganesh introduce una experimentación, una búsqueda constante de referentes.

En sintonía con Ganesh, la artista Vidya Kamat ha expresado en *Birth Mark* esa necesidad de generar algo asible a partir del Pasado, la imposibilidad de desprenderse de lo que uno ha vivido. El cuerpo, sus heridas, se convierten en un territorio conocido y personal, en un pergamino que resume todos los acontecimientos que han marcado al individuo.

En su obra, el recuerdo se materializa en la propia carne, graba su impronta en la piel. La memoria puede ser, entonces, lo único verdadero, lo único que permanece inmodificado y que da sentido al individuo, y ello no porque se autoimponga como condena sino porque llegue a fusionarse con el propio cuerpo, a interiorizarse y a actuar como identidad.

Más abstracta se muestra la propuesta de la polifacética Mithu Sen. Sus dibujos, esculturas e instalaciones parecen escapar a cualquier intento de ser explicados. Esa reivindicación de autonomía se basa en la libertad del deseo, en la atrocidad de la fantasía que pasa a ocupar el lugar reivindicado por la serenidad del arte tradicional. Lo morboso, una sensación cercana a esa intimidad extraña que deriva del cuerpo analizado por el ojo clínico, se

manifiesta en sus dientes que brotan en los lugares más insospechados, en lo anhelante de sus órganos y fluidos desproporcionados, en el contraste táctil y visual de lo suave y lo repelente.

El espectador no sale indemne tras penetrar en este universo cautivador, cercano al sadismo, donde se le invita a participar cuestionándose sus propias fantasías ocultas, al tiempo que se le ofrece una metáfora sobre el carácter oculto y desvelado a un tiempo de la perversión. Finalmente, el terror, el dolor, la amenaza, confluyen en la obra de Sen, denunciando su faceta de imposición, de reglas de juego controladas por una de las partes conectadas por el deseo generalmente masculina.

La serie más reciente de Jehangir Jani incide en el carácter híbrido, animalizado, del cuerpo humano. Se trata de establecer el marco en el que modificamos nuestra propia identidad, en que nos convertimos en Otro, así como de determinar si ese dejar de ser uno mismo supone un hecho transitorio o anda camino de convertirse en un estado permanente. La máscara que animaliza el rostro humano, así, constituye una metáfora de la esencia cambiante del individuo.

Los sujetos enmascarados de Jani ahondan en la idea de la animalidad del ser humano, introduciendo un nuevo concepto de hibridez cercano a la propia condición intermedia de la especie humana. Así, cuando miramos a los animales con nuestros ojos, estamos transfiriendo algunas de nuestras actitudes y valores a lo observado, al tiempo que percibimos e interiorizamos cualidades salvajes en el propio ser humano. De este modo, animalidad y humanidad no son sino construcciones utilizadas para dar significado a una realidad inaprensible y ambigua, en definitiva híbrida.

En la pintura de Gogi Saroj Pal la hibridez relacionada con la animalidad adquiere otros significados. Su obra está poblada de mujeres trasmutadas en bestias en lo que es al tiempo una revisión del universo mítico heredado y una crítica de la dominación masculina en las relaciones hombre-mujer. Pal juega con la dualidad sensualidad-subalternidad, señalando la ambigüedad de la representación tradicional de la mujer, cargada de fuerza erotizante pero igualmente sometida al control masculino. La potencia de su obra deriva de la fusión de mito e historia, del repensar el Pasado nacional y la identidad femenina forjada en ese pasado a partir de la combinación de Memoria, Subconsciente y Oralidad.

No faltan, sin embargo, propuestas donde el artista reflexiona desde una perspectiva amplia sobre la hibridación como una señal de los problemas que constituyen una amenaza de carácter global. Así ocurre, por ejemplo, con el caso de la degradación medioambiental. La acción del ser humano sobre la Naturaleza, la modificación de ésta en función de una pluralidad de intereses (no todos ellos altruistas), está originando como consecuencia el deterioro de la biodiversidad del Planeta; también, en un ámbito más cercano, esa alteración prolonga la

inseguridad incluso hacia lo doméstico, haciendo que no podamos estar seguros ni siquiera de los alimentos que consumimos.

La preocupación por lo transgénico, por la ruptura de los límites entre lo orgánico y lo inorgánico, preside la obra del artista de Goa Viraj Naik. En sus lienzos lo animal, lo vegetal, lo humano y lo inanimado se conjugan para crear seres amorfos, imposibles, cuyo carácter ominoso se acentúa al presentarlos en un paisaje gris, desolado. Ha desaparecido el color; los restos de diversidad, de tonalidad, cumplen, esta vez, el papel de los brillantes tonos de los anfibios venenosos: más que un signo de vida, son un reclamo de muerte.

La obra de Jagannath Panda poetiza sobre el sentimiento de extrañeza, de desposesión del espacio, motivada por la acción de una modernidad destructiva. El resultado más inmediato es la destrucción de la intimidad y de las señas de identidad de los lugares antaño humanizados. En *An External Appearance*, el pintor introduce una gigantesca iguana en una escena de interior, creando un ambiente de inquietud. Lo extraño se ha introducido en el espacio de lo privado; más aún, es este reducto de intimidad lo que ha quedado irremisiblemente transformado, dañado.

