

---

**VICISITUDES DE LA CONTEMPORANEIDAD ANTE LA DUALIDAD URBANA/RURAL DE LAS ARTES DE INDIA: EN TORNO AL CASO DE JAGDISH SWAMINATHAN Y EL BHĀRAT BHAVAN DE BHOPAL**

SERGIO ROMÁN ALISTE

Universidad Complutense de Madrid  
[sraliste@gmail.com](mailto:sraliste@gmail.com)

Recibido: 31-10-2016

Aceptado: 26-01-2017

**RESUMEN**

Este artículo aborda la difícil inclusión de las artes que surgen de los márgenes de la modernidad en un ámbito aparentemente envolvente como la contemporaneidad. La coexistencia en el tiempo no parece suficiente para considerar ciertas artes, como las artesanías o las artes tribales, como parte indisoluble del espacio del “arte contemporáneo”. Desde la crítica a este planteamiento, el artista indio Jagdish Swaminathan desarrolló una línea teórica aplicada sobre el proyecto del Bhārat Bhavan en Bhopal, del cual se establece aquí una revisión crítica guiada por el concepto de contemporaneidad. El planteamiento de este artículo defiende al Bhārat Bhavan como un proyecto innovador en el contexto internacional de los años 80, pero de calado limitado por las vicisitudes históricas a las que se vio sometido.

**PALABRAS CLAVE:** Contemporaneidad, Jagdish Swaminathan, Bhārat Bhavan, artesanías, arte tribal, *ādivāsīs*, primitivismo

**ABSTRACT** *Vicissitudes of contemporaneity faced with urban/rural duality of arts in India: around Jagdish Swaminathan and the Bhārat Bhavan of Bhopal*

This paper deals with the issue of the difficult inclusion in the contemporaneity of those arts emerging from the edges of modernity, given the contemporaneity as a supposedly enveloping field. The coexistence in time does not seem to be enough to consider certain arts, as handicrafts or tribal arts, as indissoluble part of the space of “contemporary art”. The Indian artist Jagdish Swaminathan carried out, from the criticism to that approach, a work, both in the theory as in the practice, applied to the Bhārat Bhavan in Bhopal, which is critically examined here through the concept of contemporaneity. The proposal of this paper defends the idea of Bhārat Bhavan as an innovative project in the international context of the 80’s, but with a limited projection due to the historical vicissitudes it suffered.

**KEYWORDS:** Contemporaneity, Jagdish Swaminathan, Bhārat Bhavan, handicrafts, tribal art, *ādivāsīs*, primitivism

La contemporaneidad no es una cualidad meritoria, sino que designa únicamente a aquello que vive en el tiempo actual o en la misma línea temporal de un determinado objeto de análisis, con la implícita relatividad de ese punto de referencia. Sin embargo, el denso entrelazo de la modernidad, y de todas sus cambiantes y connotadas máscaras, con el tiempo en que convive,

convierte a lo contemporáneo en un concepto nada inocente. La contemporaneidad revestida de sus ropajes de modernidad ha cuestionado la pertenencia al tiempo presente de todo aquello que no porta sus mismos valores: valores que sí encierran cualidades meritorias, pues sólo puede celebrarse como moderno aquello que, desde que Baudelaire lo canonizara como tal, se rija por la moda. La modernidad ha engullido, en la contemporaneidad de los dos últimos siglos, recursos plásticos y estéticos que ella misma excluye de su canonizado dominio. Esa modernidad ha sido durante décadas un concepto monopolizado por Occidente, hasta el punto de que, como se ha afirmado, los artistas no-occidentales que pretendieran ser, no ya modernos, sino simplemente contemporáneos, debían occidentalizarse para lograrlo (Fernández del Campo, 2013: 89-92). Esa acción perniciosa de la contemporaneidad, disruptiva podría decirse, ha tratado de ser contrarrestada desde diferentes ámbitos, tanto en Occidente como en países descolonizados, especialmente en los últimos treinta años. En este artículo se desgana un caso particular a este respecto, en torno al artista indio Jagdish Swaminathan, que habló de contemporaneidad en términos de validez de diferentes culturas que coexisten en un mismo tiempo (Swaminathan, 1992: 125-126), y lo hizo desde la experiencia del proyecto que le fue encomendado, el museo *Rūpañkar* del *Bhārat Bhavan* de Bhopal, uno de los hitos que retaron al concepto exclusivista de contemporaneidad artística desde los años 80.

Cuando se cumplen treinta y cinco años de su fundación, hablar hoy del *Bhārat Bhavan* de Bhopal es hacerlo de un proyecto ya mítico, que ha marcado un hito indiscutible en la forma de exponer y fomentar las manifestaciones artísticas en India, especialmente aquellas que nacen de los puntos de encrucijada: las que ponen en diálogo las tradiciones con las que nacen de la contemporaneidad de lo moderno, y las que surgen del medio urbano para encontrarse con las procedentes del ámbito rural. Se trata de un proyecto de ‘Casa para todas las Artes’ que, a lo largo de sus más de tres décadas de vida, ha conocido fuertes convulsiones y sigue vigente a pesar de hacerlo en cierto sentido inercial, pues continúa bebiendo de las reservas ideológicas y organizativas de su dorada década fundacional (1982-1990).

