

**AUTOR/AUTHOR:**

Margarita González Lorente\*  
Carlos Garrido Castellano\*\*

**ADSCRIPCIÓN PROFESIONAL/PROFESSIONAL AFFILIATION:**

\*Centro de arte contemporáneo Wifredo Lam. La Habana (Cuba)  
\*\*Departamento de Historia del Arte. Universidad de Granada (España)  
\*Wifredo Lam Contemporary Art Centre, Havana (Cuba)  
\*\*Department of Art History. University of Granada (Spain)

**TÍTULO/TITLE:**

Horizontes compartidos. India en las bienales de La Habana.

Shared horizons. India in the Havana biennales.

**CORREO-E/E-MAIL:**

marga@wlam.cult.cu  
carlo\_garrido@hotmail.com; cgcaste@correo.ugr.es

**RESUMEN/ABSTRACT:**

Durante la década de los ochenta se sientan las bases para la ampliación del panorama artístico internacional mediante la creación de espacios destinados al arte del Sur. Este artículo analiza la presencia de India en las Bienales de La Habana a partir de la confluencia de un interés por definir y generar un espacio de reflexión para el arte del Tercer Mundo presente en los discursos procedentes de ambos países. Para ello, se revisará la historia del encuentro, que pasa por ser el primer foro de debate dedicado al arte de la periferia, al tiempo que se examinará el contexto cultural y artístico indio posterior a la Independencia, rastreando los elementos que llevaron a la definición de una posición subalterna y anti-hegemónica. Finalmente, se pondrá en relación dicha postura con la adoptada por la Bienal de La Habana y el Centro Wifredo Lam a principios de la década de los ochenta. Será necesario, además, seguir la evolución del encuentro habanero en sus sucesivas ediciones, estableciendo los vínculos existentes entre la producción artística india y la visión curatorial del evento. Sólo así se podrá reconstruir un encuentro vital para comprender el establecimiento de nuevas cartografías creativas en el momento actual, susceptibles de generar vínculos Sur-Sur capaces de eludir la dependencia con respecto a los grandes centros del arte occidental.

*During the 1980s, the creation of spaces for Southern art established grounds for the expansion of the international art scene. This article discusses the presence of India in the Havana Biennale on the basis of the confluence of an interest in defining and creating a space of reflection for the Third World art present in the discourses of the two countries. This text will review the history of the event, which is the first forum dedicated to the art of the periphery, while it also examines the cultural and artistic context of post-independence India, tracing the elements that led to the definition of a subordinate, anti-hegemonic position. Lastly, this position will be linked with that adopted by the Havana Biennale and the Wifredo Lam Centre in the early 1990s. It will be also necessary to follow the evolution of the Havana Biennale in its successive editions, establishing links between Indian art and the event's curatorial vision. Only then can we reconstruct a vital encounter in order to understand the establishment of new creative maps today that are likely to generate South-South linkages capable of avoiding dependence on the great centres of Western art.*

**PALABRAS CLAVE/KEYWORDS:**

Arte Contemporáneo; Cuba; India; Tercer Mundo.  
Contemporary art; Cuba; India; third world.

---

## Horizontes compartidos **India en las bienales de La Habana**

Margarita González Lorente y Carlos Garrido Castellano

### Introducción

**I**l presente trabajo se propone indagar en las relaciones artísticas entre dos países alejados geográfica y culturalmente entre sí como son Cuba e India. Pese a dicha distancia, no obstante, es posible observar la existencia de fuertes vínculos, forjados durante la década de los ochenta, que darán lugar, en un primer momento, a la presencia en ambos casos de unos ideales compartidos en el terreno de la representación visual. En concreto, nos centraremos en analizar el rol de la Bienal de La Habana como evento promotor de espacios para el llamado arte del Tercer Mundo, examinando el papel que corresponde a los discursos visuales indios en la configuración de una posición cercana a la de dicho evento.

A primera vista, el desarrollo artístico contemporáneo de territorios como India y Cuba parecería no tener ningún elemento en común. El elemento lingüístico, la evolución histórica, el contexto cultural, la base social, las dimensiones territoriales y, finalmente, la distancia geográfica, hablarían de realidades separadas entre sí. Sin embargo, si atendemos al ámbito de la práctica artística, es posible documentar la existencia de ciertos intereses comunes, intereses que se manifestarán en la producción de artistas indios incluidos en las Bienales de La Habana.

La presencia del país asiático en el evento artístico cubano resulta cuanto menos singular. No sólo por el número de artistas incluidos en las muestras, cantidad que supera en mucho al resto de países incluidos en los encuentros habaneros, contando a los del continente americano y la región caribeña; las conexiones que se establecen, a mediados de los ochenta, entre India y la Bienal de La Habana constituyen un indicador harto elocuente de la proximidad de los planteamientos que en esa época estaban siendo postulados en ambos países, planteamientos que llevarían, por otro lado, a transformar el panorama artístico internacional.

Así, tratar de establecer un análisis crítico de lo que ha supuesto la presencia de artistas indios en las Bienales de La Habana pasa por consi-

derar los puntos de unión y de alejamiento existentes entre ambos países; asimismo, resultará obligado tener en cuenta la evolución artística desarrollada en ambos territorios. Sólo así se entenderá cómo, en un momento clave para el llamado "Arte del Tercer Mundo" como fue la segunda mitad de la década de los ochenta, India aporta a la Segunda Bienal de La Habana un total de 38 artistas, número que constituye una excepción para cualquier país no americano.

