

ANTHONY DOWNEY

**Cap a on, ara?
La transitorietat
imminent en l'obra
de Sheela Gowda**

SHEELA GOWDA
IKON GALLERY
2017

El 2 de març del 2012 va esclatar el caos en els recintes del Tribunal Civil Municipal de Bangalore, quan va començar una batalla campal entre professionals de l'advocacia i grups de mitjans informatius locals. Les escaramusses prompte van degenerar en actes de vandalisme, i la policia local es va obrir pas carregant amb les porres per a restablir l'orde. Tres mesos abans dels fets, al gener del 2012, els mateixos advocats havien protagonitzat un boicot contra els tribunals, després d'un atac sense provocació per part de la policia contra un d'ells. Un atac que formava part d'un patró d'intimidació i assetjament que, segons els juristes, els impedia fer el seu treball. Enfurits per l'assetjament policial i per la postura adversa que per eixes dates els mitjans locals havien mantingut en informar sobre la vaga (que ells consideraven legítima i necessària), els lletrats van dirigir l'enuig cap als mitjans.

Una ampliació a grandària natural d'una dramàtica fotografia de premsa d'eixe fet domina una de les parets de l'exposició de Sheela Gowda a l'Ikon Gallery a Birmingham. L'aspecte pixelat que té transmet que es tracta d'alguna cosa que s'ha de rebutjar o, com a últim recurs, que és dispensable, a pesar de la importància històrica de la imatge. *In Public* («En públic», 2017) ompli tota una paret i és, per dir-ho així, una visió cridanera, i tal vegada lleugerament ridícula: una figura central, un advocat amb el vestit judicial blanc i negre apareix en ple impuls per a tirar una pedra de grandària considerable cap al vehicle d'un mitjà informatiu. Uns quants advocats es precipiten per a enfrontar-se amb la policia, mentre altres busquen més pedres que llançar. Els policies, que clarament s'esmercen a fons davant la força que tenen els fets, pareixen perplexos i sobrepassats per la situació mentre forcegen amb els advocats. L'impacte general de la imatge evoca un cert grau de caos risible, i no obstant això manté la uniformitat: els policies amb uniformes de color caqui, els lletrats vestits de blanc i negre. També, inesperadament, hi ha una certa calma en la imatge, una sensació d'acció interrompuda o de pausa abans de la tempesta proverbial. En l'extrem dret es pot veure la causa original de la ira dels advocats: una furgoneta d'un mitjà de comunicació amb l'emblema d'una companyia local. El logotip de l'agència informativa es troba parcialment ocult per barres de censura com les que normalment s'utilitzen per a tapar informació sensible sobre un tema o una persona. Ratlles de censura que cobrixen també els advocats, però no els policies, encara que no censuren prou com per a ocultar-ne la identitat de cap.

Des del punt de vista del context estètic i formal, la fotografia té la determinació premeditada d'una pintura històrica, similar, per exemple, a les de Gustave Courbet, en

les quals es representa un moment crucial que normalment augura un canvi social profund, o una injustícia simptomàtica. I no obstant això, no és més que una de les innombrables imatges que circulen en una economia cultural que s'alimenta de la sobreproducció i el sobreconsum. La fotografia podria representar un moment decisiu o, igualment, l'orde establert: una disfunció social que amenaça de col·lapsar, però que pareix que se les apanya per a continuar funcionant. D'altra banda, el títol suggerix que ha succeït una cosa clamorosa, escandalosa, un afrontament contra el model acceptat de comportament –s'ha comès una ofensa *en públic*– que té inherentment la qualitat d'una comèdia *slapstick*, gènere que es fonamenta en una concatenació d'accidents violents, humor absurd i gags visuals. Inevitablement, no obstant això, també hem d'indagar en qui va fer la fotografia i com: atès que la còlera de l'advocat és contra els mitjans, i que presumiblement va ser un periodista qui va fer la fotografia original, cal suposar que en última instància la prova de l'enuig de l'advocat cap als mitjans serviria per a justificar la informació que originalment publicaren els dits mitjans informatius.