### 1. El oxímoron de la ‘política cultural’ como agente volátil para la contemporaneidad artística

Este artículo defiende que esa década, la que vio nacer al museo y centro cultural, fue el momento propicio e irrepetible para el impulso de un proyecto como el que aquí se desgana: un verdadero canto del cisne de la India nehruviana en lo referente a la promoción de las artes. La puesta en marcha del *Bhārat Bhavan* coincidió con los últimos coletazos de una concepción unitaria que India había deseado darse a sí misma y que estaba a punto de romper sus propias costuras entre

los magnicidios de Indira y Rajiv Gandhi, el ascenso de las dinámicas sociales del *hindutva* y la apertura económica de los años 90, entre otros procesos paralelos de análogo calado. Aquella había sido una concepción que adquirió consistencia real después de que los principales líderes de la Independencia consiguieran credibilidad para el lema secular de “unidad en la diversidad”. Jawaharlal Nehru, el principal responsable de la cristalización democrática de ese ideal, habló de tal concepción unitaria en términos de descubrimiento; y no ya como una construcción ideológica versátil para conceder una identidad colectiva a la nación en ciernes, sino como una realidad cautivadora y preexistente, acaso en sentido latente: “La unidad de India ya no se trataba, a mi entender, de una mera concepción intelectual: constituía una experiencia emocional que me abrumaba. Esa unidad esencial era tan poderosa que ninguna división política, como tampoco desastre o catástrofe, había sido capaz de derrotarla” (Nehru, 1946: 52).

Los mismos años ochenta que contemplaron esos cambios fueron también el origen de una profunda revisión académica de los fundamentos ideológicos del nacionalismo, integrando la noción de imaginación en la ecuación.<sup>1</sup> En base a ello, hoy parece claro que el descubrimiento ensalzado por Nehru fue, como por otra parte ya no sorprende a nadie, una pertinente invención, o lo que ha sido denominado la “fundación imaginaria de India” (Kaviraj, 2010: 167). Esa fundación (o institución) se apoyó en la política cultural desde finales de los cuarenta, sobrescribiendo, mediante el acto creativo de fundar, toda una serie de instituciones culturales modernas sobre las estructuras y centros heredados del dominio británico. Entre ellas pueden destacarse las tres academias, *Sāhitya Akādemī* (artes literarias), *Sāngīt Nāṭak Akādemī* (artes escénicas) y *Lalit Kalā Akādemī* (artes plásticas), fundadas entre 1953 y 1954, así como la *National Gallery of Modern Art* de Nueva Delhi (1954), el *Indian Council for Cultural Relations* (1950) y dos instituciones específicamente pensadas para el inmenso campo de las artesanías: el *All India Handicrafts Board* (1952) y el *National Handicrafts and Handlooms Museum* (1956), antecedente del actual *Crafts Museum*. El clima de construcción cultural, evidente a partir del establecimiento de esos organismos, ratificaba la confianza de la nueva nación en el acto de imaginarse como protagonista de su propia capacidad para hablar un lenguaje de las artes autónomo, indio, y unido en su diversidad. Los artistas se sumaron, en su mayoría, al proyecto modernizador propuesto por la élite política. Su fuerza coordinada en esa ilusionante década de 1950 sólo es comparable a la sensación de fracaso y desencanto que empezó a hacerse marcadamente evidente en las décadas inmediatamente posteriores (Kapur, 2008: 284).

---

<sup>1</sup> El origen de esa revisión se encuentra en la obra *Imagined Communities* de Benedict Anderson (1983), que ha generado un importante espacio para el debate en la historiografía india reciente. Ver Chakrabarti, 2000 y Chatterjee, 1999.

El día 13 de febrero de 1982 Indira Gandhi inauguró el complejo de artes del *Bhārat Bhavan*, cuyo nombre podría traducirse por "Casa de India", con la presencia y participación de algunas de las más relevantes figuras de la cultura del país en aquel momento, ante las cuales la Primera Ministra realizó una afirmación sorprendente al indicar que el *Bhārat Bhavan* marcaba el desplazamiento del centro de actividad cultural india desde Delhi hacia Bhopal (Swaminathan, 1995a: 2). Un movimiento que supondría, de ser cierto, que la capital india y su pujante vida cultural cederían el testigo a una ciudad del interior del país que, hasta entonces, sólo podía considerarse centro de la actividad artística local. Y tal fue el impulso con el que comenzó su andadura este Centro de las Artes que las palabras de Indira, a pesar de su evidente grandilocuencia y apariencia publicitaria, parecieron hacerse realidad durante unos años. Sus palabras no deben ser tomadas a la ligera, pues Indira Gandhi se había revestido hábilmente con ropajes simbólicos de deidad matriarcal terrenalizada, bien como interlocutora privilegiada de la diosa nacionalista *Bhārat Mātā* o bien como la Madre India en persona (Gupte, 2012: 21). Al fin y al cabo, el Indian National Congress había popularizado un eslogan basado en las palabras del adulador presidente del partido D.K. Barooah: "Indira es India, India es Indira" (Guha, 2007: 467), y uno de los más importantes pintores indios, M.F. Husain, protagonista además de la colección del *Bhārat Bhavan*, no había tenido reparos en retratar a Indira como diosa Sarasvatī, protectora de las artes (Fernández del Campo, 2009: 16). Que Indira mencionara esas grandilocuentes palabras acerca del esperanzador papel del *Bhārat Bhavan* probablemente resultó intrascendente para los espacios y las instituciones culturales de Delhi, pero supuso un indudable reconocimiento para los gestores de Bhopal, que recibieron con ello un espaldarazo incomparable para arrancar el proyecto en la dirección planeada.<sup>2</sup>

La pretendida Madre de India o *Bhārat Mātā política* inauguró, por tanto, la ansiada Casa de India o *Bhārat Bhavan*, reajustando con ello algunas coordenadas con respecto a lo que había propuesto su padre, Jawaharlal Nehru, para la promoción de las artes en la capital nacional de Nueva Delhi durante la década de 1950. Bajo el gobierno de Nehru la política cultural postcolonial heredó de las pautas coloniales el acento en la conservación más que en la innovación (König, 2012: 10) y ese es el principal elemento que diferencia a este proyecto de Bhopal de otras experiencias previas. La nueva ubicación para la institución cultural de referencia sería el centro geográfico de India, Bhopal, a su vez capital de la región central, Madhya Pradesh. El nuevo intento de fundación cultural no ocultaba su ambiciosa iniciativa, en el sentido de que imaginaba una unidad si cabe más unitaria para acoger sin aparentes contradicciones la irreductible diversidad

