

IDENTIDADES DIGITALES. REFLEXIONES EN TORNO A LA MIGRACIÓN DIGITAL DEL ARTE INDIO CONTEMPORÁNEO¹

Carlos Garrido Castellano²

Abstract: Starting from the analysis of an artwork by Raqs Media Collective, this paper attempts to determine how to conceptualize the presence of Contemporary Indian Art in the digital medium. In order to do this, it is necessary to revise both the artistic discourses of some creators who often use this medium, and the mechanism that conforms the art system. Thus, we will discuss questions such as, "Is it possible to speak about a shift in the terms that dominate creativity?"; "In what way do artists conceive identity through art?"; and "What role is played by borders in an ever more globalized country?"

Keywords: artistic collectives; contemporary art; curatorship; digital medium; India; Raqs Media Collective

Resumen: Partiendo del análisis de una obra del colectivo artístico Raqs Media Collective, este trabajo se plantea el problema de cómo conceptualizar la presencia del arte indio contemporáneo en el medio digital. Para ello, será necesario revisar tanto las propuestas de algunos creadores que recurren con frecuencia en su obra al universo visual vinculado a dicho medio, como los mecanismos que conforman el sistema arte. Así, se examinarán cuestiones como la posibilidad de hablar de una modificación en los términos que rigen lo creativo; la manera en que los artistas conciben la identidad a través del arte; y, finalmente, la posición que ocupan las fronteras en un país cada vez más abierto a lo global.

Palabras clave: arte contemporáneo; colectivos artísticos; curaduría; India; medio digital; Raqs Media Collective

I. Introducción

Existen ciertas historias en India que han sido contadas y (re)concebidas en incontables ocasiones, relatos que han dado forma al imaginario cultural indio desde hace siglos hasta nuestros días. Lo narrativo, el hecho de narrar historias, se erige como recurso fundamental de la memoria, eslabón entre la historia personal y la colectiva. El *Mahabharata*, el relato que cuenta las hazañas de Arjuna, es quizá el mejor ejemplo de ello. Lo épico, lo narrativo, han formado parte de la cultura india desde tiempo inmemorial. Ya en el siglo XX, algunas de las experiencias que dominaron la evolución artística contemporánea recurrieron a ese carácter mítico para generar visiones que contestaran los problemas

que surgían en las fisuras de la *Unidad en la Diversidad*³. Así, *Place for People*, uno de los manifiestos artísticos indios más importantes de las últimas dos décadas del siglo pasado, incidía en la necesidad de mantener lo narrativo como un elemento fundamental de la visualidad india, casi como el único camino a seguir⁴.

Lo narrativo se presentaba, entonces, como una alternativa al sistema de enseñanza artístico basado en la influencia del arte occidental que había sido implantado durante el *Raj*. Así, frente a un modelo eurocéntrico de la enseñanza artística, el recurso a la narratividad introducía varios factores temáticos y formales que iban a condicionar de manera decisiva la evolución artística india en las últimas décadas del siglo XX, abogando por valores que hasta ese momento habían sido considerados como algo opuesto al buen hacer artístico (Mitter, 1977).

Ahora bien, se ha de partir de que la narratividad defendida por algunos artistas indios en las décadas finales del siglo XX no es simplemente una técnica, tampoco un medio, ni siquiera una elección temática. Se trata, por el contrario, de la adopción consciente de una estructura creativa basada en el placer de contar, que opone al relato histórico causal una lógica próxima a la oralidad y a la pluralidad de memorias que dominan ésta y que desafían lo moderno.

Geeta Kapur acertó a vincular el debate en torno a la periodización del arte indio con la cuestión de lo moderno (Kapur, 2000). 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 aceptamos que la única modernidad artística posible surge en Europa y Estados Unidos en una fecha y un contexto determinados, entonces habremos de concluir que cualquier intento de lograr la Modernidad fuera de ese contexto está condenado a la imitación (Kapur, 1995).

Kapur se cuestiona la validez de esta clasificación, basada en la aceptación de una única vía: “*It is crucial that we should not see the modern as a form of determinism to be followed in the way of the stations of the cross to a logical end*” (Kapur, 1995: 105). No hemos de olvidar que el proyecto de modernidad en India no es algo únicamente artístico; las iniciativas sociopolíticas y económicas del periodo apuntaban en el mismo sentido. Dicho de otro modo: no habrá modernidad (artística, pero no sólo artística) sin reflexión

sobre la modernización. 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 “*ontologically social*” (Kapur, 1995: 105).

