

ANTHONY DOWNEY

¿Hacia dónde, ahora? La transitoriedad inminente en la obra de Sheela Gowda

SHEELA GOWDA
IKON GALLERY
2017

El 2 de marzo de 2012 se desató el caos en los recintos del Tribunal Civil Municipal de Bangalore, cuando comenzó una batalla campal entre profesionales de la abogacía y grupos de medios informativos locales. Las escaramuzas pronto degeneraron en actos de vandalismo, y la policía local se abrió paso cargando con sus porras para restablecer el orden. Tres meses antes de estos acontecimientos, en enero de 2012, los mismos abogados habían protagonizado un boicot contra los tribunales, tras un ataque sin provocación por parte de la policía contra uno de ellos. Dicho ataque formaba parte de un patrón de intimidación y acoso que, según los juristas, les impedía realizar su trabajo. Enfurecidos por el acoso policial y por la postura adversa que por esas fechas los medios locales habían mantenido al informar sobre su huelga (que ellos consideraban legítima y necesaria), los letrados dirigieron su enfado hacia los medios.

Una ampliación a tamaño natural de una dramática fotografía de prensa de este acontecimiento domina una de las paredes de la exposición de Sheela Gowda en Ikon Gallery en Birmingham. Su aspecto pixelado transmite que se trata de algo que se debe desechar o, en última instancia, que es dispensable, pese a la importancia histórica de la imagen. *In Public* (En público, 2017) cubre toda una pared y constituye, por así decirlo, una visión llamativa, y tal vez ligeramente ridícula: una figura central, un abogado vestido con el atuendo judicial blanco y negro, aparece en pleno impulso para tirar una piedra de considerable tamaño hacia el vehículo de un medio informativo. Algunos abogados se precipitan para enfrentarse con la policía, mientras otros buscan más piedras que puedan lanzar. Los policías, que claramente se emplean a fondo ante la fuerza que han cobrado los acontecimientos, parecen perplejos y sobrepasados por la situación mientras forcejean con los abogados. El impacto general de esta imagen sugiere un cierto grado de caos risible, y sin embargo mantiene su uniformidad: los policías en uniformes de color caqui, los letrados vestidos de blanco y negro. También, inesperadamente, hay una cierta calma en la imagen, una sensación de acción interrumpida o de pausa antes de la proverbial tormenta. En el extremo derecho se puede ver la causa original de la ira de los abogados: una furgoneta de un medio de comunicación con el emblema de una compañía local. El logotipo de esta agencia informativa se halla parcialmente oculto por barras de censura como las que normalmente se utilizan para tapar información sensible sobre un tema o una persona. Estas rayas de censura cubren también a los abogados, pero no a los policías, aunque no censuran lo suficiente como para ocultar la identidad de ninguno de ellos.

Desde el punto de vista de su contexto estético y formal, esta fotografía tiene la determinación premeditada de una

pintura histórica, similar, por ejemplo, a las de Gustave Courbet, en las que se representa un momento crucial que normalmente augura un cambio social profundo, o una injusticia sintomática. Y sin embargo esta no es más que una de las innumerables imágenes que circulan en una economía cultural que se nutre de la sobreproducción y el sobreconsumo. Esta fotografía podría representar un momento decisivo o, igualmente, el orden establecido: una disfunción social que amenaza con el colapso, pero que parece apañárselas para seguir funcionando. Por otro lado, el título sugiere que ha sucedido algo clamoroso, escandaloso, una afrenta contra el modelo aceptado de comportamiento —se ha cometido una ofensa *en público*— que posee inherentemente la cualidad de una comedia *slapstick*, género que consiste en una concatenación de accidentes violentos, humor disparatado y gags visuales. Inevitablemente, sin embargo, también debemos indagar en quién tomó esta imagen y en cómo: dado que la cólera del abogado se dirige contra los medios, y que presumiblemente fue un periodista quien tomó la fotografía original, cabe suponer que en última instancia la prueba del enfado del abogado hacia los medios serviría para justificar la información originalmente publicada por dichos medios informativos.