Desde ese momento temprano como el que corresponde a la Segunda Bienal de La Habana, la presencia de India en dichos encuentros ha supuesto una constante que se ha mantenido hasta el momento presente. A lo largo de las sucesivas bienales celebradas, India ha aportado de manera regular propuestas que permiten realizar un análisis de los cambios y los intereses de la producción artística del subcontinente, aludiendo a las principales problemáticas presentes en la región. Asimismo, puede observarse un cambio sustancial en los medios expresivos utilizados por parte de los artistas incluidos en las bienales, cambio equivalente al que experimentará la escena artística india en las décadas de los ochenta, noventa y dos mil.

Por otro lado, la inclusión de artistas indios en las Bienales permite entrever, desde un momento muy temprano, la voluntad de delinear un mapa del fenómeno artístico no atento únicamente a lo geográfico o a la contigüidad, sino también a intereses compartidos. En efecto, a mediados de los ochenta se observa tanto en India como en Cuba un interés por situar la producción artística de ambos territorios en una posición que trata de ubicar lo nacional en un ámbito más amplio, cercano a los postulados definidos por la Conferencia de Bandung y al movimiento de países del Tercer Mundo<sup>1</sup>. Rastrear la presencia de India en las bienales equivale, pues, a determinar el contorno de una situación clave en la evolución artística internacional, situación que anticipa de alguna manera hitos como *Les Magiciens de la Terre*, donde ambos países tendrán un gran protagonismo<sup>2</sup>.

### **La evolución artística del arte contemporáneo indio**

En efecto, a comienzos de los ochenta el arte indio se encontraba en la encrucijada de cómo conceptualizar la doble influencia de los discursos de la modernidad artística internacional y de la tradición sin caer en una actitud servil hacia cualquiera de los dos polos. Se trataba, en cierta manera, de romper con un pasado que podía subsumir la creatividad del artista de la época en el cuerpo gigantesco del arte producido en el subcontinente, y también con un futuro que, para algunos críticos como Geeta Kapur, se mostraba como algo lineal, conducente a la imitación de paradigmas externos<sup>3</sup>.

Externos, pero no extraños. La modernidad había entrado a formar parte del imaginario artístico del subcontinente indio ya en época colonial, coincidiendo con el auge de centros urbanos que gozan de gran prepon-

derancia en el sistema de organización del territorio británico, como Calcuta o Bengala. En la región confluirán los sobrinos de Rabindranath Tagore, que había ganado el Nóbel de Literatura en tanto ciudadano británico, Gaganendranath y Abanindranath Tagore. Es entonces cuando se funda la Universidad de Santiniketan (1917), que luego conocerá un periodo de esplendor con la intervención de artistas y teóricos como K. G. Subramanyan, entre otros. Este primer movimiento trataba de revitalizar la tradición india clásica, dejada a un lado por el sistema de enseñanza británico, así como la reflexión filosófica de épocas pretéritas, recuperación que exigía unos amplios conocimientos de los integrantes del movimiento<sup>4</sup>.

En ese marco aparecen personalidades como Raja Ravi Varma, educado según la tradición inglesa, que será el primero que emplee la pintura al óleo, creando composiciones elegantes, algo edulcoradas, con motivos épicos o religiosos que luego dieron lugar a numerosas reproducciones<sup>5</sup>. Paralelamente surgían otras alternativas para recuperar la tradición. Jamini Roy, educado en la Escuela de Bengala, hará de las pinturas de Khaligat, pequeñas composiciones que eran vendidas como souvenirs en los templos, un motivo de creación contemporánea. Amrita Sher-Gil, por su parte, ofrece un ejemplo de cómo podían integrarse las herencias de Oriente y de Occidente, ya que participaba de ambas realidades por ser hija de una húngara. Cuando la artista llega a la India siendo joven, después de haberse formado en París, su mirada ofrecerá nuevas visiones de la realidad de la India, sirviendo de ejemplo para artistas de décadas posteriores.

No será, sin embargo, hasta después de 1947 cuando se planteen de manera explícita los presupuestos que tratarán de definir qué es lo moderno en el arte indio. Tras la Independencia la sociedad india se había visto sustancialmente modificada. Quedaba claro entonces que la imagen idílica ofrecida por los revivalistas no concordaba con los deseos de transformar radicalmente la imagen del país ofrecida. El año de la Independencia ofrecía un buen momento para empezar de nuevo, y eso es lo que trataron de hacer los miembros del Progressive Artists Group<sup>6</sup>. La escena cultural del momento ofrecía un ambiente rebosante de iniciativas, deseoso de dejar atrás el legado colonial y afirmar la fuerza de la nueva nación lo antes posible. En ese afán por modernizar el país que preside la Era Nehru se encuadra el proyecto corbuseriano de Chandigarh, y también los presupuestos del Progressive Artists Group, encabezado por Francis Newton Souza. Para el grupo, había que rechazar la injerencia del sistema académico británico, que impedía la formulación de algo “nuevo”, pero también la búsqueda estéril de un Pasado estetizado. El futuro estaba en “ir adelante” (“To go forward” es el lema central del manifiesto escrito en Bombay), de alcanzar el desarrollo artístico y cultural de la Nación. Es entonces cuando se genera la conciencia del artista como individuo excepcional, adelantado a los deseos de la sociedad, dependiente económicamente no de ninguna institución sino de su éxito en el merca-

do. Estilísticamente, la solución adoptada consistía en aceptar la herencia de la vanguardia occidental, los últimos logros del arte del siglo XX. Los modelos buscados radicaron, pues, en el cubismo, el fauvismo o el expresionismo.

