
CAPÍTULO 13. DISPUTAS EN TORNO AL CUERPO DE LA NACIÓN.
REPRESENTACIONES CARTOGRÁFICAS E IDENTIDAD EN EL
ARTE INDIO CONTEMPORÁNEO

Carlos Garrido Castellano
Universidad de Granada

RESUMEN

El presente texto se acerca a la producción discursiva del arte indio de las últimas décadas, analizando el papel que juega en dicho marco la construcción de mapas y el pensamiento geográfico. En un contexto en que están siendo revisadas nociones como las de identidad, género y nacionalismo, la definición del espacio se muestra vital a la hora de configurar una respuesta capaz de afincarse entre lo local y lo global. Así, puede observarse cómo la reflexión en torno al mapa, lejos de resultar un ejercicio arbitrario, constituye una medida de enorme trascendencia a la hora de dotar de nuevos significados a las identidades colectivas e individuales.

1. INTRODUCCIÓN. LOS PROBLEMAS EN TORNO AL MAPA EN LA INDIA ACTUAL

A primera vista pudiera parecer que nada hay más estable que un mapa. Resultado de la observación paciente del territorio, plasmación de sus peculiaridades, la capacidad para orientar, para crear itinerarios haría del mapa el perfecto reflejo de lo real, un asunto de tomar medidas donde la imaginación queda excluida.

La nitidez de la línea negra que define las fronteras contrasta con el aparente estado de transitoriedad que caracteriza el momento actual. En la época de la globalización de la información, de la intensificación del tráfico de personas y mercancías, tendemos a crear nuevas fronteras al tiempo que remarcamos las antiguas, las dotamos de nueva fuerza.

Algo así cabría decir para aludir a la situación de la India en el periodo que estudiamos. Para algunos, el país ha sabido construirse un cuerpo a base de rechazar las amenazas más duras por parte de sus vecinos. La India, pues, habría sabido resguardarse tras sus fronteras al tiempo que abría su economía a los flujos del mercado internacional. Sin embargo, la incapacidad de delimitar el cuerpo de la Nación, de cerrar la línea discontinua que señala las zonas en conflicto, así como la imposibilidad de determinar los elementos que

constituirían una hipotética identidad nacional¹, convierten la representación del territorio en un lugar central en el debate cultural indio.

El problema viene determinado por la necesidad de concebir una forma estable que pueda ser asociada a los logros del país², más si cabe si tenemos en cuenta la existencia de esas discontinuidades que aluden a una disputa sin resolver, a una indeterminación. Si el mapa es el cuerpo de la Nación, restañar sus heridas, afirmarse en su plenitud, pasa a ser una tarea primordial.

Ese cuerpo de la Nación aparece identificado con la imagen de Bharat Mata³. La Madre India, que representa a la totalidad del país y cuya forma se hace coincidir con el territorio nacional, ofrece un ejemplo de cómo geografía y cuerpo quedan imbricados⁴. Si en lo artístico domina la fragmentación (fragmentación de discursos y narrativas personales, pero también del propio cuerpo, que cada vez se concibe más como la unión de partes que, aisladas, adquieren nuevos significados), en lo geográfico la imagen de Bharat Mata aparece doblemente distorsionada. En primer lugar, a causa de los conflictos territoriales con las naciones vecinas y de la lucha por el control de regiones fronterizas, posición que lleva a la afirmación de la fuerza militar de la Nación para defender a sus integrantes. En segundo lugar, debido a la extraordinaria heterogeneidad englobada bajo esa imagen unitaria de Bharat Mata. La formulación de la “Unidad en la diversidad” esconde la existencia de conflictos entre las diferentes identidades presentes en el país (si bien en este punto sería necesario afirmar la imposibilidad de aprehender identidades únicas, ya que cada individuo participa de varias a la vez⁵.)

Si el mapa, en la renegociación de los espacios y de las fronteras que parece presidir el mundo actual, ha cobrado importancia, también el arte ha sabido recoger esa inquietud para ofrecer alternativas a la manera de entender la geografía propia del Nacionalismo⁶. Frente al conflicto, a la frontera como barrera insuperable, nuevas formas de entender la geografía están siendo propuestas⁷.