Esta introspección encerrada, especie de ‘caja china’ visual, se ve debilitada por la presencia de piedras reales, similares a las que se lanzan en la imagen, en el suelo de la galería, frente a la fotografía. Da la sensación de que la violencia de los exaltados abogados es incontenible, ya que ha contaminado el espacio y obstaculiza *It Stands Fallen* (En pie caído, 2015), la otra obra que comparte esta sala de la exposición. Formada por tubos metálicos, tela roja y alambre, esta estructura engalanada, similar a una tienda de campaña, ha cedido y se ha desmoronado bajo el peso de fuerzas invisibles. Evocadora de la forma de una *shamiana*, una popular tienda o carpa utilizada para reuniones públicas como bodas u otras celebraciones, *It Stands Fallen* sugiere una estructura que puede ser fácilmente trasladada, una vivienda a la vez improvisada y atenta al cambio o a la perturbación. Otro suceso dramático parece haber tenido lugar, tal vez no menos absurdo que el representado en la fotografía, y ha provocado el derrumbe del centro de la carpa, dejando en pie únicamente su deshilachada periferia. Aunque la composición de toda la sala, su compostura, sugiere que está sujeta a acontecimientos que escapan a su control y la inminencia de su derrumbe total parece inevitable, el título de esta obra sugiere lo contrario: esta estructura, un objeto asociado a la celebración (especialmente si consideramos la tela que queda, que ahora se asemeja a una serie de banderines festivos), sigue en pie, aunque ligeramente inclinada bajo el peso de los acontecimientos. En ambas obras se vuelve paulatinamente más evidente que un orden disfuncional, o incluso caótico, puede no obstante seguir funcionando y que, posiblemente, esto sea la prueba de una vida ciudadana dinámica, aunque en ocasiones turbulenta.

Sirviéndose de medios y materiales diversos, la práctica de Gowda a menudo se centra en la reutilización de componentes o elementos constructivos que materializan el impacto social de los sistemas existentes de intercambio, producción y distribución que operan en el subcontinente indio, y concretamente en Bangalore, donde la artista vive y trabaja. Conocida como la ‘ciudad jardín’, y con una población en exceso de 8,5 millones, Bangalore es la capital

del estado indio de Karnataka, y una de las ciudades más grandes de India. Pese a su tamaño e importancia, nunca se pensó que la ciudad fuera a crecer tan rápidamente y sus infraestructuras no se planificaron para soportar tan extraordinaria urbanización. Interesada en integrarse en la economía mundial globalizada, Bangalore se sumó de buena gana a la carrera hacia un futuro de abundancia, prometido sobre todo por las tecnologías de la información. Esta involucración general con la tecnología le ha valido a Bangalore el apodo del ‘Silicon Valley indio’, pero para alcanzar dicha condición ha tenido que pagar un precio sustancial, cada vez más peligroso. Pese a la relativa riqueza de Bangalore –es la tercera concentración en India de individuos ‘de gran patrimonio neto’, individuos con una capacidad de inversión de al menos un millón de dólares americanos–, la ciudad sufre unos niveles desastrosamente altos de contaminación. La contaminación por partículas y por los peligrosos medios de eliminación de residuos constituyen una importante preocupación en toda la región. También hay una proporción más elevada de barrios de chabolas –la ciudad cuenta con 862 barrios de estas características de un total aproximado de 2.000 en todo el estado de Karnataka– y existe una sensación general de falta de preparación en cuanto a la gestión municipal de residuos tóxicos, una cuestión compleja para una ciudad que en los últimos años ha experimentado un crecimiento sin precedentes. La zona de Whitefield, donde se concentra la industria de las tecnologías de la información, se ve especialmente afectada por este problema, y está considerada como la más contaminada de la ciudad.

Por dar un ejemplo de lo que está en juego en esta ciudad, en febrero de 2017 uno de los lagos más grandes y más contaminados de Bangalore se incendió a causa de los vertidos no tratados del suministro de agua. Debido a las deficiencias del transporte público, la creciente huella de carbono de la población local –atribuible al hecho de que los residentes tienden a utilizar vehículos privados para desplazamientos largos dentro del área metropolitana– ha contribuido considerablemente a unos niveles peligrosos de emisiones de carbono y a problemas de salud relacionados con las vías respiratorias. Al mismo tiempo, la rápida urbanización de Bangalore y la pérdida de sus recursos naturales –concretamente sus humedales y espacios verdes– ha llevado a una mayor concentración de contaminantes atmosféricos y a un rápido descenso del nivel freático. Un informe emitido en 2016 por el Instituto Indio de la Ciencia estima que, en 2020, un 93 por ciento del paisaje de Bangalore estará cubierto de cemento. Según este informe la deforestación, la evaporación de los lagos y otros procesos de degradación medioambiental harán que la ciudad sea ‘inhabitable’ para sus residentes en la próxima década, si no antes.