---

<sup>2</sup> Sin embargo, pasadas las décadas, la historiografía artística apenas ha incluido a Bhopal en el mapa, pues los discursos circulan más bien a través del corredor protagonista de Mumbai-Baroda-Delhi. Ver Hacker, 2014: 191.

del país. Si el primer impulso de la India independiente había sido el de diversificar las instituciones culturales y artísticas para gestionar una nueva y ambiciosa realidad, la nueva iniciativa fundada por Indira buscaba condensar en un solo espacio toda la contundencia con que India podía expresar la complejidad de sus encrucijadas y confluencias culturales. La historia particular de este proyecto, en esa década fundacional, parece revivir las palabras de Jawaharlal Nehru antes citadas, en las que la fuerza emocional de la unidad india constituía una realidad tan sólida que ni las divisiones políticas ni las catástrofes podrían derrotarla. Sin embargo, no fue ese el caso del *Bhārat Bhavan*, que sufrió las consecuencias de ambas realidades, de la política y de las imprevisibles circunstancias externas, evidenciando su fragilidad coyuntural en la historia reciente de India a la par que alzaba su voz en una propuesta de promoción de las artes verdaderamente inédita. Habría que reclamar, a este respecto, que la genealogía de este proyecto debe probablemente menos al súbito descubrimiento de la realidad emocional de la unidad india, y mucho más a las iniciativas de imaginación de una unidad de las artes en sentido utópico. En esa genealogía goza de mayor relevancia un referente inventivo de la unidad creativa como el de Santiniketan, proyecto artístico-educativo liderado por el poeta bengalí Rabindranath Tagore hasta 1941, si bien convenientemente liberado de las acusaciones de excesivo postromanticismo y de cierto “idealismo pastoril” (Swaminathan, 1963; 1995b: 19).

Esa concepción artística propuesta por Rabindranath Tagore en su proyecto de Santiniketan fue capaz de rasgar ciertas contradicciones dicotómicas, como la que contrapone sensibilidad local y proyección internacional (Román, 2015: 192-193, 237-239). En la década inicial de funcionamiento del *Bhārat Bhavan* hay indicios para considerar el cumplimiento de ese mismo logro. No obstante, el ocaso de la era Nehru y el inicio de la apertura económica de India en los primeros años noventa trajo consigo, sorprendentemente, un decaimiento de la proyección internacional del *Bhārat Bhavan* a la par que el país se abría a la producción y el capital extranjero; una aparente contradicción que encierra procesos complejos y mayormente relacionados con el ascenso del nacionalismo hindú, que mientras se define liberalizador en lo económico se revela grandilocuentemente provincialista, pretendidamente autosuficiente y ensimismado en su propio poder cultural (Pollock, 2000: 617-19). En cualquiera de los casos, incluso el patrocinio político favorable al desarrollo de un proyecto innovador e internacionalista como el *Bhārat Bhavan* se revela necesariamente como un arma de doble filo; no sólo porque las deudas y los sectarismos propios de la gestión política afecten, en los cambios de coyuntura, a los proyectos o instituciones patrocinadas, sino porque añaden un lastre innecesario al funcionamiento natural de los procesos artísticos y a la acción de sus creadores: la apropiación de la cultura como dominio de prestigio para el paternalismo político.

La planificación del *Bhārat Bhavan* comenzó a mediados de los años setenta, bajo patrocinio del gobierno del Estado de Madhya Pradesh, del que Bhopal es capital administrativa y que en aquel momento estaba gobernado por el Indian National Congress. Se eligió una ubicación privilegiada, junto a la orilla del lago Bhojtal, el principal de todos los que bañan la ciudad, y se encargó el diseño del edificio a uno de los arquitectos más renombrados de la India contemporánea, Charles Correa, que se encontraba en aquellos momentos ascendiendo a la cumbre de su actividad constructiva. La intención inicial contemplaba la creación de un espacio físico en el que pudieran convivir las artes plásticas, bajo la forma de museo, y las artes musicales y escenográficas mediante su exhibición en vivo. Charles Correa concibió el *Bhārat Bhavan* como un edificio integrado en una serie de terrazas y patios en sucesión descendente, como una ladera de bancales en sentido progresivo hacia el lago (Imagen 1). En dicha sucesión se irían intercalando las salas expositivas, oficinas, espacios de almacenaje, bibliotecas, lugares de reunión, salas multifuncionales y tres auditorios, dos de ellos a cubierto y el restante al aire libre, casi a orillas del lago, que serviría de telón de fondo natural a las interpretaciones (Khan, 1987: 112). La combinación dinámica de espacios abiertos y cerrados resultaba de este modo una de las claves del edificio, buscando una integración sobria con la ladera y contando sólo con tres elementos expresivos sobresaliendo por encima de la horizontal construcción: tres pseudo-pirámides oblicuas, con el eje descentrado en dirección al lago, el vértice truncado mediante una claraboya plana, y ubicadas en tres puntos clave del complejo. El recurso de la pirámide truncada y oblicua acababa de ser ensayado por el arquitecto en la iglesia Salvacao (Dadar, Bombay, 1974-77), y mostraba ciertas reminiscencias con el proyecto póstumo de Le Corbusier para la iglesia de Saint-Pierre de Firminy, que se estaba construyendo en aquellos mismos años, y que a la postre fue destinado parcialmente a fines culturales. La combinación sucesiva de patios abiertos y salas cubiertas proporciona otra característica esencial, como es la apertura a recorridos no lineales (Imagen 2). Según el propio Charles Correa, este tipo de articulación permite marcar cambios de ritmo en el recorrido del edificio, jugando a buscar equivalencias musicales con los *Cuadros de una exposición* de Modest Mussorgsky (Correa, 1999: 331). Este modelo de planta, estructurada en base a espacios abiertos y cerrados, fue ensayada por el arquitecto en varias ocasiones, teniendo su origen en el museo memorial dedicado a Gandhi en Ahmedabad (*Sabarmati Ashram*, 1958-63). El *Bhārat Bhavan* fue, sin embargo, el primer lugar en el que Correa dispuso esta concepción abierta en un museo específicamente pensado para las artes. Su herencia es evidente en otros dos edificios equivalentes y del mismo arquitecto: el museo *Jawahar Kalā Kendra* de Jaipur (1986-91) y muy especialmente el *National Crafts Museum* de Delhi, construido casi en paralelo al *Bhārat Bhavan* de Bhopal