Esta introspecció tancada, espècie de «caixa xinesa» visual, es veu debilitada per la presència de pedres reals, similars a les que es llancen en la imatge, en el terra de la galeria, davant de la fotografia. Fa l'efecte que la violència dels advocats exaltats és incontenible, ja que ha contaminat l'espai i obstaculitza *It Stands Fallen* («Està caigut», 2015), l'altra obra que compartix la sala de l'exposició. Formada per tubs metàl·lics, tela roja i fil de ferro, l'estructura, adornada i similar a una tenda de campanya, ha cedit i s'ha afonat davall del pes de forces invisibles. Evocadora de la forma d'una *shamiana*, una popular tenda o carpa utilitzada per a reunions públiques com ara casaments o altres celebracions, *It Stands Fallen* apunta una estructura que es pot traslladar fàcilment, un habitatge alhora improvisat i atent al canvi o a la pertorbació. Un altre succés dramàtic pareix que ha ocorregut, tal vegada no menys absurd que el representat en la fotografia, i ha provocat la solsideja del centre de la carpa, deixant-ne en peus únicament la perifèria desfilagarxada. Encara que la composició de tota la sala, el componiment, suggerix que està subjecta a fets que se n'escapen al control i la imminència de la solsideja total pareix inevitable, el títol de l'obra apunta el contrari: esta estructura, un objecte associat a la celebració (especialment si considerem la tela que queda, que ara s'assembla a una sèrie de banderoles festives), continua en peus, encara que lleugerament inclinada davall del pes dels esdeveniments. En les dos obres es torna gradualment més evident que un orde disfuncional, o inclús caòtic, pot, no obstant això, continuar funcionant i que, possiblement, n'és la prova d'una vida ciutadana dinàmica, encara que a vegades turbulenta.

Servint-se de mitjans i materials diversos, la pràctica de Gowda sovint se centra en la reutilització de components o elements constructius que materialitzen l'impacte social dels sistemes que hi ha d'intercanvi, producció i distribució que operen en el subcontinent indi, i concretament a Bangalore, on l'artista viu i treballa. Coneguda com la «ciutat jardí», i amb una població en excés de huit milions i mig, Bangalore és la capital de l'estat indi de Karnataka, i una de les ciutats més grans de l'Índia. Tot i la grandària i la importància, no es va pensar mai que la ciutat cresquera tan ràpidament i

les infraestructures no es van planificar per a suportar una urbanització tan extraordinària. Interessada a integrar-se en l'economia mundial globalitzada, Bangalore es va sumar de bona gana a la carrera cap a un futur d'abundància, promés sobretot per les tecnologies de la informació. Una involucració general amb la tecnologia que li ha valgut el sobrenom «el Silicon Valley indi», però per a aconseguir eixa condició ha hagut de pagar un preu substancial, cada vegada més perillós. A pesar de la relativa riquesa de Bangalore –és la tercera concentració a l'Índia d'individus «de gran patrimoni net», individus amb una capacitat d'inversió de com a mínim un milió de dòlars americans–, la ciutat patix uns nivells desastrosament alts de contaminació. La contaminació per partícules i pels perillosos mitjans d'eliminació de residus són una preocupació important en tota la regió. També hi ha una proporció més elevada de barris de barraques –a la ciutat, 862 d'un total aproximat de dos mil en tot l'estat de Karnataka– i hi ha una sensació general de falta de preparació quant a la gestió municipal de residus tòxics, una qüestió complexa per a una ciutat que en els darrers anys ha experimentat un creixement sense precedents. La zona de Whitefield, on es concentra la indústria de les tecnologies de la informació, el problema l'afecta especialment, i està considerada com la més contaminada de la ciutat.

Per donar un exemple del que hi ha en joc a la ciutat, al febrer del 2017 un dels llacs més grans i més contaminats de Bangalore es va incendiar a causa dels abocaments no tractats del subministrament d'aigua. A causa de les deficiències del transport públic, l'empremta creixent de carboni de la població local –atribuïble al fet que els residents tenen propensió a utilitzar vehicles privats per a desplaçaments llargs dins de l'àrea metropolitana– ha contribuït considerablement a uns nivells perillosos d'emissions de carboni i a problemes de salut relacionats amb les vies respiratòries. Alhora, la urbanització ràpida de Bangalore i la pèrdua dels recursos naturals –concretament els aiguamolls i espais verds– ha portat a una major concentració de contaminants atmosfèrics i a un descens ràpid del nivell freàtic. Un informe que va emetre en el 2016 l'Institut Indi de la Ciència estima que, en el 2020, un 93% del paisatge de Bangalore estarà cobert de ciment. Segons l'informe, la desforestació, l'evaporació dels llacs i altres processos de degradació mediambiental faran que la ciutat siga «inhabitable» per als residents en la pròxima dècada, si no abans.