La trascendencia de los debates que determinan el proceso turbulento de construcción de la nación después del momento de la Independencia marcarán la escena artística de las décadas siguientes; así, a inicios de los ochenta seguían vivos los conflictos derivados de la adopción de los lenguajes de la Modernidad por parte de los artistas del Progressive Artists Group. De hecho, los imperativos de progreso y de ruptura que caracterizaron el movimiento del grupo han hecho que algunos críticos se cuestionen las condiciones en las que aparece la modernidad artística en la India. En particular, se discute si resulta oportuno calificar como "moderno" a una etapa que siguió unos presupuestos artísticos importados de Occidente; en segundo lugar, el problema va emparentado con el de la centralidad de la vanguardia. Si aceptámos que la única modernidad artística posible surge en Europa y Estados Unidos en una fecha y un contexto determinados, entonces habremos de concluir que la búsqueda de identidad que llevó a Souza y al grupo que encabezaba a mirar hacia Occidente instauró lo moderno en la India.

Geeta Kapur se muestra escéptica frente a esta postura. En su libro *When was modernism in Indian Art* la autora se cuestiona la validez de esta clasificación, basada en la aceptación de una única vía: "Es crucial que no interpretemos "lo moderno" como una forma de determinismo que debe ser seguida como si se tratase de una estación que lleva a un final lógico."<sup>7</sup>, dirá. No hemos de olvidar, por otro lado, que el proyecto de modernidad en la India no es algo únicamente artístico; las iniciativas sociopolíticas y económicas del periodo apuntaban en el mismo sentido. A ello se une la vinculación de dicho proyecto con el bienestar del conjunto de la Nación, lo que hará del cumplimiento de esta agenda una necesidad obligada. Kapur dirá que el modernismo en India es "ontológicamente social"<sup>8</sup>.

A partir de esta posición, la teórica afirma que es imposible hacer corresponder el modernismo artístico en la India con la modernización de la Nación, con la búsqueda de progreso. Todavía en el momento del Progressive Artists Group perviven ciertos inconvenientes que impiden el alcance de la modernidad, tales como el rechazo a la tradición. En consecuencia, para la autora el modernismo en la India viene a coincidir con el postmodernismo, a diferencia de lo que ocurre en Occidente. La articulación de un lenguaje cohesionador de lo importado y de la tradición permitirá por vez primera superar las limitaciones autoimpuestas por el deseo de ruptura con el pasado.

La posición de Kapur, erigida desde la trayectoria como crítica y curadora de la autora y, por tanto, imposible de ser tomada como un axioma general de lo que ocurre en el país, resulta sin embargo oportuna a la hora de interpretar el periodo decisivo que lleva a la búsqueda de una

identidad diferente a través del arte en los sesenta y setenta. Los artistas de las siguientes generaciones rechazaron una concepción del arte que rechazara la identidad india como parte constituyente del artista. Así, los años sesenta fueron el marco de una vuelta al realismo, motivado en gran medida por la situación política y social en que se encontraba la India-en guerra con China, afectada por la independencia de Pakistán en 1971 y con una sociedad cuyos problemas no había podido solucionar el nacionalismo-. Artistas como K. G. Subramanyan, Vivan Sundaram o Ranbir Kaleka trataron de encontrar un equilibrio entre el lenguaje moderno y los elementos cotidianos de la realidad india contemporánea. Ello llevó a una nueva reinterpretación del Pasado, más realista, alejada de la idealización de los artistas de comienzos de siglo.

Es en ese contexto donde se empiezan a entrever algunas de las constantes que dominarán la situación en los ochenta. La irrupción de mujeres en el panorama artístico dotaba de un nuevo significado al conflicto entre la historia personal y el relato nacional. También situaba en primer plano los problemas políticos y sociales que quedaban tras los estruendos de la Modernización, una situación que orientaría el discurso artístico hacia lo social y que determinaría el posicionamiento de los dos movimientos artísticos más destacados de los ochenta: la Escuela Narrativa de Baroda y el Grupo de Artistas Radicales, situación de la que dará constancia la presencia india en la Bienal de La Habana.

Precisamente, la doble necesidad de encontrar una salida al debate estético y de hacer del arte una herramienta social de más amplio alcance, marcará el debate de los años ochenta. Es ésa es la discusión que llega a la Bienal de La Habana. No se trata de una inclusión estética, ni motivada por el origen de los artistas: los debates indios encajan con las cuestiones planteadas por la Bienal; más aún, las complementan.

En 1981 una exposición reunió a varios alumnos de la Universidad de Baroda unidos por un mismo deseo de modificar la escena artística india. En particular, los artistas incluidos en *Place for People* buscaban dar solución definitiva al dilema entre lo local y lo internacional. La pregunta de si era conveniente adoptar los adelantos de la vanguardia europea y norteamericana para crear un modernismo artístico en la India había centrado los debates artísticos desde la Independencia, negando, en opinión de la autora del manifiesto que acompañaría a la muestra, toda posibilidad de avance. El otro extremo, el ensimismamiento en el pasado ideal, resultaba igualmente infructuoso. *Place for People* terminó de consagrarse la obra de los artistas participantes, caracterizando el discurso artístico de los ochenta. La exposición, que incluía a Sudhir Patwardhan, Guillermo Mohammed Sheikh, Nalini Malani, Vivan Sundaram, Bhupen Khakhar y Jogen Chowdhuri, contó con la aportación curatorial y crítica de Geeta Kapur, quizá la autoridad más influyente desde entonces, encargada de redactar el manifiesto de la exposición y del grupo bajo el título *Partisans Views about the Human Figure*<sup>9</sup>.