Este trabajo se centra en el análisis de la trascendencia de dichas formas, así como en la interacción entre la imagen popular y la obra de arte expuesta en el espacio de la galería o la gran exposición internacional. El apartado número dos analizará dos propuestas de vaciamiento del significado absoluto del mapa, de la puesta en duda de sus certezas. En el tercer punto del

1 Sobre la problemática relativa a la construcción del nacionalismo en la India, véase Borreguero (2004); Sen (2006).

2 Ramaswamy (2003)

3 Véase Khilnani (1997); Neumayer y Schelberger (2008)

4 Paradigmático al respecto resulta el trabajo de M. Nussbaum (2004)

5 Véase Williams y Rohit (2008)

6 Guha-Thakurta (1995)

7 Rogoff (2000)

presente ensayo se abordará la manera de dar un nuevo contenido al mapa, de la posibilidad de reconfigurar los lazos entre comunidades de modo alternativo. El cuarto apartado introducirá una nueva posición desde la que observar el fenómeno analizado, y presentará algunos ejemplos de cómo la práctica artística y las políticas de representación adoptadas por algunas iniciativas colectivas desde la India plantean una nueva concepción de las relaciones entre lo local y lo global. Finalmente, el quinto epígrafe enunciará las conclusiones.

2. VACIANDO EL MAPA

¿Qué papel le corresponde al artista en el proceso de definición del territorio⁸? ¿Es posible teorizar la identidad a través de la representación cartográfica, de una manera diferente a la del nacionalismo?

Shilpa Gupta nos ofrece una respuesta indirecta en su obra *A Hundred Hand Drawn Maps of India*. La instalación, que varía su composición en función de la disponibilidad del lugar de acogida, puede ser descrita como sigue: En una mesa de madera sin ornamentar se dispone un cuaderno abierto por la mitad. La página de la izquierda queda en blanco, mientras que en la de la derecha se ha dibujado un sucinto mapa de la India. El proceso se ha repetido hasta completar el cuaderno. Al otro extremo de la mesa el artista ha dispuesto un ventilador, igualmente blanco. La instalación comienza cuando éste se pone en marcha y pasa aleatoriamente las páginas del cuaderno, mostrando una sucesión de mapas diferentes.

En otra versión de la obra la artista colocó elevado un proyector que iba alternando los diferentes mapas sobre una superficie en blanco que había sido previamente fijada a una pared. Por último, la obra fue también presentada a través de una grabación en video.

Shilpa Gupta pidió a cien personas que dibujaran el mapa de la India en función a su recuerdo, sin recurrir a modelo alguno. Una de las condiciones era que los dibujos fueran a mano alzada y que no incurrieran en el detalle, sino que, por el contrario, simplificaran la forma del territorio. Cada persona, sin tener contacto con el resto de participantes, delineó la silueta del país de manera diferente, de tal modo que ninguno de los cien dibujos coincidió.

Es más; algunos mostraban aspectos interesantes. Mientras que muchos incidían en la forma triangular del subcontinente, otros incorporaban a su versión la isla de Sri Lanka, como si de una parte más del territorio indio se tratase. Igualmente, fueron las zonas colindantes con Bangladesh y Pakistán los elementos del mapa que más variaron.

⁸ El arte actual parece dar respuesta continuamente a este interrogante. Véase la reflexión sobre el tema propuesta por E.de Diego (2008)

El proyecto que la artista tituló *Blame* surgió, precisamente, en un intercambio artístico entre India y Pakistán cuyo objetivo principal era mejorar las relaciones entre ambos países en un momento de tensión. La artista repartió botellas con un líquido rojo que imitaba la sangre en el metro y en las calles. En una etiqueta se podía leer:

“Blame® BLAMING YOU MAKES ME FEEL SO GOOD. SO I BLAME YOU FOR WHAT YOU CANNOT CONTROL. YOUR RELIGION. YOUR NATIONALITY. I WANT TO BLAME YOU. IT MAKES ME FEEL GOOD.”

Al repartir al azar la culpa, Shilpa Gupta estaba reorientando los conflictos fronterizos hacia el ámbito de la responsabilidad personal. La culpa, convertida en un bien de mercado susceptible de ser embotellado y comercializado entre cualquier sector de la sociedad global—la artista ha colocado incluso un código de barras en el que asegura: “VALIDITY UNLIMITED”—aludiendo irónicamente a cómo los conflictos fronterizos se alimentan del sentimiento de inseguridad que lleva a encontrar y convertir en subalterno al Otro para poder definir la identidad propia.