Cuando en 2006 el grupo Raqs Media Collective, formado por Monica Narula, Jeebesh Bagchi y Shuddhabrata Sengupta, representó su obra *The K. D. Vyas Correspondence, Vol. 1*, lo que podía haber sido una revisión más de la épica del *Mahabharata* cobró un sentido completamente distinto gracias a la iniciativa del grupo, al tiempo que cimentaba un punto de apoyo desde el cual pensar varios aspectos de la cultura india contemporánea.

Empecemos por describir la obra. *The K. D. Vyas Correspondence, Vol. 1* se compone de dieciocho episodios de correspondencia epistolar mostrados en forma de video, en el núcleo de una instalación que combina arquitectura, escultura, filmación y sonido. Los protagonistas de las cartas son el propio colectivo Raqs, y un enigmático K. D. Vyas, en alusión al personaje del *Mahabharata* que escribe la historia según lo que le dicta Ganesha. Cada historia aparece asociada a una serie de recuerdos, de vivencias y de imágenes recopiladas por los artistas y asociadas de manera oblicua al episodio del *Mahabharata* al que aluden.

Se trata, por tanto, de un canto coral presidido por lo impredecible, de una épica de personajes confusos que parece el resultado de la sustitución, y a la vez de la coexistencia, del espacio y el tiempo de lo prepolítico y lo hiperpolítico, si seguimos a Sloterdijk (2006). En efecto, la correspondencia entre los artistas y el ser etéreo (pero a la vez histórica, insoportablemente cargado de peso, si buscamos esta vez a Kundera) de Vyas aparece como un mito *light*, descargado de su energía: si el relato mítico genera coexistencia social, sirve para crear una sensación colectiva de unidad (Vernant, 1999), en este caso no existe comunión salvo en la forma más limitada posible, a través de las cartas –por fuerza personales, por fuerza individuales, por fuerza parciales– que se intercambian los dos protagonistas, a saber: el Colectivo y Vyas.

Hay, sin embargo, otra desviación de la estructura del mito clásico cuyas consecuencias resultan tan trascendentales o más que la anterior. Se trata, precisamente, de la ruptura con la narratividad en favor de la indagación abierta, de la renuncia a encontrar un final que introduce la obra de Raqs. En efecto, como ha sido apuntado, las imágenes (por fuerza fragmentarias) que

componen los relatos suponen una nota de advertencia a la linealidad de la evolución tecnológica, recurso que muchos han querido ver como patrón de la evolución humana⁵.

Quizá otro comentario obligado haya de corresponder a la constatación de la riqueza de significados, de la inexistencia de una sola respuesta, que plantea la obra del Raqs. Mediante escenas mínimas, casi carentes de acción, se lleva al espectador a que cuestione la posibilidad de saltar de una historia a otra, la capacidad infinita de la cultura india de generar relatos, la potencia del puro deseo de contar algo:

“There is nothing new in new media. Whatever is there is there in the Mahabharata, and whatever is not there in the Mahabharata is not worth the effort” (Raqs Media Collective, 2006).

¿Hasta qué punto llevan razón K. D. Vyas y los componentes del Raqs? ¿Qué hay de nuevo en los nuevos medios? A partir de la reflexión suscitada por la obra de Raqs presentada con anterioridad, nos proponemos realizar un recorrido que trate de determinar las condiciones en que se ha producido la “migración digital” del arte indio contemporáneo; o, lo que es lo mismo, las cualidades del espacio desde donde el arte piensa la cuestión de la identidad sin perder de vista los problemas que centran el debate en el subcontinente.

Este texto se divide en tres epígrafes que se corresponden con tres cuestiones. Ello no quiere decir que lo que siga a cada una de éstas sea una respuesta; más bien, se trata de aplazamientos, de deslizamientos circulares en torno a planteamientos que, por otro lado, tienden a entremezclarse. Pese a todo, se pretende que sirvan para arrojar un poco de luz.