El propósito del grupo, como insinúa el título de la muestra, no es

otro que encontrar el lugar de las personas corrientes en el arte, definir un lugar desde el que se pueda conectar las necesidades de la sociedad con los avances de la vanguardia artística. La tradición del arte indio había conseguido acercar la representación del cuerpo a lo vivo, a lo móvil<sup>10</sup>. Por el contrario, el arte occidental parecía haber perdido sus tradiciones, quedándose con lo puramente formal. Esta opción ha incidido en la configuración de las elecciones artísticas de la India, de tal manera que la decisión de los artistas occidentales pasaba a la India cuando los artistas indios decidían imitarlos y contentarse con elaborar símbolos agradables. Como consecuencia, el artista se sitúa voluntariamente, impulsado por una euforia, alejado de la sociedad, en una vanguardia ficticia. Por tanto, el modernismo debe ser revisado.

Sin embargo, para algunos artistas la revisión formal del lenguaje artístico no resultaba suficiente, dado que quedaban, al menos, dos asuntos a los que el artista debía dar respuesta: su posición respecto al mercado y al sistema capitalista de producción y distribución de la obra, y su posición respecto a las restricciones del nacionalismo. La importancia de la exposición que en 1987 cohesionó a un grupo de artistas en torno a la voluntad de lograr un mayor radicalismo en la práctica y la enseñanza del arte en la India viene determinada por el hecho de que se trate del último intento de generar un movimiento de transformación a nivel nacional, partiendo de posiciones cercanas al marxismo. En efecto, *Questions and Dialogue*, que reunió a catorce artistas, con un predominio acusado de los nacidos en el estado de Kerala, supuso un hito en el arte indio de los ochenta, determinando la evolución de los discursos artísticos durante los años siguientes y penetrando en la década posterior. En la muestra, la unión de arte y política aparece como un presupuesto indispensable, así como la necesidad de reformar la pedagogía artística. Se trataba, en definitiva, de hacer del arte una práctica social capaz de servir de elemento revolucionario, impulsor de pragmáticas colectivas<sup>11</sup>.

### **La Bienal de La Habana y el Tercer Mundo**

Desde su creación en 1983, el Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam tiene dentro de sus principales objetivos el estudio del arte contemporáneo del Tercer Mundo y la organización de las Bienales de La Habana, espacio éste último de singular importancia en el escenario artístico internacional, propicio para la confrontación y la reflexión. Su propósito esencial es contribuir a la investigación y difusión de las artes plásticas de América Latina, el Caribe, Asia, África y el Medio Oriente. Por otra parte, el estudio de la vida y obra de Wifredo Lam, considerado el más universal de nuestros artistas, constituye otra tarea principal de la institución.

El surgimiento del Centro Wifredo Lam en el primer lustro de los ochenta vino a significar un nuevo punto de partida para la proyección internacional de aquellas regiones desplazadas de los circuitos más importantes del arte, a nivel mundial. El estudio de los fenómenos artístico-con-

ceptuales de estas zonas y la creación de las Bienales de La Habana, otorgarían un amplio prestigio a la institución. A través de las 10 ediciones de la Bienal, producidas entre 1984 y 2009, se ha privilegiado el arte contemporáneo y las producciones experimentales más innovadoras e inquietantes de los países del Sur. Actualmente se proyecta la edición número once, para mayo de 2012, arribando así a los 28 años de fundación del evento, bajo el tema Prácticas artísticas e imaginarios sociales.

La Primera Bienal de La Habana, efectuada en el año 1984, se propuso como objetivo fundamental exhibir las propuestas de numerosos artistas pertenecientes, en esta ocasión, sólo a Latinoamérica y el Caribe, cuyas creaciones habían quedado relegadas de los grandes circuitos expositivos de los llamados países del Primer Mundo. Así quedaría expuesta la diversidad propia del panorama artístico de la región. La segunda Bienal, realizada en 1986, tuvo ya carácter terciermundista y extendió su alcance a los países de Asia, África y Medio Oriente, buscando los elementos propios de sus expresiones visuales.

Abierta en la actualidad, ya no solo a los países del llamado "Tercer Mundo", ahora los países del llamado Sur, sino también a la creación subalterna de los principales centros culturales de Occidente, el propósito de la Bienal ha sido contribuir a su comprensión y promoción de las producciones artísticas del arte contemporáneo. Este enfoque ha demostrado que no existe ese bloque homogéneo y compacto del Tercer Mundo, como de igual manera no hay un solo arte contemporáneo, sino múltiples expresiones en el amplio y complejo mundo de la representación.

La Bienal de La Habana surge entonces como alternativa con respecto a las citas internacionales homólogas, para dar cabida a las regiones señaladas y favorecer su comprensión a escala mundial, como también para viabilizar el diálogo y la mejor comunicación entre los invitados y visitantes de los diferentes países, que en muchas ocasiones tenían mayor información de lo producido en Estados Unidos y Europa que de lo acontecido a su derredor. El evento, de igual modo, ha estimulado la confrontación con un público a veces también desorientado, pero ávido por conocer un tipo de creación que, precisamente por sus características, potencia a sus centros de emisión como generadores permanentes de una creatividad infinita.

La Bienal quedó conformada, entonces, como un espacio idóneo para la confrontación y el dialogo entre artistas de regiones diversas, que por razones de índole extra-artística no gozaban de oportunidades en eventos expositivos propios de los centros hegemónicos.