Funcionando como una balanza en la que, de manera artificial y forzada, se contraponen deseo y dolor, placer y sufrimiento, la culpa se distribuye como si de un perfume se tratase, un objeto capaz de aliviar el sufrimiento que se atribuye a quien consideramos como enemigo. Gupta elabora una poderosa metáfora de la falta de argumentos de las segregaciones que funciona a nivel global: la sangre, como la culpa, no conocen fronteras, lo cual viene reforzado por el hecho de que la instalación tenga lugar en ámbitos urbanos.

La obra de Gupta, de enorme poder visual, puede ser interpretada desde varios puntos de vista. Parece proponer, en primer lugar, que cualquier consideración del mapa y de la geografía de la Nación ha de partir del hecho de que se trata de un estado transitorio, susceptible de ser modificado, rehecho en cualquier momento. Han de ser, parece afirmar Gupta, las personas las encargadas de construir el mapa y no al revés; la geografía ha de servir para permitir un reconocimiento del propio territorio, para garantizar la expresión de un sentimiento de pertenencia, y no para excluir ni apresar a comunidades humanas.

Precisamente, la continua modificación de las fronteras dibujadas actúa como una anti-genealogía, en el sentido que dan al término Deleuze y Guattari en *Rizoma*⁹. La falta de acuerdo invalida cualquier pretensión totalizadora por parte del mapa; el cuerpo de la nación, parece decirnos la obra, es continuamente reconstruido, negociado por parte de sus integrantes. De lo

⁹ Deleuze y Guattari (2004), p.25.

contrario, el mapa deviene un anacronismo o una crueldad, algo que cuando cree reproducir otra cosa, ya sólo se reproduce a sí mismo¹⁰.

En el caso de Arpita Singh, tal y como ocurriera en la obra de Shilpa Gupta, pero concediendo una mayor importancia a lo narrativo, el territorio deviene espacio de la memoria, asociado a experiencias personales del Pasado, a una serie de lugares visitados y sentidos que, al ser rememorados, cobran sentido. A la plenitud de los contornos de la frontera, anulación de los recuerdos personales, Singh opone la propia vivencia, las emociones y la unión de pasado y presente mediante el humor que caracteriza toda su producción.

En un tríptico de notables dimensiones que la artista expuso en la galería Vadehra de Nueva Delhi se asiste a una genealogía diferente del mapa. Al igual que en el caso de Gupta, lo personal parece desafiar cualquier imposición por parte de lo oficial. Sin embargo, en este caso la artista ha recurrido al detallismo, a la ocupación minuciosa del espacio pictórico para plasmar su intención de crear cartografías alternativas. El mapa de Singh está lleno de símbolos, sobrecargado de mensajes de todo tipo. También abundan las personas, que se hacinan en actitudes diversas, siempre con un aura de tristeza, como reclamando su lugar en la recuperación del trayecto de la artista vivido tiempo atrás y que ahora da origen al territorio.

En *My Lollipop City: Gemini Rising*¹¹, la artista introduce una advertencia que resulta más que significativa: “This map is Faulty. Do not follow it. Do not follow it.” El cuerpo de la Nación no es otra cosa para Arpita Singh que un itinerario personal, una sucesión de etapas. De ahí que su utilidad sea más que limitada en tanto modelo universal. Recordando el viaje que hizo en su infancia desde su Calcuta natal hacia Nueva Delhi, Singh parece ironizar sobre la validez de todos los mapas, de todos los viajes que pretenden legitimarse por encima del tiempo y de la condición individual de su autor.

De este modo cobran sentido los números que definen las diferentes estaciones, las distintas etapas del trayecto. Como si de un itinerario turístico se tratase, donde cada punto de interés ha sido señalado para evitar que el turista corra el doble riesgo de perderse y distraerse en lo accesorio, Singh ha singularizado los elementos principales del mapa. La ironía que parece oponerse a una visión de guía de viajes de la India, hecha para extraer la “esencia” del país en un tiempo en torno a la semana, no oculta, y se ve obligada a convivir con, la angustia ante la problematización de la realidad del país. Y es que los números parecen explicar los rostros atemorizados de las figuras que, replegadas en sí mismas, han quedado sumidas en una meditación desesperada, mientras que otros imploran a la imponente figura de

10 *Ibid.*, p.31

11 Para una revisión de la obra véase Fibicher y Gopinath (Eds.) (2007), pp.208-211.

Dhritarashtra, el rey ciego del Mahabharata, quien, sentado, con las manos recogidas sobre el pecho y la mirada baja, preside un cuadro desolado.