II. ¿Ha modificado el medio digital la manera de concebir no sólo la propia creación artística, sino también el conjunto de engranajes que forman el sistema-arte?

Si hacemos caso al Raqs cuando señala que *“There is nothing new in new media”*, nos encontraríamos ante la expresión en un medio diferente de planteamientos ya conocidos. ¿No ha influido en nada la transposición digital? En este punto, se advierte que, contra la opinión del grupo, algunos fenómenos novedosos han aparecido, condicionando no sólo el proceso creativo, sino, en un plano más amplio, los mecanismos que permiten que éste tenga lugar; esto es, todos los elementos del sistema-arte.

Lo digital introduce nuevos modos de creatividad que tienen dos efectos fundamentales: crean espacios de convivencia (algo que, no ha de olvidarse, no resulta inherente a dicho medio, sino que deriva de determinados usos del mismo) y transforman de manera decisiva la posición del artista: de narrador onisciente pasa a convertirse en documentador.

La modificación del panorama indio en los últimos diez años, tanto en lo político como en lo cultural, ha llevado a una superación sin precedentes de las estructuras clásicas del sistema artístico. Mientras que las nuevas tecnologías han brindado un escenario completamente novedoso –además de constituirse en un objeto de reflexión en sí–, los límites de lo que tradicionalmente se entendía por la labor del artista se han ido desdibujando a favor de una más decidida intervención en la esfera pública. En el momento actual, un rango más amplio de profesionales conforma la escena artística india, procedentes en algunos casos de ámbitos como el periodismo, el diseño gráfico o incluso la informática.

La existencia de una conciencia social cada vez más manifiesta, que sirve de base a iniciativas artísticas profundamente ligadas y dirigidas a incidir en la realidad cotidiana, ha alterado los sistemas de exposición y consumo de arte en India, un país donde lo visual adquiere una magnitud insospechada en cualquier otro punto del planeta⁶. Ese mayor impacto en lo social deriva de la existencia de una conciencia global comprometida con la mejora de las condiciones de vida de las comunidades en su conjunto, así como de una preocupación por comprender y paliar la incidencia negativa de la modernidad y el progreso⁷.

Quizá la iniciativa que mayor impacto haya tenido en los últimos años corre a cargo del propio Raqs Media Collective, Los miembros del Raqs desempeñan una actividad casi inabarcable, que comprende la celebración de foros de debate sobre arte, la curadoría de exposiciones, la promoción de blogs sobre los Media y sobre la esfera pública india, así como la producción de instalaciones y obras de videoarte.

Han dirigido asimismo programas de formación para profesionales encaminados a la incidencia en la promoción y la gestión cultural, tanto en India como en el ámbito internacional, modificando el modo tradicional de entender el mecenazgo artístico y la dicotomía entre lo local y lo global (Bernardini, 2007).

Desde la plataforma *Sarai* han fomentado la reflexión sobre una cultura tecnológica sostenible, analizando sistemas *Low-Tech* y

la incidencia de lo digital en el marco urbano. Precisamente, la revisión de la ciudad actual ocupa un lugar central en *Sarai*, que, además de publicar la revista electrónica del mismo nombre, fomenta la interacción entre todos los medios de expresión y análisis de lo público, abarcando desde la creación de *Ezines* al apoyo de proyectos de animación digital, arquitectura responsable o proyectos de gestión territorial sostenibles.

Un programa igualmente domina la actividad del Khoj Artists Workshop. Inicialmente concebido como una asociación de artistas de carácter internacional, Khoj se ha convertido en los últimos años en un centro indispensable para comprender la cultura india, así como uno de los principales promotores de las nuevas tecnologías en el arte indio. Khoj destaca, además, por la realización de programas de convivencia artística en Delhi y Calcuta, poniendo en relación a artistas de todas las partes del globo y generando proyectos de intervención pública con gran repercusión.