### **India en la Bienal de La Habana**

Una vez que se decide abrir el espectro de los artistas participantes en la Bienal de La Habana a todo el globo, el encuentro se convertirá en un marco excepcional para la expresión de los debates que estaban teniendo lugar en Asia y, en particular, en India hacia mediados de los

ochenta. En la primera Bienal de la Habana, solo un país de Asia participó: Japón. Lo interesante es que ninguno de los dos artistas residían allí. Justo a los dos años, en la II Bienal, se produce una apertura en cuanto a países, artistas y cantidad de obras. En esta ocasión Filipinas, India, Indonesia, Malasia y Sri Lanka participarán en el evento. La figuración, el tema social, las esculturas tradicionales, las máscaras propias de las culturas de estos países, la maternidad, la vida del hombre, la abstracción matérica, las obras instalativas y el tema religiosos y político, son las diferentes aristas de la participación de Asia en esta Bienal. En 1989, nueve países asiáticos se presentaron en la Bienal, utilizando técnicas como la acuarela sobre seda, lápiz y tinta, óleo sobre lienzo, tempera china y dibujos. Para la cuarta Bienal se presentaron siete países. Muchos de los artistas participantes residían en otros países como Estados Unidos e Inglaterra, e incluso se presentan por sus países de residencia y no por el de nacimiento. En el caso de la quinta Bienal, en 1994, sólo 4 países estuvieron presentes, con un total de 11 artistas. Un fenómeno interesante que comienza a verse, es la inclusión de preocupaciones sobre la migración por parte de un grupo de artistas que a menudo no reside en sus países de origen. Se observa, además, un acercamiento a las técnicas y modos más contemporáneos.

La sexta Bienal se presentó en 1997. En ella participaron seis países con quince artistas en total. Se observa en sentido general obras conceptuales, instalaciones, performances y piezas de gran formato. En el año 2000, al celebrarse la VII Bienal de la Habana, se presentaron cuatro países para un total de doce artistas. Hubo una variedad de propuestas, con video instalaciones, el uso de muchos elementos en las obras como yeso, cerámica, papel de arroz, entre otros. La VIII Bienal presentó 6 países. En sentido general se aprecia la presencia de instalaciones y performances, video proyecciones, fotografía manipulada. Fueron piezas grandes e importantes con el uso de elementos incorporados a las mismas. La tecnología se va incorporando cada vez más al arte, aportando todo su caudal y permitiendo la interrelación obra-público. La novena Bienal tuvo una pobre participación de artistas asiáticos, sólo tres países exhibieron obras de cuatro artistas. En el décimo encuentro, en el que no participó ningún artista indio, se expuso la producción artistas de Japón, China y Corea del Sur. En resumen, la participación de Asia en las Bienales de la Habana ha fluctuado tanto numérica como conceptualmente. Con sus altas y sus bajas, varios países de éste continente han estado presentes en la cita habanera.

No es ese el caso de India, que ha mantenido una presencia constante a lo largo de las sucesivas citas habaneras. Durante la Segunda Bienal encontramos 38 artistas del país asiático, entre los que se cuentan Jogen Chowdhury, Bhupen Khakhar, Nalini Malani y Sudhir Patwardhan, integrantes de la muestra *Questions and Dialogue*. Malani, que se convertirá durante los noventa en una figura esencial en el panorama indio y en un referente en el sistema artístico internacional, participará de nuevo en

la Bienal en el 2000, pudiéndose observar la evolución de su obra y la experimentación, que resultará pionera, con la instalación, el video y el performance.

Paralelamente, hay otro fenómeno fundamental en la selección de los artistas que participan en este segundo encuentro: la irrupción en el panorama nacional de mujeres artistas que van a proponer caminos alternativos a la reflexión sobre la nación y sobre la identidad, abordando las relaciones público-privado desde una óptica que había quedado exenta del espíritu de los dos manifiestos de *Place for People* y *Questions and Dialogue* (curiosamente, ambos escritos por mujeres). Así, en la nómina de artistas indios incluidos en la muestra figuran nombres como los de Arpita Singh, figura clave en la década siguiente que desde la pintura estaba llevando a cabo una aproximación novedosa a temas de la vida cotidiana, de las diferencias entre géneros o de la conceptualización del cuerpo femenino. Arpana Caur, también incluida en la Bienal, llevará hasta sus últimas consecuencias la búsqueda de las conexiones entre feminidad y naturaleza, así como la reflexión en torno a las alteraciones que se producen en ese vínculo como consecuencia del desarrollo del modo de vida urbano.

Algo similar cabe decir de Meera Mukherjee o de Rekha Rodwittiya, quien desde finales de los ochenta desarrollará una obra compleja, en la que se revisan las atribuciones de lo humano y lo divino (precisamente, en algunos de sus últimos trabajos, la artista ha trabajado en torno a la idealización y el simulacro, estableciendo un paralelismo entre el cuerpo de la mujer y el de las esculturas que reciben culto). En el caso de Mrinalini Mukherjee, la plasmación de la fertilidad y de la creatividad vital y artística llevará a la utilización de materiales como la fibra de cáñamo, en composiciones densas que aluden a lo espiritual.

Por último, la Bienal expondrá la obra de algunos de los artistas más activos en la década que empiezan su carrera durante los setenta, como Manjit Bawa, Vinod Patel, A.Ramachandran o Vivan Sundaram. El primero desarrollará una obra pictórica cercana a lo intuitivo, en permanente conexión con la naturaleza; Ramachandran iniciará una línea que busca la actualización de las tradiciones pictóricas y miniaturistas presentes en el subcontinente indio; finalmente, Sundaram, uno de los grandes maestros de la producción artística india de fin de siglo, participará en dos ocasiones más en la Bienal (1991 y 1997), y desarrollará una amplia obra en la que se mezclan preocupaciones políticas y sociales con la experimentación formal (*Memorial*, una obra de 1993 centrada en los disturbios y los asesinatos derivados del conflicto de Ayodhya, se considera el inicio del arte de instalación en la India)<sup>12</sup>.