Singh, de este modo, ha compuesto un cuadro alucinatorio, donde pasado y presente conviven en un espacio dominado por el hacinamiento y el circular incesante de aviones, elementos seriados y clonados de la Modernidad que ahogan la posibilidad de mantener intacto el lugar donde la memoria guardó el sentimiento. “War Widows, Lost River, Women Violated, Gun, Tank”, son los letreros que componen el itinerario onírico de la artista, donde la ironía y el humor parecen el único modo de sobrevivir.

3. COMPLETANDO EL MAPA

Si los dos casos anteriormente analizados presentaban con ironía el vacío subyacente a una nitidez geográfica que no se corresponde con la experiencia personal, las recreaciones del territorio propuestas por Nilima Sheikh y Gulammohamed Sheik permiten completar dicho hueco, ofreciendo alternativas que, a la manera de relatos paralelos, generan interpretaciones subversivas del territorio y la pertenencia.

Para ambos artistas, el mapa vuelve a ser el espacio de la fantasía que presidía las ensoñaciones medievales y modernas, una zona inexplorada y repleta de posibilidades, que va completando progresivamente sus características en función de ritos de hospitalidad y viajes maravillosos. Frente a la frontera como cordón de seguridad, ambos autores proponen un concepto de ésta basado en el entendimiento y la flexibilidad, en la fuerza de los vínculos humanos, capaz de subvertir la lógica excluyente de las divisiones geopolíticas actuales.

Gulammohamed Sheikh brinda un ejemplo de cómo la humanización del mapa puede derivar en un retorno a los tiempos en que la plasmación de cartografías tenía que ver con viajes fantásticos y con monstruos imposibles, con el continuo cruce de historias y narraciones ilógicas, con la mezcla de sueño y ambición que presidía los relatos de Marco Polo o Colón.

La serie *The Mappamundi Suite* nos devuelve a una época en que cada mapa constituía un deseo personal, un ejercicio de imaginación. Las esquinas del mapa—de forma circular, lleno de pasadizos y ríos, de submundos y construcciones maravillosas—han sido reocupadas por las figuras humanas que poblaban los mapamundis medievales. Así, danzantes, genios, esclavos, santos, hechiceros, evocan un espacio de carácter fantástico y, sin embargo, mucho más creíble que los mapas actuales, donde la minuciosidad con que han sido trazadas las líneas parece desecar la posibilidad de que en esos espacios sigan ocurriendo historias. Como en el caso de Arpita Singh, para Sheikh cada

imagen del mundo es un posible desplazamiento, un encuentro con lo inesperado.

Nilima Sheikh protesta asimismo contra la lógica restrictiva del mapa oficializado, al que opone un funcionamiento basado en el deseo y en la voluntad personal. La artista constata cómo el mapa y las fronteras pueden convertirse en un ancla, en una memoria apresada del territorio que incluso puede llevar al aniquilamiento de las condiciones de vida que habían dominado en una región durante siglos. El continuo enfrentamiento entre la India y Pakistán por el control de Cachemira ocupa tristemente un puesto destacado entre los conflictos de nuestra época por su persistencia y su crudeza.

A lo largo de la historia Cachemira ha sido, sin embargo, una tierra de encuentro, un lugar donde confluían las rutas que unían Oriente y Occidente, el extremo de Asia con los lugares de peregrinación del Islam. En un reciente artículo Farhana Ibrahim ha demostrado cómo la manera de concebir la frontera resulta radicalmente distinta entre los tradicionales habitantes de la zona: frente a la mirada del Estado, para los locales la frontera es invisible y genera riqueza cultural y social. Se trata, por tanto, de algo artificial, construido.

“For the agents of the state who are here to protect the border, any movement across it is a transgression, punishable by law. For locals, it is an elastic frontier that stretches the imagined region well past the border security posts.”¹²

En ese sentido se pronuncia Nilima Sheikh cuando dibuja su *Firdaus*, su versión del Paraíso que fue Cachemira y que se ve amenazado de destrucción desde hace décadas. Consciente del poder creativo del artista, capaz de conjugar cuantas tradiciones, cuantas historias desee, Sheikh recurre a la superposición temporal característica de la miniatura de época Mogol para narrar el nacimiento de Kashmir y la convivencia pacífica en la región desde este tiempo primigenio de hinduistas, musulmanes y budistas¹³.