(Frampton, 1997: 14). En el *Jawahar Kalā Kendra* de Jaipur esa articulación de espacios abiertos-cerrados surge de una composición arquitectónica muy condicionada por la geometría y el pretendido simbolismo mandálico, y pierde con ello la frescura que sí retiene el *Crafts Museum* en su simulación de la arquitectura rural, haciendo de ese museo un microcosmos condensado de la aldea india como lugar de desarrollo de la actividad artesanal (Jain, 1991: 41-43). En efecto, el *Bhārat Bhavan* concuerda con este último en la atenuación máxima de una narrativa pre-establecida en la linealidad del recorrido. La finalidad de tal propósito en el *Crafts Museum* radicaba en equiparar diferentes manifestaciones artesanales y de todas las procedencias nacionales sin aparentes jerarquías. El mismo objetivo, en el *Bhārat Bhavan*, contribuía a no proponer subordinaciones visibles entre las diferentes artes que componen el programa del museo y centro artístico de Bhopal. La horizontalidad del edificio contribuye decisivamente a ello, pero además se trata de una horizontalidad descendente que, a través de las terrazas, escaleras y bancales implica al visitante en una declinación hacia los espacios de exhibición e interpretación que denota un evidente propósito de accesibilidad pública. La arquitectura de Charles Correa facilita, más que impone, un acceso natural al museo que no deja de parecer, por ello, sino un laberinto lúdico de descenso al agua del lago Bhojtal.

Las obras del *Bhārat Bhavan* se prolongaron hasta el año 1981, tras una larga fase de inactividad y dudas sobre la viabilidad de la función para la que fue inicialmente concebido, cuyos detalles, características y modelo de gestión no superaron en esos primeros años una vaga fase embrionaria. La culminación de la construcción fue posible finalmente gracias al empuje dos personalidades desde 1980 y a la coyuntura político-administrativa a partir de ese momento. Esas dos personalidades fueron Arjun Singh, Ministro Principal de Madhya Pradesh desde mediados de 1980, y su Secretario de Cultura, a la sazón importante poeta y crítico en lengua hindi, Ashok Vajpeyi. La dupla Singh-Vajpeyi se reveló fundamental para el arranque general del proyecto en los términos que han permanecido canonizados por la crítica y la historiografía a pesar de la fuerza efímera de esa coyuntura.<sup>3</sup> A principios de los años ochenta, Arjun Singh deseaba proyectar su influencia política desde el ámbito local hacia el nacional, para lo que necesitaba del prestigio de este proyecto museístico y cultural para brillantar su carrera ascendente (“A Magnificent Obsession”, 2006). Las palabras de Indira Gandhi antes citadas fueron, indudablemente, un reconocimiento a la figura de Arjun Singh como responsable político último tras el planteamiento

<sup>3</sup> Arjun Singh se mantuvo en el poder has pocos meses después de la catástrofe de la Union Carbide Corporation en Bhopal (2-3 de diciembre de 1984), que le afectó políticamente por su nefasta gestión e incluso le llevó posteriormente a un proceso judicial. Volvió, no obstante, a ostentar el poder principal de Madhya Pradesh algo más tarde, apenas doce meses entre 1988-89, encontrando de nuevo a Ashok Vajpeyi en las áreas de gestión cultural, que no había abandonado y seguiría ostentando hasta la llegada al gobierno central de Bhopal del partido Bharatiya Janata Party en marzo de 1990.

del *Bhārat Bhavan*; una declaración que otorgaba validez y proyección a las ambiciones nacionales del político de Madhya Pradesh. Y como consecuencia, ese apoyo inequívoco de la Primera Ministra en el momento de la fundación de la institución —en base a la idea de que Bhopal estaba sustituyendo a Delhi en la iniciativa cultural india— fue, indudablemente, un cheque en blanco para Ashok Vajpeyi en los años posteriores. En este punto debe entenderse la fuerza con la que arrancó el *Bhārat Bhavan*, gracias al apoyo y complicidad política, pero también a la libertad de maniobra de Ashok Vajpeyi como gestor cultural capaz de idear un proyecto artístico innovador y a la vanguardia de los planteamientos teóricos acerca de la exhibición y promoción artística. Su gran acierto en aquellos momentos fue la decisión de rodearse de artistas y teóricos comprometidos con el ideario y las bondades programáticas del *Bhārat Bhavan*, como se verá inmediatamente. En definitiva, una hábil iniciativa político-gestora tomó el proyecto embrionario para el que estaba trabajando Charles Correa desde la planificación arquitectónica, y supo articular desde la versatilidad horizontal de ese edificio un plan indisimuladamente despótico en lo cultural. Esa iniciativa libérrima fue tanto su gran baza como su talón de Aquiles, en la medida en que el proyecto dependió en exceso de las personalidades protagonistas y de su capacidad para ejercer el poder desde la administración del Estado de Madhya Pradesh.