La Tercera Bienal completará el amplio panorama mostrado en 1986, presentando la obra de once artistas que, sin embargo, alcanzarían una difusión más limitada en los años siguientes. Hay, sin embargo, algunas excepciones: Sunil Das, Anil Kumar o D.Mistry estarían presentes en la escena artística india de los noventa. Asimismo, la Bienal contó con la pre-

sencia de Geeta Kapur en el evento teórico con un texto cuyo título resulta más que significativo: "Tradición y contemporaneidad en las bellas artes del Tercer Mundo"<sup>13</sup>. Dicha contribución, al tiempo que evidenciaba las posturas de la bienal y del arte indio, vino a complementar el panorama mostrado a partir de la inclusión de los artistas del subcontinente tanto en el segundo como en el tercer encuentro.

Por su parte, en la Cuarta Bienal, celebrada en 1991, se observa un interés retrospectivo que alcanza a artistas de generaciones anteriores, y que consigue presentar los principales movimientos artísticos que se suceden en India posteriormente a la Independencia. Así, se dan cita figuras claves en la definición de la Modernidad artística y arquitectónica como Charles Correa o M. F. Hussain; integrantes del movimiento de Artistas Radicales como N. N. Rimzon; nombres como K. G. Subramanyan, padre del movimiento revivalista que desempeñó un papel esencial en la promoción de la enseñanza del arte indio a través de la renovación de Santiniketan; creadores como Satish Gujral, formado en México y portavoz de una vía alternativa de expansión del arte indio contemporáneo cercana a los postulados del Muralismo mexicano, o J. Swaminathan, fundador del Grupo 1890<sup>14</sup>. Resulta preciso valorar el por qué, en esta ocasión, la presencia india en la Bienal deja de ser tanto un muestrario de la producción más reciente y se convierte en un catálogo en el que aparecen las figuras históricas de mayor interés en las décadas anteriores.

Tras el paréntesis de la Quinta Bienal, en la que no encontramos ninguna representación del subcontinente, y la Sexta, en la que únicamente intervienen Vivam Sundaram, por segunda vez, y Sutapa Biswas, en la Séptima Bienal, coincidiendo con el cambio de década, se observa un notable recambio generacional, así como un desplazamiento desde la pintura y la escultura, anteriormente mayoritarias en la obra de los artistas indios escogidos, hacia la instalación y los medios mixtos. Así, junto a Nalini Malani, clave en dicha renovación, se invitará a Anita Dube, autora del manifiesto de la exposición de los ochenta *Questions and Dialogue*, que durante los noventa desarrollará una carrera como artista, alcanzando gran éxito a nivel internacional con una obra instalativa, basada en una revisión del cuerpo femenino desde una perspectiva de género. Igualmente, ya en el año 2000 aparece un artista que será esencial en la década por iniciar: Jitish Kallat, que desde postulados harto internacionales llevará la instalación y la construcción de objetos de gran formato a su máxima expresión. Completan el panorama indio Sheba Chhachhi, de origen africano, otra de las artistas más celebradas de la década del dos mil, y Manisha Parekh. Resulta oportuno constatar cómo ese cambio generacional viene dado por la labor de cuatro creadoras con una carrera artística anterior, pero con una producción constante a lo largo de los noventa y dos mil.

Finalmente, en las bienales más recientes se reduce la presencia de artistas indios, debido quizás a la ampliación del rango geográfico de la propia Bienal y a su mayor internacionalización<sup>15</sup>. Sin embargo, no fal-

tan al evento algunos artistas que permiten entrever los últimos derroteros que ha tomado el arte indio contemporáneo, así como la existencia de múltiples vías de expresión. Si en los ochenta el debate giraba en torno a la adopción del lenguaje artístico de la modernidad o al compromiso con los ideales de la Nación, para el dos mil aparecen nuevas problemáticas: cómo dar respuesta al incremento de recursos tecnológicos en el país; la proliferación de la cultura visual, de la mano de la introducción y masificación de la televisión, la radio, el universo del cine y, finalmente, internet; las desigualdades derivadas del crecimiento económico descontrolado; las consecuencias de la urbanización masiva del subcontinente; la experimentación con modelos de vida comunitarios que coexisten con prácticas de homogeneización internacionalizadas; o, ya en lo meramente artístico, la búsqueda de una estética discreta, basada en la alusión y en el distanciamiento con la expresión directa de temáticas políticas o sociales.

En esa línea hay que entender la presencia de Subodht Gupta, quien es junto con Jitish Kallat uno de los mayores referentes del arte indio en el sistema artístico internacional, en la Octava Bienal. Precisamente, en dicho encuentro se pudo ver otra de las alternativas que está siguiendo el arte del subcontinente: la formación de colectivos artísticos como Open Circle, que apuestan por la creación de una práctica ligada al contexto y por la utilización de las experiencias de vida cotidiana como recurso creativo. Completaba la representación india Navjot Altaf, artista que durante finales de los ochenta y los noventa había desarrollado una obra escultórica que surge de la actividad de la artista como activista por los derechos de la mujer y la causa comunal. La Novena Bienal mantuvo la misma tendencia, exhibiendo una intervención de Shilpa Gupta en el espacio de la Fortaleza del Morro.

### **Conclusiones**

La Bienal de la Habana siempre privilegió la presencia de los países del llamado tercer mundo desde los años 80, excepción hecha de la primera edición del encuentro que solo se remitió a los países de América Latina. India y Cuba confluyen en posiciones cercanas a mediados de los ochenta, marcadas por el antiimperialismo, la subalternidad y la voluntad de generar conexiones con los espacios del Tercer Mundo excluidos por el sistema artístico internacional. De ahí que la inclusión de India cobre vital importancia para la cita habanera. India ha estado presente en seis Bienales de la Habana, y ha tenido una visibilidad bastante sistemática. Se impone como uno de los territorios más interesantes del área. La Bienal, por su parte, permite seguir de cerca la evolución de las inquietudes presentes en el arte indio contemporáneo.