Un element fonamental del creixement urbà sense precedents ha sigut la construcció de cases i grans edificis d'oficines. La robustesa associada a l'auge de la construcció i la major capacitat de la ciutat per a donar cabuda a nous residents s'han aconseguit gràcies a una mà d'obra majoritàriament barata i no regulada, que ha permés un creixement de cost baix no supervisat a escala municipal o estatal. Per a l'obra de Gowda *What Yet Remains* («El que encara roman», 2017), uns bidons de metall, anteriorment usats per a transportar resina d'arbres, es van aplanar i rentar, i en ells es retallaren sistemàticament huit cereles. Els cercles es van treballar individualment i transformar en *bandlis*, o bols de metall utilitzats a l'Índia en el sector de la construcció per a transportar ciment pastat i altres materials a peu d'obra. Amb cada bidó, una vegada aplanat, es fan huit *bandlis* i, en el seu diàleg,

Gowda amplia el context simbòlic d'estos objectes i el que ens diuen sobre el valor de l'intercanvi de la mà d'obra a l'Índia i la ràpida urbanització de Bangalore. A diferència, per exemple, d'un carret de mà, estos objectes amb forma de bol pareix que s'identifiquen amb les dimensions corporals dels treballadors, ja que són prou xicotets per a alçar-los i prou grans per a transportar-hi una quantitat considerable de material. Així mantenen una escala humana, una realitat material que encaixa amb la realitat corporal del treballador en qüestió. No obstant això, el *bandli* sol pot mantindre esta realitat personificada, si no antropomorfitzada, pel fet que a l'Índia hi ha una ingent força laboral –que per a alguns és sacrificable– per a impulsar-ne el creixement. Des de la construcció més modesta de Bangalore fins als gratacels cada vegada més visibles, el *bandli* és qui proporciona la unitat de mesura del treball a la ciutat.

Des d'un punt de vista formal, la utilització de bidons metàl·lics buits remet en una banda a la funció anterior, i d'una altra els inscriu en l'abstracció mecanitzada de les formes artístiques minimalistes, ja que cada planxa de metall s'ajusta a una mesura i forma específiques. Objectes aproximadament de la grandària d'una porta xicoteta que presenten diferents colors i condicions, i cada un té la patina de l'ús anterior. Òpticament, en estar apilats uns damunt d'altres, els orificis en forma de disc obtenen una qualitat captivadorament elíptica, amb ovals i esferes en un joc d'òrbites entrellaçades. L'enginyós assemblatge de la materialitat bàsica de la construcció de Bangalore també inscriu els objectes en una ecologia de significat que té relació amb la condició sociogeopolítica de l'Índia moderna. Renegant de l'estètica sovint despersonalitzada del minimalisme (és a dir, en la seua tendència cap a les realitzacions ben dissenyades, sovint impecables), Gowda imbrica les condicions precàries dels milions d'individus que treballen durament –al servei d'un *boom* de la construcció i dels interessos sobre el deute contret amb institucions com l'FMI i el Banc Mundial– amb els processos materials implicats en la producció de la seua obra. En *What Yet Remains*, els elements perdurablement físics, tangibles, dels ubics *bandlis*, la seua realitat simbòlica, també els dona una certa qualitat de talismà. En la mesura en què la substància al·legòrica que tenen revela tot un sector econòmic i un sistema d'intercanvi de valor global, en estos objectes es torna més aparent un conjunt de característiques ritualistes, si no alquímiques, sobretot en la manera en què els seus estats físics passen sistemàticament d'una condició a una altra. Pot ser que siguin objectes d'un sol ús, de simple manufactura i abundants, però els *bandlis* també són l'implement que fa possible la construcció i la força de treball, i la mesura estricta, si no literal, del futur de la ciutat.