## 2. Más allá del patrocinio hay unos dedos que perciben: la inclusión de las artes tribales en la contemporaneidad

El pintor Jagdish Swaminathan, afincado en Delhi y uno de los más activos dinamizadores del panorama creativo de la capital, fue animado en 1980 por Ashok Vajpeyi a asentarse en Bhopal para crear una colección permanente de obras que pudieran exhibirse en una galería estatal que se crearía al efecto en la ciudad. La idea que manejaban, y en especial la que buscaba Swaminathan, era la de crear un espacio expositivo y de promoción de la práctica artística que pudiera diferenciarse de las dos instituciones creadas en la inmediata post-independencia, las mencionadas *National Gallery of Modern Art* y *Lalit Kalā Akādemī*, ambas ubicadas en Delhi. Jagdish Swaminathan había sido muy crítico con esta última, de cuyo seno se alejó tras infructuosos intentos de reforma para lograr un mayor papel de los artistas en su gestión. Y ése fue uno de los objetivos principales del equipo de Swaminathan en un primer momento: concebir una institución que pudiera sustentarse en la acción dinámica de los artistas, sin la necesidad de buscar discursos expositivos de carácter histórico, ni la obligación de comprar obras cada año para adecuarse a un plan de colección de carácter completo. La intención de Swaminathan, condición indispensable para

---

moverse a Bhopal, fue la de crear un espacio activo de creación en el que entre treinta y cuarenta artistas pudieran entrar en relación y legar parte de su trabajo a la institución, a fin de enraizar las obras artísticas en el proyecto en el que se iban a exhibir (Vajpeyi, 1995: 64).

Casi de modo paralelo, Ashok Vajpeyi, desde su posición en la Secretaría de Cultura de Madhya Pradesh, dio comienzo a las gestiones para completar la construcción del *Bhārat Bhavan*, congelada en aquel momento, y de inmediato se vislumbró la posibilidad de integrar las pretensiones de Swaminathan en ese espacio versátil y aún moldeable por encontrarse a medio completar. La asociación de Ashok Vajpeyi y Jagdish Swaminathan, y el pleno apoyo del mencionado Ministro Principal, Arjun Singh, permitió que el edificio de Charles Correa fuera completamente redefinido para adecuarse a ese espacio soñado para la creación y la exhibición artística (Vajpeyi, 1995: 65).

Se crearon cuatro alas para el proyecto, que recibieron los nombres de *Raṅgmaṇḍal*, *Vāgarth*, *Anahad* y *Rūpaṅkar*, que se relacionan respectivamente con la actividad dramática, poética, musical/dancística y plástica. La primera de las áreas, *Raṅgmaṇḍal*, que pasó a ser responsabilidad del dramaturgo B. V. Karanth, fue concebida formalmente como una compañía contemporánea de repertorio permanente, con un taller teatral y un centro de documentación complementario. La compañía nació con un fuerte componente formativo hacia sus miembros y con la pretensión de contribuir a la creación de nuevas formas teatrales tomando como punto de partida las raíces locales, con una especial atención hacia las formas dramáticas folclóricas. En los primeros años de vida del *Bhārat Bhavan*, el ala *Raṅgmaṇḍal* conectó rápidamente con el circuito internacional, y sus instalaciones fueron visitadas por algunos de los más importantes directores teatrales. Por ejemplo, ya en el año 1983 se dieron cita en Bhopal, en sendos talleres de actuación y dirección, dos figuras monumentales como Eugenio Barba y Peter Brook, que pasan por ser, al mismo tiempo, dos grandes estudiosos de las formas teatrales asiáticas, e indias en particular.

Las secciones *Vāgarth* y *Anahad* nacieron como áreas de responsabilidad del propio Ashok Vajpeyi, y a diferencia de *Raṅgmaṇḍal* no fueron concebidas como espacios de actividad residente, complementadas con un fondo documental, sino más bien al contrario. *Vāgarth* nació como centro de actividad poética, a raíz de la recopilación de un amplio fondo bibliográfico y documental que pudiera servir de permanente referencia y marco, cobrando vida mediante actividades regulares con poetas y escritores invitados. Por tanto, *Vāgarth* fue definido como un centro para la poesía india, tanto para su expresión viva y directa como para el almacenaje y consulta de su forma manuscrita e impresa, en cualquiera de las lenguas de India.

*Anahad* fue concebido de un modo muy similar a *Vāgarth*. Aprovechando los tres auditorios, de diferentes características y aforos, *Anahad* se especializó en las áreas de música y

danza partiendo de sendas bibliotecas especializadas, y configurando un completo programa de conciertos, actividades y foros de apreciación musical. *Vāgarth* nació con la intención de equiparar los estilos de danza y formas musicales considerados clásicos con las tradiciones folclóricas y tribales, propósito que surgió siguiendo el ejemplo de Jagdish Swaminathan y *Rūpañkar*, el área de artes plásticas.

*Rūpañkar* figura en esta sucesión como la cuarta sección del *Bhārat Bhavan*, aunque posiblemente puede ser considerada la principal, la más visible y célebre de las cuatro por sus logros y el dinamismo que infundió al proyecto en su conjunto. Con estas cuatro alas comenzó la planificación de la estructura y las pautas de funcionamiento que convertirían al *Bhārat Bhavan* en un centro único en India, y al mismo tiempo en un referente a nivel internacional, por su carácter integrador en la exhibición y conservación de las diferentes artes de la contemporaneidad de India: las que se autodefinen como modernas, las que son etiquetadas como clásicas (en el caso de la música hindostánica y carnática, y diversos estilos de danza como el *bhāratnāṭyam*) y las que son consideradas folclóricas o ‘primitivas’ por aquellos mismos modernos. El corazón de las reflexiones teóricas y eje central de las actuaciones innovadoras del *Bhārat Bhavan* se articuló, no obstante, desde el ámbito de las artes plásticas, o lo que es lo mismo, desde la iniciativa de Jagdish Swaminathan al mando de *Rūpañkar* (Imagen 3). No debe obviarse, en este sentido, que India supone un referente ineludible a nivel mundial en todo lo que implique a la relación con las artesanías y las artes tribales, así como a los debates que surgen de ellas en su relación con las denominadas “Bellas Artes” y con sus formas de exhibición. Se trata de un papel otorgado ya por Occidente desde la Exposición Internacional de 1851 —en lo relativo a las artes utilitarias—, pero que ha alcanzado especial vigencia desde los años ochenta, en este caso implicando al arte denominado primitivo, a raíz de los debates surgidos de la exposición de William Rubin en el MoMA de Nueva York (Rubin, 1984) y de la propuesta expositiva de Jean-Hubert Martin en el Centre Pompidou de París (Martin, 1989). La coincidencia cronológica entre estas dos muestras, en los mismos años 80 que vieron nacer el proyecto de Swaminathan, anuncia un aspecto esencial: los planteamientos de Jagdish Swaminathan, que se suman a los de Jyotindra Jain en el *Crafts Museum* de Delhi,<sup>4</sup> no deben ser considerados la aplicación de debates occidentales en suelo indio, sino que constituyen una parte activa, necesaria e innovadora de los mismos. En este caso, los debates no nacieron en Occidente para ser aplicados en el contexto indio, como ocurrió en la primera hornada de instituciones culturales nehruvianas, sino que las propuestas teóricas y expositivas de