Si se quisiera hacer un balance de los diez encuentros transcurridos hasta ahora, habría que destacar la inclusión de un gran número de mujeres artistas, el descenso en el número de artistas en las últimas bienales debido a la creciente apertura del evento o el paulatino abandono de la pin-

tura y la escultura en favor de los medios más contemporáneos.

A los efectos de la promoción internacional, el país contaba con la reconocida Trienal de la India, importante evento que por los 80 se presentó en este lugar. También hemos de tener en cuenta el fuerte desarrollo del arte indio en los noventa. Se produce igual un fuerte colecciónismo en esta etapa. La presencia India en las Bienales de la Habana ha ido transitando a lo largo de los años a la par que se ha desarrollado un arte comercial, con preponderancia de la pintura. Ha existido, sin embargo, un arte mucho más controversial, indagador y representativo de los conflictos de cada lugar, con los temas de las contradicciones entre los fenómenos de la tradición cultural y la contemporaneidad, los temas de fronteras, las guerras, las migraciones y la vida común del ciudadano. Las preocupaciones de género se han presentado en algunos creadores, aludiendo al tema de la mujer como objeto sexual.

Todo esto, de una forma u otra, se ha exhibido en el evento cubano para mostrar las diversas formas de asumir los fenómenos artísticos, que nos llegan desde regiones tan distantes, para de alguna forma conocer, valorar y vernos quizás reflejados en algunas de sus problemáticas. El hecho de que exista una conexión con la historia del arte indio en la selección de artistas y una voluntad de presentar la evolución de los diferentes movimientos surgidos en el subcontinente planteará, en fin, una diferencia con lo que ocurrirá en algunas grandes exposiciones de arte indio organizadas en Europa y Estados Unidos, en las que lo indio se tomará, en muchos casos, como algo esencial, mezclando distintas generaciones y discursos sin prestar demasiada atención a las dinámicas internas que habían dado lugar a la producción artística del subcontinente.

1 de julio de 2011

*Margarita González Lorente*

Subdirectora del Centro Wifredo Lam (La Habana, Cuba).

Durante varios años fue directora del Centro de Desarrollo de las Artes Visuales cubano.

*Carlos Garrido Castellano*

Investigador y docente predoctoral del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada (España).

Miembro de la Asociación Internacional de Críticos de Arte (AICA), Sección Caraíbes Sud.

**Anexo I: número de artistas de países asiáticos por país y edición participantes en las Bienales de La Habana.**

- Primera Bienal (1984): Ninguno.
- Segunda Bienal (1986): Filipinas (14); India (36); Indonesia (1); Malasia (1); Sri Lanka (3).
- Tercera Bienal (1989): Filipinas (4); India (13); Malasia (1); República Popular Democrática de Corea (11); Singapur (1); Sri Lanka (1); Tailandia (2); Vietnam (5).
- Cuarta Bienal (1991): Bangladesh (3); Filipinas (4); India (10); Indonesia (1); Malasia (2); China; Tailandia (1).
- Quinta Bienal (1994): Corea del Sur (2); Filipinas (4); Indonesia (2); Tailandia (3); India (como Inglaterra) (2).
- Sexta Bienal (1997): Filipinas (3); India (2); Indonesia (5); Japón (1); Singapur (3); Tailandia (1).
- Séptima Bienal (2000): Filipinas (6); Indonesia (2); Singapur (1); India (3).
- Octava Bienal (2003): China (1); Filipinas (2); India (3); Singapur (1); Tailandia (3); Taiwán (1).
- Novena Bienal (2006): China (2); India (1); Japón (1).
- Décima Bienal (2009): China (8); Corea del Sur (como Estados Unidos) (1); Japón (1);

**Anexo II: participación de artistas indios en las Bienales de La Habana.**

- Primera Bienal (1984): ninguno.
- Segunda Bienal (1986): Amitabha Banerjee; Manjit Bawa; Rameshwar Broota; Arpana Kaur; Jogen Chowdhury; Jatin Das; Dharmanarayan Das Gupta; G. Y. Giri; H. R. Kambl; Latika Katt; Bhushan Kaul; Swapan Kumar; Vineet Kumar; Nalini Malani; Meera Mukherjee; Mrinalini Mukherjee; Manu Parekh; Sidhir Patwardhan; Suba Prasanna; Lalu Prosad Shaw; M: K: Puri; Jayanti Rabadia; Narendra Rai; A. Ramachandran; Vinod Ray Patel; Rekha Rodwittiya; Sarbari Roy Chowdhury; Deepak Shinde; Arpita Singh; Sutainder Soni; Anupan Sud; Vivan Sundaram; Jyoti Swaroop; Vasundhara Tiwari; S: G: Vasudev; Armes Vedhan Batla.
- Tercera Bienal (1989): R.B. Bhaskaran; C. Chandrashekara; J. K. Ahhillar; P.N. Choyal; Salí Choral; Sunil Das; Diwakar Dingle; Rini Dhumal; Shymal Dutta Ray; Anil Kumar; C. D. Mistry; Den Reddy; S. G. Thiri Vidya Sankar Sthapathy.
- Cuarta Bienal (1991): Charles Correa; Dakaji Devraj; Satish Gujral; M. F. Hussain; Sunil Hanah; N.N. Khanna; K.G. Subramanyar; Vivan Sundaran; J. Swaminathan.
- Quinta Bienal (1994): Sunil Gupta; Patty Symrath. Participaron por Inglaterra.
- Sexta Bienal (1997): Ninguno.
- Séptima Bienal (2000): Sheba Chhachhi; Anita Dubbe; Jitish Kallat; Nalini Malani; Manisha Parekk.
- Octava Bienal (2003): Navjot Altaf; Subodh Gupta; Open Circle.
- Novena Bienal (2006): Shilpa Gupta.
- Décima Bienal (2009): Ninguno.