En un sentido similar, Tushar Joag, integrante de la asociación artística Open Circle y promotor de la empresa ficticia Unicell Public Works Cell, dedica su actividad al análisis de los sistemas de poder ligados a los procesos de creación y distribución de la tecnología, así como al impacto de éstos sobre el medio ambiente y los espacios más deteriorados vinculados a la megalópolis. Tanto Unicell como Open Circle funcionan dentro de esa perspectiva pluridisciplinar que viene siendo habitual en los proyectos analizados. Ambas han generado una serie de productos destinados al consumo, tales como camisetas, eslóganes, extraídos del marco cotidiano de las grandes ciudades indias. Se trata de objetos y montajes en muchos casos sin una funcionalidad clara, pero que permiten reinterpretar de manera lúdica y crítica a un tiempo las constantes que rigen la vida urbana, vinculando la existencia diaria con los grandes temas del mundo actual.

Por su parte, la unión formada por Jiten Tukhral y Sumir Tagra ha llevado la creación de objetos de diseño a un plano social. Autores de una amplia variedad de productos, desde videoarte a ropa interior, han tratado de democratizar el consumo de objetos de calidad artística, fomentando además actitudes como el uso del preservativo. Para ello, los dos artistas/diseñadores han conjugado el ámbito del arte con el de la moda y el de la cultura popular, dando entrada a imágenes propias del universo global de los Media en su lenguaje estético.

Otras iniciativas, en fin, tales como Desire Machine o Majlis, proponen una práctica política y social igualmente incisiva. Los primeros contestan, desde una posición comprometida con una agenda artística radical, los sistemas de dominación ocultos en la globalización, que llevan al deterioro de las condiciones de vida de los sectores marginados del ámbito urbano. La declaración de intenciones de Desire Machine puede entenderse, entonces, como un posible programa compartido por el nuevo modo de entender la producción artística en India, marcado por un carácter autobiográfico generado como consecuencia de la intención social de los participantes en el proceso.

En definitiva, como muestran estas experiencias, la propia labor del Raqs Media Collective puede considerarse una novedad en lo que respecta al funcionamiento del sistema artístico indio.

III. ¿Nos encontramos ante una transposición de temas e identidades tradicionales a un medio diferente?

The K. D. Vyas Correspondance, Vol. 1, fue exhibida en septiembre de 2006 en el Museum für Kommunikation de Frankfurt. La obra, que se acercaba a uno de los elementos culturales de mayor peso en el subcontinente indio, pero que reflexionaba a un tiempo sobre las disrupciones que dominan la temporalidad de India actual, era expuesta en un medio geográfico muy alejado del escenario al que aludía.

Si queremos ampliar las consecuencias de dicha experiencia al ámbito del arte indio contemporáneo es necesario constatar ciertos hechos. Las relaciones entre Oriente y Occidente, si bien manteniendo criterios desiguales, se han incrementado en los últimos años en lo que respecta a lo cultural; ya nadie se asombra de ver la obra de artistas chinos, japoneses o indios en Kassel o Venecia. Esa internacionalización de los lenguajes estéticos asiáticos ha llevado a que algunos hablen de un *boom* de la cultura asiática, que estaría siendo “redescubierta”⁸.

Explicar cómo se ha pasado –si es que se ha pasado plenamente– del coleccionismo de arte asiático, percibido como algo exótico, a la conquista de los mercados internacionales por parte de artistas asiáticos, y al coleccionismo de arte contemporáneo asiático vía *Crishtie's* o *Sotheby's*, llevaría a largas disquisiciones. Mucho más productivo que elaborar una lista de esporádicas influencias de lo oriental en los grandes maestros de la contemporaneidad, de Van

Gogh a Klee, resulta el plantear algunas de las contradicciones de este proceso.

Preminda S. Jacob señala en un artículo sobre la modernidad artística en Asia algunas pistas sobre el tema. Para empezar, la autora constata cómo una visión pesimista, que conceda demasiada influencia a lo europeo en el arte asiático, considerándolo como una adaptación servil, impide profundizar en el análisis del mismo. La institucionalización de una vanguardia artística es atribuida a Clement Greenberg; dicha canonización surge en un contexto de expansión de Occidente hacia el resto del mundo (Jacob, 1999).

La siguiente reclamación del trabajo de Jacob va encaminada a la ampliación de la labor del historiador del arte, que, para la autora, debe superar la del crítico, e incluir en su objeto de estudio las imágenes de la cultura popular y del arte hecho por comunidades indígenas, discursos tradicionalmente olvidados por las grandes exposiciones internacionales (Jacob, 1999: 57).