---

<sup>4</sup> Jyotindra Jain tomó en cierta medida la antorcha de Swaminathan tras la experiencia de este último en Bhopal y su fallecimiento en 1994 (Milford-Lutzker, 1999: 28).

Swaminathan, y posteriormente de Jain, se encuentran en primera línea de los planteamientos globales acerca de las artes y las artesanías en sentido re-unificador y en un orden postcolonial (ver Fernández del Campo, 2013: 84-86). En el caso particular de la exposición *Magiciens de la Terre*, algunos de los postulados de Jean-Hubert Martin en esa muestra son coincidentes con los criterios centrales aplicados por Swaminathan en la planificación del *Bhārat Bhavan* como espacio de creación artística confluyente de lo urbano y lo rural/tribal. Uno de ellos es la incorporación en el seno de la contemporaneidad de las artes excluidas del tiempo actual por la falacia equiparadora de contemporaneidad y modernidad: artesanías, artes populares, artes primitivas o artes en las que parece buscarse la ausencia de autoría individual en pos de una autoría etnográfica colectiva. Decía Jean-Hubert Martin que “el calificativo de “contemporáneo” se les niega, como si sus autores no estuviesen vivos, como si fueran fantasmas redivivos de viejas civilizaciones enterradas para siempre” (Martin, 2000: 348). Y este fue el punto crucial de participación de Swaminathan en *Rūpaṅkar*. Cuando Swaminathan se asoció con Ashok Vajpeyi para la creación del *Bhārat Bhavan*, cimentó la aproximación al arte en la noción de contemporaneidad más que en la de modernidad. Swaminathan afirmó que había concebido el museo "como un espacio mixto de arte urbano, folk y tribal. Mientras que la noción de modernidad puede excluir lo folk y lo tribal, la contemporaneidad vista como validez simultánea de culturas que coexisten, puede incluirlas a todas, y más aún en India, donde contamos con fuertes tradiciones vivas de culturas folk y tribales” (Swaminathan, 1995a: 12). Al abandonar la persecución perpetua de la modernidad, por su vinculación—según Swaminathan— con la perniciosa noción de progreso artístico, estaba rechazando de plano que las manifestaciones urbanas sean más contemporáneas que las tribales, o que el arte producido bajo la órbita de corrientes de modernidad internacionales sea superior al que se crea en el medio rural de acuerdo a un conjunto de creencias ancestrales y adaptado a unos ritos específicos. Según Swaminathan, la hospitalidad de esta Casa de las Artes no podía contemplar en modo alguno la posibilidad de ponderar más unas obras que otras en función de su origen o la presencia de una firma.

Con estos parámetros de acción, y tras haber dedicado un tiempo a la investigación sobre arte folk y *ādivāsī*, Swaminathan se puso en marcha para dotar de contenido al museo *Rūpaṅkar*. Reclutó para ello a más de treinta estudiantes de arte procedentes de escuelas superiores de diferentes ciudades de Madhya Pradesh, como Gwalior o Indore, que asistieron a una serie de seminarios formativos sobre arte y cultura *ādivāsī*. Tras los cursos correspondientes, dividió al conjunto de estudiantes colaboradores en seis grupos, dirigidos en cada caso por un artista responsable. Todos los grupos fueron distribuidos por el mapa de Madhya Pradesh (que en aquel momento incluía también el actual estado de Chattisgarh) en busca del contacto con los artistas y

artesanos, a fin de poder conseguir un conjunto representativo de las manifestaciones artísticas *ādivāsī* del estado central de India. El conjunto de obras obtenidas pasó a formar parte de la colección de arte folk y tribal de *Rūpañkar*, cuyo catálogo fue editado en 1987 bajo el título *The Perceiving Fingers*, con varios textos explicativos del propio Jagdish Swaminathan en los que desgana el contenido teórico de su propuesta de contemporaneidad inclusiva (Swaminathan, 1987).

Al mismo tiempo, la rama de arte urbano del museo *Rūpañkar* acogió a varios artistas interesados en el proyecto, que colaboraron mediante la donación de obras o la organización de exposiciones específicamente ideadas para ese espacio. Entre las figuras que se adhirieron al proyecto encontramos a Gulam Mohammed Sheikh, Tyeb Mehta, Krishen Khana, Maqbool Fida Husain, Syed Hyder Raza, A. Ramachandran, K. G. Subramanyan, Akbar Padamse o Manjit Bawa. El resultado fue un museo que permite romper las barreras habituales entre urbano/moderno y rural/popular dentro de un mismo espacio arquitectónico, aspecto que los ideólogos de *Bhārat Bhavan* siempre ensalzaron frente al modelo museológico desarrollado en Delhi, que cuenta con la *National Gallery* para la exhibición del arte moderno y urbano de India, y el *Crafts Museum*, centrado en toda manifestación artística procedente del medio rural (Imagen 4). Swaminathan operó desde una base estética que, sin negar el propósito utilitario o ritual de muchas de las obras recogidas en las áreas rurales de Madhya Pradesh, huía del paternalismo protector desde el que sí habían operado las generaciones inmediatamente anteriores y posteriores a la independencia de India (Hacker, 2014: 196).