## NOTAS

- (1) Una interesante revisión del concepto surgida desde el contexto indio en SUNDER RAJAN, R. (1997).
- (2) Las primeras ediciones de la Bienal de La Habana adelantaron, en una fecha tan temprana como 1984, la búsqueda de espacios de representación para el arte de la periferia que plantearía, desde una posición radicalmente diferente a la del evento cubano, *Magiciens de la Terre* en 1989, exposición que se considera el punto de partida del arte postcolonial. Sobre *Magiciens* véase CARMERON, D. (Ed.) (1994); una recopilación de la producción crítica que acompañó la muestra de 1989 en MARTIN, J.H. y BUCHLOH, B. (Eds.) (1989).
- (3) KAPUR, G. (1995), (2000).
- (4) Una visión de conjunto en DALMIA, Y. (Ed.) (1997), (2002). A la autora se debe, además, una revisión comparativa que incluye la evolución artística de Pakistán. Cfr. DALMIA, Y. y HASHMI, S. (2007).
- (5) NEUMAYER, E. y SCHELBERGER, C. (2008); PARIMOO, R. (2006)
- (6) DALMIA, Y. (2001).
- (7) KAPUR, G. (1995), p. 105. Traducción libre de los autores.
- (8) *Ibid.*, p. 105.
- (9) KAPUR, G. (1981)
- (10) Los conflictos en torno al cuerpo de la nación, transpuestos al cuerpo individual, han sido objeto de una amplia revisión crítica. Cfr. NUSSBAUM, M. (2004); RAMASWAMY, S. (2003).
- (11) DUBE, A. (1987)
- (12) En torno a la relación entre conflictos religiosos y nacionalismo en India cfr. NUSSBAUM, M. (2009); SEN, A. (2007).
- (13) KAPUR, G. (1989)
- (14) SUNDARAM, V. (1995)
- (15) Una revisión de los planteamientos más recientes del arte indio contemporáneo en FIBICHER, B. y GOPINATH, S. (Eds.) (2007).

## BIBLIOGRAFÍA

- CAMERON, D. (Ed.) (1994). *Cocido y Crudo*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- DALMIA, Y. (Ed.) (2002). *Contemporary Indian Art: other realities*. Bombay: Marg Publications.
- DALMIA, Y. (1997). *Indian Contemporary Art: Post Independence*. Delhi: Vadehra Art Gallery.
- DALMIA, Y. (2001). *Making of modern Indian art: the Progressives*. Oxford: Oxford University Press.
- DALMIA, Y. y HASHMI, S. (Eds.) (2007). *Memory, Metaphor, Mutations. Contemporary Art of India and Pakistan*. Delhi: Oxford University Press.

- DUBE, A. (1987). *Questions and Dialogue*. Baroda.
- FIBICHER, B. y GOPINATH, S. (Eds.) (2007). *Horn Please. Narratives in Contemporary Indian Art*. Berna: Hatje Cantz Verlag.
- KAPUR, G. (1981). "Partisan Views about the Human Figure." En FIBICHER, B. y GOPINATH, S. (Eds.) (2007). *Horn Please. Narratives in Contemporary Indian Art*. Berna: Hatje Cantz Verlag, págs.33-40.
- KAPUR, G. (1989). "Tradición y contemporaneidad en las bellas artes del Tercer Mundo" en AA.VV. *Tercera Bienal de La Habana. Evento Teórico*. La Habana: Centro Wifredo Lam, págs. 2-13.
- KAPUR, G. (2000). *When was Modernism: Essays on Contemporary Cultural Practice in India*. Delhi: Tulika.
- KAPUR, G. (1995). "When was modernism in Indian Art." *Journal of Arts and Ideas*. N° 27-28, págs. 105-127.
- MARTIN, J.H. y BUCHLOH, B. (Eds.) (1989). *Les cahiers du Musée National d'Art Moderne*. N° 28. París.
- NEUMAYER, E. y SCHELBERGER, C. (2008). *Bharat Mata: India's Freedom Movement in Popular Art*. Delhi: Oxford University Press.
- NUSSBAUM, M. (2004). "Body of the Nation. Why women were mutilated in Gujarat", *Boston Review*, N° 29(3) [En línea] Dirección web: <http://bostonreview.net/BR29.3/nussbaum.html>, [Consulta: 1 de Julio de 2011].
- NUSSBAUM, M. (2009). *India: democracia y violencia religiosa*. Barcelona: Paidós.
- PARIMOO, R. (2006). "Cultural Products during the Colonial Rule under Hegemonic Art Practice Sculpture: Stronger Naturalism and Weaker Revivalism". *Art & Deal*, N° 5(1), págs. 6-14.
- RAMASWAMY, S. (2003). "Visualising India's geo-body: Globes, maps, bodyscapes." en RAMASWAMY, S. (Ed.) *Beyond Appearances? Visual Practices and Ideologies in Modern India*. Delhi: SAGE, págs.151-191.
- SEN, A. (2007). *Identidad y violencia. La ilusión del destino*. Madrid: Katz.
- SUNDARAM, V. (1995). "Swaminathan and the moment of Group 1890" *Journal of Arts and Ideas*, N° 27-28, págs.147-151.