Ante esta situación, algunas medidas y no pocas miradas están tratando de subvertir el color de los lazos de unión entre las distintas regiones. La inclusión de artistas en los circuitos del mal llamado “*Third World Art*”, además de plantear otras posibles relaciones que inciden en el terreno de las políticas culturales, utilizan la grandilocuencia del circuito artístico mundial para preservar temas locales, localizados, para mantener y postular visiones que no caen del lado de lo subordinado.

También desde el ámbito de la crítica se han producido iniciativas interesantes. Es el caso de John Clark, quien en su ensayo *Modern Asian Art* parte de la idea basada en que resulta imposible, incluso pernicioso, hablar de una modernidad asiática (Clark, 1998), siendo esa pretensión de unificar discursos uno de los requisitos del mercado para domesticar lo ajeno, para hacer entendible la obra de un artista de la remota Bihar para el público de Madrid o La Habana. La obra de Clark rehúsa a extraer unas líneas temáticas comunes para una región tan amplia y tan heterogénea, si bien sabe recoger el deseo de unidad con que dicha zona se presenta.

Cuando la unidad no significa monotonía, la explicación del *boom* del arte asiático adquiere otras connotaciones. Clark acierta a presentar su análisis en función de varios ejes centrales amplios —el *establishment* artístico, la vanguardia, el nacionalismo y las alegorías de estado, la situación del artista, su composición

social,...– superando así la tentación de revisar la lista de nombres escogidos por las galerías norteamericanas o europeas, sin por ello obviar la contribución de dichos nombres al conjunto.

Otras iniciativas que apuntan en este sentido aparecen del lado de la curadoría. En 2007 tuvo lugar una gigantesca exposición en Karlsruhe, Alemania, que reunió a artistas de casi la totalidad de países asiáticos. El catálogo de la muestra incide ya desde el título en la revisión del significado del Boom del arte asiático en el mercado internacional (AA. VV., 2007).

La asimilación de lo digital por parte del arte indio contemporáneo va de la mano de un fenómeno paralelo: la incorporación del arte indio contemporáneo al *Mainstream* artístico internacional. Durante los años noventa el arte indio se aproxima a lo digital, incorporando elementos tomados de una cultura visual global; ambos procesos ocurren en un contexto marcado por la expansión sin precedentes de los enunciados del arte indio, y también por el interés expositivo del sistema artístico internacional.

La amplia difusión del arte contemporáneo indio, así como la profundidad de las cuestiones y los problemas que plantea, han suscitado la atención de críticos y especialistas de numerosos países. En el caso de España, no obstante, hasta la elección de India como país invitado a ARCO en el año 2009 la repercusión de dichos debates, salvando la labor de ciertos sectores académicos y ciertas instituciones culturales, era casi inexistente. De este modo, en torno a esa fecha se organizaron al menos cuatro grandes exposiciones sobre arte indio contemporáneo en España, un número sustancialmente significativo comparado con el del conjunto de muestras que tuvieron lugar en todos los años anteriores a 2007.

Ese interés por lo indio no ha estado exento de contradicciones. Una de las principales cuestiones que surge en este punto es la de determinar el papel que las instituciones europeas tienen a la hora de crear una imagen falsa, adecuada a los criterios del *Mainstream* occidental, del arte indio, aprovechando el *boom* artístico del subcontinente. Así, por ejemplo, en las políticas curatoriales de numerosas exposiciones –aunque existen algunas excepciones⁹– se obvia cualquier referencia a la evolución artística del subcontinente, creando una imagen del arte indio contemporáneo centrada únicamente en tratar con el contraste entre tradición y modernidad. De este modo, tanto los discursos artísticos, como el contexto sociopolítico en el que estos surgen, suelen ser ignorados.

Lo digital, en este contexto, ha contribuido a que la identidad se conciba como un elemento cambiante, sujeto a constante revisión. La búsqueda de la identidad ha sido una inquietud central en el discurso cultural indio desde la Independencia. En este punto, si bien es cierto que el arte indio actual no olvida el tema de la identidad –incluso podría afirmarse lo contrario–, igualmente oportuno resulta afirmar que se ha producido un desplazamiento en lo que a la ubicación de dichas identidades se refiere. Así, aun manteniendo la nación y sus conflictos como marco primero, nuevas perspectivas han surgido que aluden a una realidad más amplia, que desborda los límites de ésta. Ello obliga a trasladar la posición desde la que se construye la identidad a un lugar poroso, pero real, estratégicamente situado para comprender la realidad actual de India, tanto en lo que se refiere a “lo macro” como a “lo micro”: la frontera.