Frente a lo que ocurría en los ejemplos anteriores, en el Paraíso de Sheikh no hay lugar para lamentaciones. La artista confía plenamente en la capacidad taumática del artista mediante la creación de mapas, en la capacidad de reinvertir el proceso por el cual el trazado de la frontera ha generado la separación de dos comunidades. El optimismo de las escenas, entre lo costumbrista y lo fantástico, que se ven acompañadas de referencias a la

12 Ibrahim (2007), p.3

13 Nilima Sheikh no es la única artista India en recurrir a la tradición de la miniatura para ilustrar problemáticas del presente mediante la superposición de tiempos diferentes. Artistas como N.S.Harsha, A.Ramachandran o Manjit Bawa han utilizado profusamente el legado de la miniatura.

novela de Salman Rushdie, *Shalimar el Payaso*, o a la poesía de Agha Shahid Ali, propone una metáfora del encuentro.

Si el cuerpo de la Nación tenía suturas, estaba incompleto, discursos como los que hemos presentado sirven para vislumbrar algunas alternativas viables a la inhumanidad de la imposición a sangre y fuego de las fronteras.

4. TRASCENDIENDO EL MAPA. PRÁCTICA ARTÍSTICA Y CONCIENCIA GLOBAL

¿Es posible superar las fronteras del mapa, enfrentar el problema de la identidad desde una posición situada más allá de la delimitación del territorio que propone el nacionalismo? ¿Cómo plantear el conflicto entre lo local y lo global, en un momento en que resulta hartamente complejo discernir dónde empieza y dónde acaba cada uno de estos ámbitos? ¿En qué términos ha de pronunciarse la actividad artística en el marco de la India actual para llevar a cabo una agenda social y política capaz de trastocar las férreas limitaciones del espacio cartografiado, de localizar la práctica artística sin por ello constituir una atadura?

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.

De este modo, la práctica artística ha devenido un proceso interdisciplinar, en el que se potencia la cooperación y el intercambio de influencias y experiencias. Al mismo tiempo, se modifica la formación del artista, tradicionalmente apoyada, al menos en el caso de la India, en dos posibilidades: o una educación más o menos autodidacta, o la mayoritaria entrada a los círculos formados por los departamentos de Bellas Artes de las principales universidades del país, proceso que se completa con la realización de una estancia en el extranjero. En el momento actual, un rango más amplio de profesionales conforma la escena artística india, precedentes, en algunos casos, de ámbitos como el periodismo, el diseño gráfico o incluso la informática.

Por otro lado, conscientes de que la incidencia de las galerías de arte resulta insuficiente en un país donde una gran parte de la población permanece alejada por motivos económicos y sociales de dichos centros¹⁴, son varias las

14 Que, sin embargo, han aumentado su número y su impacto en un amplio abanico de clases medias que están comenzando a consumir arte.

iniciativas que vienen buscando conseguir un mayor impacto en la sociedad mediante el incremento del ámbito social al que se dirige el arte. La existencia de una consciencia 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 la India, un país donde lo visual adquiere una magnitud insospechada en cualquier otro punto del planeta¹⁵.

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 progreso.

Quizá la iniciativa que mayor impacto haya tenido en los últimos años corre a cargo del RAQS Media Collective, una agrupación formada por Monica Narula, Jeebesh Bagchi y Shuddhabrata Sengupta. 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 la India como en el ámbito internacional, modificando el modo tradicional de entender el mecenazgo artístico y la dicotomía entre lo local y lo global¹⁶.

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 activo y ambicioso 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,

Así, junto a los centros estatales y al mercado extranjero, cada vez más puede hablarse de una redistribución interna del arte contemporáneo en la India, sistema que se complementa frecuentemente con una formación internacional de los miembros más jóvenes de dichas familias de clase media, lo cual tendrá una influencia decisiva en la modificación del gusto.

15 Mirzoeff (2003)

16 Bernardini (2007)

además, por la realización de programas de convivencia artística en Delhi y Kolkatta, poniendo en relación a artistas de todas las partes del globo y generando proyectos de intervención pública con gran repercusión. Todo ello resulta perceptible en los objetivos principales que figuran en su programa:

“To actively assist, develop and promote new, investigative and experimental art practices in all media.

To promote discussion, understanding and appreciation of contemporary arts issues and to provide a forum for critical debate.

To encourage and support the production and the exchange of ideas by Indian, South Asian and International artists through production, exhibition and dissemination.

To actively facilitate an informal network of contemporary artists both within the region and abroad.

To develop new and informed audiences.