Por último, Bharti Kher, una de las figuras claves del arte indio en la escena internacional actual, se ha adentrado en el ámbito de lo inquietante de una naturaleza modificada e incontrolada, ajena. Sus grandes criaturas hechas de fibra de vidrio ahondan en la extrañeza del no identificar ni siquiera la propia piel. Acerca de dichas creaciones G. Kapur (2008, p.357) ha afirmado:

Desde parecidas provocaciones de patio de recreo, Bharti Kher ha pasado a representaciones teatrales de personajes extragrandes, tanto humanos como animales. El aspecto zoológico es, a la vez, macabro y tierno, e insinúa la existencia de un universo de alegorías hinchadas, compañerismos extraños y belleza morbosa.

IV- Conclusiones

Los ejemplos analizados reflejan un panorama complejo, donde se dan cita multitud de elementos y discursos para configurar un movimiento cultural de enorme pujanza, que se cuestiona la seguridad y los mitos de la realidad política y económica india.

Dentro de ese marco, el cuerpo humano es entendido y representado en el contexto del arte actual como un elemento situado entre el dolor y el placer. La mutación física que experimentan muchos de los seres representados consiste, en suma, en la transmutación

continua del cuerpo o, mejor dicho, de sus partes por separado, en objetos capaces de provocar heridas y de aliviar el dolor.

El humor y la ironía constituyen recursos de resistencia frente a cualquier intento de subsumir la realidad plural india en una única construcción identitaria. En ciertas ocasiones se utiliza la forma histórica, se crea un drama, capaz de ser contrapuesto al discurso histórico aceptado y de relativizar el contenido de éste. Así, el cuerpo humano adquiere la potencialidad reactiva de una historia no contada, de un relato oculto por el estruendo de lo oficial.

La India ofrece un panorama inmejorable para el estudio de la cultura visual, predominante en el panorama actual. Tanto la difusión como la profundidad de los debates estéticos que están siendo planteados en el Subcontinente hacen de éste un lugar de referencia a la hora de analizar el mundo en que vivimos.

Frente a lo que ocurre en el periodo cronológico entre la Independencia y la década de los noventa, lo híbrido tiene que ver en las últimas dos décadas con la constatación de los profundos cambios que está experimentando el país. La elección del artista se ha trasladado al ámbito del cuerpo; sin embargo, lo que antes se entendía como creación ahora tiene que ver con la reinterpretación y la recuperación de motivos preexistentes. El artista, de ser un artesano, ha pasado a ser un antropólogo, alguien que recolecta significados y propone nuevos usos e interpretaciones, al tiempo que se cuestiona su posición como productor de discursos.

- Referencias bibliográficas:

APPADURAI, Arjun (2007) El rechazo de las minorías. Ensayo sobre la geografía de la furia. Barcelona: Tusquets.

BHABHA, Homi (1995) The Location of Culture. Londres-Nueva York: Routledge.

BAUDRILLARD, Jean (1991) La Guerra del Golfo no ha tenido lugar. Barcelona: Anagrama.

CRUZ, Manuel (1999) Hacerse cargo. Sobre responsabilidad e identidad personal. Barcelona: Paidós.

HAMID, Moshin (2007) The Reluctant Fundamentalist. Londres: Penguin.

HOBBSAWN, Eric (1983) "Introduction". En.: E. Hobsbawn y T. Ranger (Eds.) The Invention of Tradition. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 1-14.

KAPUR, Geeta (2008) "India moderna: una retrospectiva sobre la práctica artística.". En.: India Moderna. Valencia: IVAM, Casa Asia.

NAIPAUL, Vidiadhar Surajprasad (1998) India. Una civilización herida. Madrid: Debate.

NUSSBAUM, Martha (2009) India: democracia y violencia religiosa. Barcelona: Paidós.

RAJADHIKSHA, Ashish (2008) "Exceso, duelo, autorización, emplazamiento. Consideraciones sobre la visualidad en nuestros tiempos". En: Reflejos de la India Contemporánea. Madrid: La Casa Encendida, pp. 68-74.

RAJADHYAKSHA, Ashish (1997) "The Last Decade". En G. Sheikh (Ed.): Contemporary Art in Baroda. Delhi: Tulika, pp. 211-266.

RAJAGOPAL, Arvind (2001) Politics after Television. Hindu Nationalism and the Reshaping of the Public in India. Cambridge: Cambridge University Press.

SARKAR, Tanika (2001) Hindu Wife, Hindu Nation: Community, Religion and Cultural Nationalism. Delhi: Permanent Black.

SEN, Amartya (2007) India Contemporánea: entre la tradición y la modernidad. Barcelona: Gedisa.

SHIVA, Vandana (2003) Cosecha robada. El suministro global de alimentos. Barcelona: Paidós.

SHIVA, Vandana (2004) Las guerras del agua: contaminación, privatización y negocio. Barcelona: Icaria.

SHIVA, Vandana (2007) Las nuevas guerras de la globalización: semillas, agua y formas de vida. Madrid: Popular.