Lo que en Bhopal se había puesto en práctica en 1982 resultó ser, siete años más tarde, en el París que contempló *Magiciens de la Terre*, un acontecimiento de gran trascendencia cultural: el diálogo entre algunas de las figuras más relevantes de la modernidad en diálogo con artistas procedentes de contextos artísticos marginados por la crítica o la historiografía occidental. Recientemente el propio comisario Jean-Hubert Martin consideraba que, a pesar de ello, el corazón de su planteamiento en *Magiciens de la Terre* no había sido entendido, puesto que la modernidad sigue protegiéndose de contaminaciones de las que, por otro lado, se nutre sin cesar, manteniendo la escisión entre un arte contemporáneo exclusivista como adalid del tiempo presente, frente a “todo lo demás” (Fernández del Campo, 2012: 4).

El modelo general aquí planteado alcanzó su apogeo desde el mismo momento de su apertura, pues el dinamismo inicial de todos los personajes implicados en el proyecto y la plena sintonía con el poder político, del que dependía en última instancia la gestión del *Bhārat Bhavan*, era total. No obstante, el profundo impacto que produjo el desastre químico de la Union Carbide en Bhopal en diciembre de 1984 dejó una huella imborrable en la ciudad, paralizó temporalmente la

---

actividad del museo y afectó al equilibrio de alianzas político-administrativas que favorecieron esos primeros años dorados de actividad del *Bharat Bhavan*. En cualquier caso, Swaminathan se mantuvo al frente de *Rūpañkar* hasta principios de los noventa, ahondando en el modelo de museo que había concebido. Los primeros años noventa marcaron el gran punto de inflexión para el museo, que estuvo muy cerca de cambiar por completo su idiosincrasia a raíz del ascenso del Bharatiya Janata Party en la administración de Madhya Pradesh. Swaminathan abandonó el proyecto de *Rūpañkar* y regresó a Delhi, ante la amenaza de reconversión del *Bhārat Bhavan* en un centro indefinido de la historia cultural y religiosa india, girando en torno a la epopeya del *Rāmāyaṇa* (Swaminathan, 1995a: 13). La tormenta política amainó pronto sin consecuencias agresivas para el *Bhārat Bhavan*, pero Swaminathan ya no pudo contemplar el retorno a la normalidad, debido a su fallecimiento en 1994.

Desde entonces el *Bhārat Bhavan* ha tratado de mantener la identidad que le otorgaron los artistas que soñaron una utopía de integración de las artes, de convivencia de los diferentes tiempos que se integran en la contemporaneidad india y de confluencia de las diferentes procedencias de la actividad creativa. Uno de los aspectos que han propiciado las críticas hacia el centro ha sido la supuesta incapacidad de *Bhārat Bhavan* para mantener de manera sostenible en el tiempo el modo de gestión con que inició su andadura. No obstante, el *Bhārat Bhavan* se ha acostumbrado a superar las dificultades, bien sean de tipo económico, político o natural, como las inundaciones que han afectado cíclicamente al museo, llegando a destruir o deteriorar gravemente parte de la colección de pinturas en el año 2005.

Actualmente, el *Bhārat Bhavan* encara el final de su cuarta década de funcionamiento tratando de ampliar su estructura de departamentos sin abandonar el carácter con que fue concebido. Prueba de ello es la apertura de una nueva ala del complejo, denominada *Chhavi*, centrada en las Artes Cinematográficas: un centro con funciones de filmoteca y actividades de difusión del cine clásico y de autor, tanto indio como internacional. En cualquier caso, el ejemplo palpitante de la labor de Swaminathan sigue hoy activo en las instalaciones del *Bhārat Bhavan*, y su legado ideológico no ha perdido ni un ápice de actualidad en el contexto actual de India (Garimella, 2011), que ha prolongado sus debates en torno a las artes procedentes del ámbito rural como uno de los temas centrales de la contemporaneidad india.

**OBRAS CITADAS**

- ANON (2006). "A Magnificent Obsession", *Hindustan Times*, 20 nov.
- CHAKRABARTI, DIPESH (2000). *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference*, Princeton: Princeton University Press.
- CHATTERJEE, PARTHA (1999). "Anderson's Utopia", *Diacritics*, Vol. 29, N° 4, Winter: 128-134. DOI: 10.1353/dia.1999.0025.
- CORREA, CHARLES (1999). "Museums: an alternate typology", *Daedalus*, Vol. 128, N° 3, Summer: 327-332.
- FERNÁNDEZ DEL CAMPO, EVA (2009). "A vueltas con la «Madre India»", *Revista de Occidente*, N° 333, Febrero: 7-34.
- FERNÁNDEZ DEL CAMPO, EVA (2012). "Entre las ideas y los objetos: una conversación con Jean-Hubert Martin", *Minerva. Revista del Círculo de Bellas Artes*, Vol. 20, 2012: 4-8.
- FERNÁNDEZ DEL CAMPO, EVA (2013). "Cartografías de la diferencia en el arte contemporáneo", en: Eva Fernández del Campo y Henar Rivière (eds.). *El arca de Babel : teoría y práctica artística en el escenario transcultural*, Madrid: Abada: 79-103.
- FERNÁNDEZ GÓMEZ, ROSA (2008). "La estética invisible del arte popular", *Contrastes* (Suplemento 13): 41-54.
- FRAMPTON, KENNETH (1997) "The Work of Charles Correa", en: *Charles Correa*, London: Thames & Hudson: 8-17.
- GUHA, RAMACHANDRA (2007). *India after Gandhi. The History of the World's Largest Democracy*, London: Picador, 2008.
- GUPTE, PRANAY (2012). *Mother India: A Political Biography of Indira Gandhi*, New Delhi: Penguin Books.
- GARIMELLA, ANNAPURNA (2011). "Do What You Will: Identity Exhibitions and Contemporary Indian Vernacular Art", *Take on Art*, Vol. II, 1: 64-68.
- HACHER, KATHERINE (2014). "A Simultaneous Validity of Co-Existing Cultures": J. Swaminathan, the Bharat Bhavan, and Contemporaneity", *Archives of Asian Art*, Vol. 64, N° 2: 191-209. DOI: 10.1353/aaa.2014.0018.
- JAIN, JYOTINDRA (1991). "Metaphor of an Indian Street", *Architecture+Design*, Vol. 8, N° 5, September: 39-43.
- KAPUR, GEETA (2008). "India moderna: una retrospectiva sobre la práctica artística", en: *India Moderna* (Cat. Exp.), Valencia: IVAM: 182-289.