To support emerging artists and artists from smaller cities/marginal areas.”¹⁷

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, eslógenes, 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.

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 la India, marcado por un carácter autobiográfico generado como consecuencia de la intención social de los participantes en el proceso:

¹⁷Extraído de la web de *Khoj*. Véase <http://khojworkshop.org/about>

“Desire Machine arises from the need to replace the paranoid, capitalist, neurotic with schizoanalysis: a molecular, schizophrenizing point of view that sets free the autoproduktive unconscious.

Rather than linking dependent parts into a functioning whole, desiring machines involve heterogeneous "parts" in a connective synthesis. The unconscious is a factory rather than a theater. The unconscious constructs machines, which are machines of desire, whose use and functioning schizoanalysis discovers in their immanent relationship with social machines.

The unconscious does not speak, it engineers. It is not expressive or representative, but productive. A symbol is nothing other than a social machine that functions within the social machine, an investment of the social machine by desire.”¹⁸

Planteamientos colectivos como los que proponen estos artistas consiguen trascender las limitaciones del mapa, introduciendo nuevas preocupaciones en el terreno artístico. Si se accede a considerar la transitoriedad y la rapidez con que se producen los cambios como un elemento clave para entender la realidad actual, resulta cuanto menos sorprendente la voluntad de afincarse en algo estable, de lograr cierta solidez que puede observarse en los ejemplos señalados. En un momento en que ha sido puesta en duda la seguridad y la fiabilidad de los viejos mapas, la construcción de nuevos imaginarios, de nuevas cartografías, implica una posibilidad de aportar elementos alternativos capaces de confluír en la definición de identidades, conectando la producción de arte con la intervención social.

-Agradecemos profundamente al Department of Arts de la University of Hyderabad, India, su favorable acogida y consejo, sin los cuales este texto no hubiera sido posible, y en especial a Dña. Baishali Ghosh y D. Alex Mathew.

BIBLIOGRAFÍA

BERNARDINI, E. (2007): “RAQS Media Collective. Nomadism in Art Practice.” en Jeffrey, C. y Minissale, G. (Eds.): *Global and Local Art Histories*. Newcastle, Cambridge Scholars Publishing.

BORREGUERO, E. (2004): *Hindú: Nacionalismo religioso y política en la India contemporánea*. Madrid, Libros de la Catarata.

18 Extraído de la web de *Desire Machine*. Véase <http://www.desiremachincollective.net/aboutus.htm>

DELEUZE, G. Y GUATTARI, T. (2004): *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia, Pre-Textos.

DIEGO, E. DE (2008): *Contra el mapa: disturbios en la geografía colonial de Occidente*. Madrid, Siruela.

FIBICHER, B. Y GOPINATH, S. (EDS.) (2007): *Horn Please. Narratives in Contemporary Indian Art*. Berna, Hatje Cantz.

GUHA-THAKURTA, T. (1995): "Visualizing the Nation. The Iconography of a "National Art" in Modern India.", *Journal of Arts and Ideas*, 27-28, 7-41.

IBRAHIM, F. (2007): "Narrating the Frontier: Perspectives from Kachchh", *Sarai Reader*, 7, 2-12.

KHILNANI, S. (1997): *The Idea of India*. Nueva York, Farrar Straus Giroux.

MIRZOEFF, N. (2003): *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona, Paidós.

NEUMAYER, E. Y SCHELBERGER, C. (2008): *Bharat Mata: India's Freedom Movement in Popular Art*. Nueva Delhi, Oxford Publishing.

NUSSBAUM, M. (2004): "Body of the Nation. Why women were mutilated in Gujarat", *Boston Review*, 29 (3) [en línea]: <http://bostonreview.net/BR29.3/nussbaum.html>. [consulta: 15 de enero de 2010]

RAMASWAMY, S. (2003): "Visualising India's geo-body: Globes, maps, bodyscapes." en Ramaswamy, S. (Ed.): *Beyond Appearances? Visual Practices and Ideologies in Modern India*. Nueva Delhi, SAGE Publications.

ROGOFF, I. (2000): *Terra Infirma. Geography's Visual Culture*. Londres, Routledge.

SEN, A. (2006): *The Argumentative Indian. Writings on Indian History, Culture and Identity*. Londres, Penguin.

WILLIAMS, M. Y ROHIT, W. (EDS.) (2008): *Representing India. Literatures, Politics, and Identities*. Nueva Delhi, Oxford University Press.