Un elemento fundamental de este crecimiento urbano sin precedentes ha sido la construcción de casas y grandes edificios de oficinas. La robustez asociada a este auge de la construcción y la mayor capacidad de la ciudad para dar cabida a nuevos residentes se han conseguido gracias a una mano de obra mayoritariamente barata y no regulada, que ha permitido un crecimiento de bajo coste no supervisado a nivel municipal o estatal. Para la obra de Gowda *What Yet Remains* (Lo que aún permanece, 2017) unos bidones de metal, anteriormente usados para transportar resina de árboles, fueron aplanados y lavados, y en ellos se recortaron sistemáticamente ocho círculos. Dichos círcu-

los fueron trabajados individualmente y transformados en *bandlis*, o cuencos de metal empleados en India en el sector de la construcción para transportar cemento amasado y otros materiales a pie de obra. Con cada bidón, una vez aplanado, se producen ocho *bandlis* y en su diálogo Gowda amplía el contexto simbólico de estos objetos y lo que nos dicen sobre el valor del intercambio de la mano de obra en India y la rápida urbanización de Bangalore. A diferencia, por ejemplo, de una carretilla, estos objetos con forma de cuenco parecen identificarse con las dimensiones corporales de los trabajadores, ya que son suficientemente pequeños para ser levantados y suficientemente grandes para transportar en ellos una cantidad considerable de material. De este modo mantienen una escala humana, una realidad material que encaja con la realidad corporal del trabajador en cuestión. Sin embargo el *bandli* solo puede mantener esta realidad personificada, si no antropomorfizada, por el hecho de que India cuenta con una ingente fuerza laboral –que para algunos es sacrificable– para impulsar su crecimiento. Desde la construcción más modesta de Bangalore hasta sus rascacielos cada vez más visibles, el *bandli* es lo que proporciona la unidad de medida del trabajo en la ciudad.

Desde un punto de vista formal, la utilización de bidones metálicos vacíos remite por un lado a su función anterior, y por otro los inscribe en la abstracción mecanizada de las formas artísticas minimalistas, ya que cada plancha de metal se ajusta a una medida y forma específicas. Estos objetos, aproximadamente del tamaño de una puerta pequeña, presentan diferentes colores y condiciones, y cada uno tiene la pátina de su uso anterior. Ópticamente, al estar apilados unos encima de otros, los orificios en forma de disco adquieren una cualidad cautivadoramente elíptica, con óvalos y esferas en un juego de órbitas entrelazadas. El ingenioso ensamblaje de la materialidad básica de la construcción de Bangalore también inscribe estos objetos en una ecología de significado que guarda relación con la condición socio-geopolítica de la India moderna. Renegando de la estética a menudo despersonalizada del minimalismo (es decir, en su tendencia hacia las realizaciones bien diseñadas, a menudo impecables), Gowda imbrica las condiciones precarias de los millones de individuos que trabajan duramente –al servicio de un boom de la construcción y de los intereses sobre la deuda contraída con instituciones como el FMI y el Banco Mundial– con los procesos materiales implicados en la producción de su obra. En *What Yet Remains*, los elementos perdurablemente físicos, tangibles, de los ubicuos *bandlis*, su realidad simbólica, también les confiere una cierta cualidad de talismán. En la medida en que su sustancia alegórica revela todo un sector económico y un sistema de intercambio de valor global, en estos objetos se vuelve más aparente un conjunto de características ritualistas, si no alquímicas, sobre todo en el modo en que sus estados físicos pasan sistemáticamente de una condición a otra. Puede que sean objetos desechables, de simple manufactura y abundantes, pero los *bandlis* también son el implemento que hace posible la construcción y la fuerza de trabajo, y la medida estricta, si no literal, del futuro de la ciudad.