IV. (A modo de conclusión): ¿Qué papel queda reservado a la frontera tras la apertura del país al mercado libre y a la globalización?

El arte es cada vez más receptor del impacto de las nuevas tecnologías, de la modificación de las situaciones que marcan la comunicación, de la revolución digital que genera la globalización. Los productos de dicha revolución han dejado de ser un medio para convertirse cada vez más en un tema, en una finalidad *per se*. Han penetrado definitivamente en el imaginario colectivo y en la representación del artista.

Ahora bien; ¿cómo afronta el arte indio las contradicciones derivadas del derribo de la barrera digital? ¿Hacia dónde mira: hacia el infinito que parece constituir Internet, o hacia la marginación que sobrevive, imponiendo hábitos de socialización, a la transformación radical de su medio de vida? ¿Cómo analizar la contradicción de unos centros de consumo e intercambio de datos cada vez más desarrollados y una gran mayoría de la población incapaz de acceder a los mismos, pero sujeta a sus consecuencias más negativas?

Así, resulta necesario cuestionar si esa internacionalización de las culturas del subcontinente –que, digámoslo de nuevo, no resulta ni mucho menos uniforme– ha supuesto la eliminación de las fronteras territoriales. Dicho de otro modo; la cuestión consistiría en determinar si existen las condiciones de posibilidad para que la cultura digital india pueda acercarse a las nociones de no-lugar

propuestas por Augé (2005), o si, por el contrario, se encuentra enraizada –localizada– en el espacio de lo nacional.

Los estudios sobre la diáspora india a menudo obvian una de las mayores consecuencias de la expansión de la cultura del subcontinente. El número creciente de referencias digitales sobre el arte indio contemporáneo da una idea de la velocidad con que los participantes en el mundo del arte están buscando ocupar una parcela del territorio infinito de la Red. ¿Cómo debemos interpretar estos datos? ¿Cuál es el mensaje que nos ofrecen? Si se tratara de llevar a cabo un estudio cuantitativo de la presencia del arte indio contemporáneo en la Red, bastaría con afirmar que “la cultura india se encuentra ampliamente representada en Internet”. Sin embargo, la realidad va mucho más allá, y supera lo meramente cuantitativo. En el caso del arte, la creciente participación de artistas indios en el circuito de bienales internacionales que proliferan por doquier se encuentra respaldado por la generación de páginas webs y la multiplicación de las noticias sobre arte en los medios de información.

Ahora bien, ¿cuál es el contenido de estas direcciones? La iniciativa privada ha impuesto abrumadoramente su posición sobre los centros públicos dedicados a arte contemporáneo. Son las galerías de las principales ciudades del país las que aparecen detrás de la mayoría de webs. Por otra parte, frente a la importancia de las fronteras la difusión del arte en Internet pretende crear un espacio continuo. Así, encontramos iniciativas en forma de revistas, blogs, catálogos, o bien de galerías de arte, que se plantean desde una relación dentro/fuera del subcontinente.

De este modo, si bien es preciso afirmar que las fronteras no han desaparecido, ni siquiera en el ámbito de lo digital, sino que, más bien, se han trasladado a dicho ámbito, no resulta menos cierto el hecho de que lo digital ha transformado de manera decisiva las condiciones en que se piensan la pertenencia y las relaciones entre comunidades. En ese sentido, lo digital deja de ser el marco, el lugar desde el que se piensa la identidad para convertirse en parte inherente de ésta. Ninguna aproximación a la definición de la identidad podrá permanecer ajena al impacto de lo digital; por el contrario, inevitablemente, sea cual sea su posicionamiento, habrá de recurrir a la resignificación de elementos tomados del imaginario mediático indio. Es en este punto donde el tradicional debate posicionado en torno al rechazo y a la aceptación de la tecnología deja de tener sentido, queda desactualizado. Lo digital se constituye,

pues, en parte ineludible del debate crítico sobre lo humano, al igual que los debates en torno a la responsabilidad social pasan a ser parte integrante del discurso tecnológico. Así, no se trata solo de que cualquier intento de pensar los debates identitarios en el contexto de India contemporánea haya de pasar obligatoriamente por considerar la expansión de la cultura digital como uno de los procesos sociales y económicos más influyentes en la historia reciente del subcontinente; la incidencia de la transformación digital sobrepasa el rango de lo excepcional, para convertirse en un elemento situado en la base misma del sistema de relaciones humanas.