Amagats entre els molts *bandlis* que formen *What Yet Remains*, n'hi han que tenen pintades formes concretes que a primera vista no pareixen fora de lloc. No obstant això, una mirada més atenta fa descobrir motius de l'obra de Kazimir Malèvitx, concretament de les seues pintures conegudes com a *Quadrat negre*. Obres, ara emblemàtiques i de les quals va completar quatre entre 1915 i 1930 –encara que la primera estava datada anacrònicament en 1913–, que es van pintar durant un període d'extrema agitació a Rússia, la qual, des de la revolució russa de 1905, la Primera Guerra Mundial (1914-18) i

fins a la Revolució d'Octubre de 1917, es convertia ràpidament en un fenomen global. En proposar en 1927 que eixes pintures eren una manera d'escapar del «llast del món real», el gest revolucionari de Malèvitx òbviament no consistia simplement a refugiar-se en l'estètica com una fi en ella mateixa, sinó que era una proclamació emblemàtica sobre la revolució social i la necessitat, en la seua opinió, de desenvolupar un llenguatge capaç de transcendir l'esquema binari inherent a l'art (com a pràctica) i al denominat món real (com a punt de referència). Basada en formes geomètriques, la «gramàtica» suprematista de Malèvitx era principalment una reacció davant del que considerava com una dependència clara de les realitats objectives –la mera realitat de les aparències i els objectes– i un èmfasi injustificat en la centralitat de la percepció humana en la construcció del món. Els seus quadrats anunciaven un futur especulatiu, i eixe futur era incert. Per això, els seus intransigents quadrats eren, entre altres coses, afirmacions fundacionals *sobre* l'agitació que se cernia sobre Rússia llavors.

L'abstracció aparent com a mesura sísmica, però imprecisa, del canvi social i polític durador, també sustenta el desplegament obert, no didàctic, de materials reconvertits i formes allusives que fa Gowda. Les realitats quotidianes s'inscriuen en el residu material d'activitats que es mantenen en curs i que continuen lluny d'estar acabades, l'energia encara dinàmica i resiliència està en la realitat material d'objectes essencials. Uns estats transicionals, i no obstant això persistents, que són igualment evidents en *Properties* («Propietats», 2017), una obra senzilla feta de blocs de formigó, ciment blanc, arena, *bandlis* refregats, varetes metàl·liques i malla. Els elements individuals de *Properties* –que evoquen les innombrables edificacions que obren els treballadors– pareixen funcionals i, no obstant això, arcaics. Els seus elements constitutius impliquen alhora blocs per a construcció i tòtems. Les malles de vareta metàl·lica pintades de blanc, recolzades sobre parets blanques, recorden les apostes formals de la pintura minimalista, mentre que les closques de *bandlis*, abandonada la funcionalitat, romanen inactius. Hi ha forats i elements figuratius en eixes construccions abandonades que evoquen principis animistes i els fonaments d'una estructura geomòrfica. Igual que en obres anteriorment esmentades, ací són presents les empremtes d'un sistema en flux, un esquema auxiliar i indirecte d'una organització estructural que evoca la modernitat –per exemple, la construcció d'edificis d'una gran altura o l'asfaltat d'una ciutat–, però a través d'elements vernacles. En la seua materialitat bàsica, els mètodes de construcció localistes pareixen complicar, o contradir, la lògica ascendent de la modernitat i la urbanització, mentre que la sensació d'un disseny o finalitat de conjunt es veu frustrat i suspès. Què és el que es perd amb el desenvolupament accelerat i la urbanització incontrolada? I, igualment important, se'n pot mesurar la pèrdua? D'altra banda, com serà el futur de la ciutat si se'n saqueja l'entorn fins a un punt irreversible?

En insinuar una negociació a llarg termini entre realitats complexes, el retorn del vernacle en *Properties* revela, almenys parcialment, la fortalesa inherent als objectes amb els quals ens trobem rutinàriament. Finalment, cal observar que la superpoblació a Bangalore també és estacional –ja que s'alimenta de treballadors de la construcció que venen de zones rurals per a

trobar faena— i no és necessàriament endèmica. És una qüestió clau per a comprendre el pols d'una metròpolis en expansió i la complexitat de l'evolució. Per això, estos objectes, que contenen el seu propi llenguatge fenomenològic allusiu, podrien presumiblement tindre una funció ulterior, la tenacitat d'una finalitat en altre temps evident, però que s'ha perdut en la marxa teleològica del progrés i l'obstinació utilitària que determina la tardomodernitat? Els ha deixat ací algú que reprendrà un treball que abans s'afanyava a completar? Uns elements, ja siguen visuals o instrumentals, que revelen una aparença de creixement i de transitorietat. Són els elements bàsics que potencialment revelen tant el moment actual —en tota la fluïdesa i mutabilitat— com les trajectòries de la seua futura iteració com a moment històricament definit. Dit d'una altra manera, plantegen una pregunta anyenca i perenne: cap a on, ara?