Ocultos entre los muchos *bandlis* que forman *What Yet Remains*, algunos de ellos tienen pintadas formas concretas que a primera vista no parecen fuera de lugar. Sin embargo, una mirada más atenta descubre motivos de la obra de

Kazimir Malévich, concretamente de sus pinturas conocidas como *Cuadrado negro*. Dichas obras, ahora emblemáticas y de las que completó cuatro entre 1915 y 1930 –aunque la primera estaba fechada anacrónicamente en 1913–, fueron pintadas durante un periodo de extrema agitación en Rusia que, desde la revolución rusa de 1905, la Primera Guerra Mundial (1914-18) y hasta la Revolución de Octubre de 1917, se estaba convirtiendo rápidamente en un fenómeno global. Al proponer en 1927 que estas pinturas eran un modo de escapar del “lastre del mundo real”, el gesto revolucionario de Malevich obviamente no consistía simplemente en refugiarse en la estética como un fin en sí mismo, sino que era una proclamación emblemática sobre la revolución social y la necesidad, en su opinión, de desarrollar un lenguaje capaz de trascender el esquema binario inherente al arte (como práctica) y al denominado mundo real (como punto de referencia). Basada en formas geométricas, la ‘gramática’ suprematista de Malevich era principalmente una reacción ante lo que consideraba como una clara dependencia de las realidades objetivas –la mera realidad de las apariencias y los objetos– y un énfasis injustificado en la centralidad de la percepción humana en la construcción del mundo. Sus cuadrados anunciaban un futuro especulativo, y ese futuro era incierto. Para ello, sus intransigentes cuadrados eran, entre otras cosas, afirmaciones fundacionales *sobre* la agitación que se cernía sobre Rusia en ese momento.

La abstracción aparente como medida sísmica, pero imprecisa, del cambio social y político duradero, también sustenta el despliegue abierto, no didáctico, de materiales reconvertidos y formas alusivas que hace Gowda. Las realidades cotidianas se inscriben en el residuo material de actividades que se mantienen en curso y que siguen lejos de estar terminadas, la energía todavía dinámica y resiliente está en la realidad material de objetos esenciales. Estos estados transicionales, y sin embargo persistentes, son igualmente evidentes en *Properties* (Propiedades, 2017), una obra sencilla hecha de bloques de hormigón, cemento blanco, arena, *bandlis* refregados, varillas metálicas y malla. Los elementos individuales de *Properties* –que evocan las innumerables edificaciones que construyen los trabajadores– parecen funcionales y, sin embargo, arcaicos. Sus elementos constitutivos implican a la vez bloques para construcción y tótems. Las mallas de varilla metálica pintadas de blanco, apoyadas sobre paredes blancas, recuerdan las apuestas formales de la pintura minimalista, mientras que los caparzones de *bandlis*, abandonada su funcionalidad, permanecen inactivos. Algunos agujeros y elementos figurativos en estas construcciones abandonadas sugieren principios animistas y los fundamentos de una estructura geomórfica. Al igual que en obras anteriormente mencionadas, aquí están presentes las huellas de un sistema en flujo, un esquema auxiliar e indirecto de una organización estructural que evoca la modernidad –por ejemplo, la construcción de edificios de gran altura o el asfaltado de una ciudad– pero a través de elementos vernáculos. En su materialidad básica, los métodos de construcción localistas parecen complicar, o contradecir, la lógica ascendente de la modernidad y la urbanización, mientras que la sensación de un diseño o finalidad de conjunto se ve frustrado y suspendido. ¿Qué es lo que se está perdiendo con el desarrollo acelerado y la urbanización incontrolada? E, igualmente importante, ¿se puede medir

esta pérdida? Por otro lado, ¿cómo será el futuro de esta ciudad si se saquea su entorno hasta un punto irreversible?

Al insinuar una negociación a largo plazo entre realidades complejas, el retorno de lo vernáculo en *Properties* revela, al menos parcialmente, la fortaleza inherente a los objetos con los que nos encontramos rutinariamente. Por último, cabe observar que la sobrepoblación en Bangalore también es estacional –ya que se nutre de trabajadores de la construcción que vienen de zonas rurales para encontrar trabajo– y no es necesariamente endémica. Esta es una cuestión clave para comprender el pulso de una metrópolis en expansión y la complejidad de su evolución. Para ello, estos objetos, que contienen su propio lenguaje fenomenológico alusivo, ¿podrían presumiblemente tener una función ulterior, la tenacidad de una finalidad otrora evidente pero que se ha perdido en la marcha teleológica del progreso y el empeño utilitario que define la tardomodernidad? ¿Han sido dejados aquí por alguien que va a reanudar un trabajo que antes se afanaban por completar? Estos elementos, ya sean visuales o instrumentales, revelan un aparato de crecimiento y de transitoriedad. Son los elementos básicos que potencialmente revelan tanto el momento actual –en toda su fluidez y mutabilidad– como las trayectorias de su futura iteración como momento históricamente definido. Dicho de otro modo, plantean una pregunta añeja y perenne: ¿hacia dónde, ahora?