Nos encontramos, por otro lado, con el peligro que radica en el hecho de que, defendiendo de manera exclusiva y exclusivista lo local frente a una visión globalizada de lo global, se opte por perder de vista la propia necesidad de dar sentido temporal y geográfico a ese ámbito de lo micro dentro de un contexto más amplio, perdiendo así buena parte de la efectividad de sus agendas. Dicho de otro modo: el apego por lo local surgido de la mera oposición a lo global, entendido unilateralmente como reducción, como merma, puede conducir más a una deslocalización que a lo contrario.

La desfocalización del poder de decisión y del capital no implica la desaparición de relaciones de dependencia entre las distintas regiones del planeta. Pese al crecimiento económico – sujeto siempre a las contradicciones señaladas–, pese a la globalización, el centro sigue siendo el centro. A pesar de que las distancias supuestamente se hayan acortado y de que los vínculos sean plurifocales y bidireccionales, el volumen y las características de los bienes intercambiados sigue siendo desigual. Lo local y lo global conviven y se complementan, pero no sólo eso: también compiten. Así, las resistencias también se han globalizado, y han surgido iniciativas que utilizan los lazos que permite lo digital para interconectar posiciones frente a problemas compartidos

En ese contexto surgen nuevas preguntas. ¿Hablar de globalización es lo más correcto para explicar los fenómenos que marcan la actualidad asiática? La expansión económica, ¿son los propios países los que la controlan? ¿Existe una equivalencia entre ese crecimiento empresarial y monetario, y el peso político y cultural de esas regiones? O, diciendo lo mismo mediante un ejemplo, ¿la modernidad económica se ha traducido en una mayor presencia del chino o del hindi en Internet, de los intelectuales y artistas asiáticos

en los circuitos internacionales? ¿Hasta qué punto hemos elegido bien los indicadores que miden el progreso?

La oportunidad de revisar las consecuencias de los procesos de construcción de la modernidad/modernización parece más acuciante que nunca en la actualidad, a la luz de la vigencia que han cobrado ciertas problemáticas en relación con ciertos acontecimientos acaecidos en los últimos veinte años. En ese sentido, aproximaciones como las del Raqs funcionan como elementos que resignifican dichos procesos, a la vez que generan nuevas cartografías, dando lugar a espacios de convivencia en los que el mito adquiere un nuevo significado. Quizá, en definitiva, no se trate tanto ya de asumir que el mapa ha cambiado, se ha ampliado hacia lo digital, ni tampoco de establecer una separación entre utopía y política; sino, más bien, de establecer la posición de los antiguos territorios y de sus agentes –oficiales y extraoficiales– en ese mapa, y, al hacerlo, de elaborar una hoja de ruta (una utopía, al contrario que la de Bauman, con *topos*) que permita dar respuesta a la pregunta que el Raqs Media Collective plantea en uno de sus textos: “*Where on the map is Cyberia?*” (Raqs Media Collective, 2001: 153).

Bibliografía/ Referencias

- AA. VV. (2007). *Thermocline of Art: New Asian Waves*. Ostfildern: Hatje Cantz.
- Augé, M. (2005). *Los no lugares: espacios del anonimato*. Barcelona: Gedisa.
- Bernardini, E. (2007). RAQS Media Collective. Nomadism in Art Practice. En C. Jeffrey; G. Minissale (Eds.), *Global and Local Art Histories*, 1-27. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- Bonacossa, I.; Manacorda, F. (2006). *Subcontinent: Il Subcontinente indiano nell'arte contemporanea*. Milán: Fondazione Sandretto Re Rebaudengo.
- Borreguero, E. (2004). *Hindú: Nacionalismo religioso y política en la India contemporanea*. Madrid: Libros de la Catarata.
- Clark, J. (1998). *Modern Asian Art*. Sydney: Craftsman House, G+B Arts International.
- Jacob, P. S. (1999). Between Modernism and Modernization: Locating Modernity in South Asian Art. *Art Journal*, 58, 3 (1999) 48-57.
- Kapur, G. (1981). Partisan Views about the Human Figure. En B. Fibicher; S. Gopinath (Eds.) (2007), *Horn Please. Narratives in Contemporary Indian Art*, 33-40. Berna: Hatje Cantz.
- 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*, Nueva Delhi, 27-28; 105-127.

Mitter, P. (1977). *Much Maligned Monsters. History of European Reactions to Indian Art*. Delhi: Oxford University Press.

Ramírez, M. C. (1996). Beyond “the Fantastic”: Framing Identity in US Exhibitions of Latin American Art. En G. Mosquera (Coord.), *Beyond the Fantastic: Contemporary Art Criticism from Latin America*, 229-247. Londres: INIVA.

Raqs Media Collective (2006). KD Vyas Correspondence Vol. 1 by Raqs Media Collective. *E-flux Magazine*. Disponible en: <http://www.e-flux.com/shows/view/3526>. Consultado el 10 de diciembre de 2010.

Raqs Media Collective (2001). New Maps and Old Territories : A Dialogue between Gargi and Yagnavalkya in Cyberia. En *Sarai Reader: The Public Domain*, 01 (2001) 152-159.

Sen, A. (2007). *India Contemporánea: entre la tradición y la modernidad*. Barcelona: Gedisa.

Sloterdijk, P. (2006). *En el mismo barco*. Madrid: Siruela.

Vernant, J.-P. (1999). *Mito y religión en la Grecia antigua*. Barcelona: Ariel.

Vincent, C. (2006). Puzzling the World. Website del Raqs Media Collective. Disponible en: http://www.raqsmediacollective.net/texts_onraqs_1.html Consultado el 10 de diciembre de 2010.

¹ **Digital identities. Reflections on the digital migration of contemporary Indian art**

² Doctorando.

Universidad de Granada (España).

Email: cgcaste@correo.ugr.es

³ Véase, por ejemplo, Sen, 2007; Borreguero, 2004.

⁴ Sirva de ejemplo el manifiesto que acompañó dicha muestra. Véase Kapur, 1981.

⁵ Véase Vincent, 2006.

⁶ Nos referimos no sólo a la iconografía de *Bollywood* y su impacto en el tejido urbano, sino, en un sentido más amplio, a la proliferación agobiante de carteles, eslóganes publicitarios, señales de tráfico (de escasa utilidad práctica, por otra parte), imágenes religiosas, anuncios que promuecionan los productos de las multinacionales; todo ello genera un *horror vacui* mediático que también afecta al ámbito de la transmisión oral y gestual.

⁷ Reflexión que con frecuencia se traslada al ámbito de la tecnología, verdadero eje de la discusión cultural en India a causa de varios factores: el fuerte contraste entre las *High Tech Cities* y las regiones de la pobreza, los anacronismos del proyecto de modernización del país y la inquietud por sus posibles resultados, la conexión con la esfera internacional y la reflexión sobre la identidad –sirva de ejemplo la problemática de los *Call Centres*, omnipresentes en el arte y la literatura india actuales–.

⁸ Mari Carmen Ramírez ha teorizado en varios trabajos los problemas que entraña el conceptualizar una cultura en un patrón expositivo. Si bien sus textos analizan la exposición del arte latinoamericano en Estados Unidos, algunos de los presupuestos defendidos por la autora, y, sobre todo, la cautela que establece como punto de

partida en dicha labor, pueden ser aplicables al caso que nos ocupa. Véase Ramírez, 1996.

⁹ Una de estas excepciones, especialmente interesante para el tema que trata este trabajo, es la muestra que se presentó en 2006 en Milán bajo el título “Subcontingent: Il Subcontinente indiano nell’arte contemporanea”, en la que se puso especial énfasis en desentrañar la vinculación entre práctica artística y cultura digital en el ámbito actual de India. Véase Bonacossa; Manacorda, 2006.