- KAVIRAJ, SUDIPTA (2010). *The Imaginary Institution of India. Politics and Ideas*, New York: Columbia University Press.
- KHAN, HASAN-UDDIN (1987). *Charles Correa. Architect in India*, London: Concept Media / Butterworth Architecture, 1989.
- KÖNIG, LION (2012). "Cultural Citizenship in the Age of the Mass Media: From Theory to Policy", *Heidelberg Papers in South Asian and Comparative Politics*, No. 67 (Discourses of Transculturality: Ideas, Institutions and Practices in India and China): 4-18.
- MARTIN, JEAN-HUBERT (ed.) (1989). *Magiciens de la terre*, Paris: Editions du Centre Pompidou.
- MARTIN, JEAN-HUBERT (2000). "Magos de la tierra", en: Anna Maria Guasch (ed.). *Los Manifiestos del Arte Posmoderno. Textos de exposiciones, 1980-1995*, Madrid: AKAL: 347-357.
- MILFORD-LUTZKER, MARY-ANN (1999). "Intersections: Urban and Village Art in India", *Art Journal*, Vol. 58, Nº 3, Autumn: 22-30. DOI: 10.2307/777857.
- NEHRU, JAWAHARLAL (1946). *The Discovery of India*, New Delhi: Penguin Books, 2004.
- POLLOCK, SHELDON I. (2000). "Cosmopolitan and Vernacular in History", *Public Culture*, Vol. 12, Nº 3: 591-625. DOI: 10.1215/08992363-12-3-591.
- ROMÁN, SERGIO (2015). *Dimensiones artísticas de la pedagogía en Śāntiniketan. Un proyecto internacional en el medio rural bengalí* (Tesis Doctoral), Madrid: UCM.
- RUBIN, WILLIAM (ed.) (1984). *"Primitivism" in 20th century art: affinity of the tribal and the modern*, New York: Museum of Modern Art.
- SWAMINATHAN, JAGDISH (1963). "Group 1890 Manifesto", en: *Group 1890* (Cat. Exp.), New Delhi.
- SWAMINATHAN, JAGDISH (ed.) (1987). *The Perceiving Fingers* (Cat. Exp.), Bhopal: Bharat Bhavan.
- SWAMINATHAN, JAGDISH (1992). "Art and the Adivasi", *India International Centre Quarterly*, Vol. 19, No. 1/2: 113-127.
- SWAMINATHAN, JAGDISH (1995a). "The Cygan. An Auto-bio note", *Lalit Kala Contemporary*, No. 40 (Special Issue on J. Swaminathan): 7-13.
- SWAMINATHAN, JAGDISH (1995b). "The New Promise", *Lalit Kala Contemporary*, No. 40 (Special Issue on J. Swaminathan): 18-20.
- VAJPEYI, ASHOK (1995) "Swaminathan", *Lalit Kala Contemporary*, No. 40 (Special Issue on J. Swaminathan): 63-67.

## IMÁGENES Y PIES DE FOTO

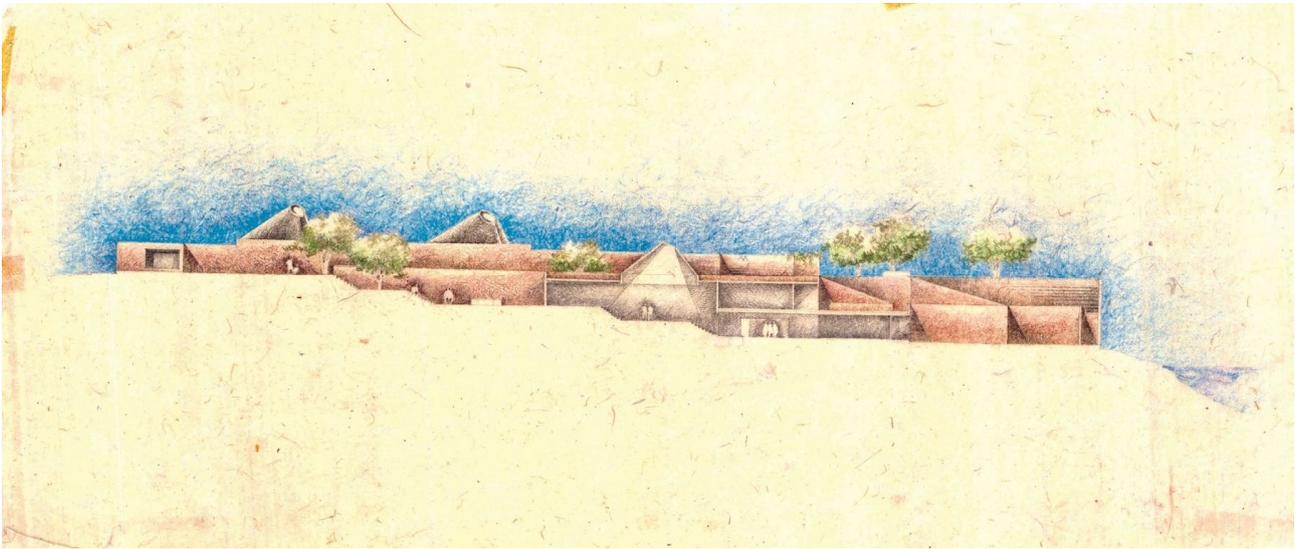


Imagen 1.  
Sección longitudinal del edificio del *Bhārat Bhavan*. Charles Correa Foundation.

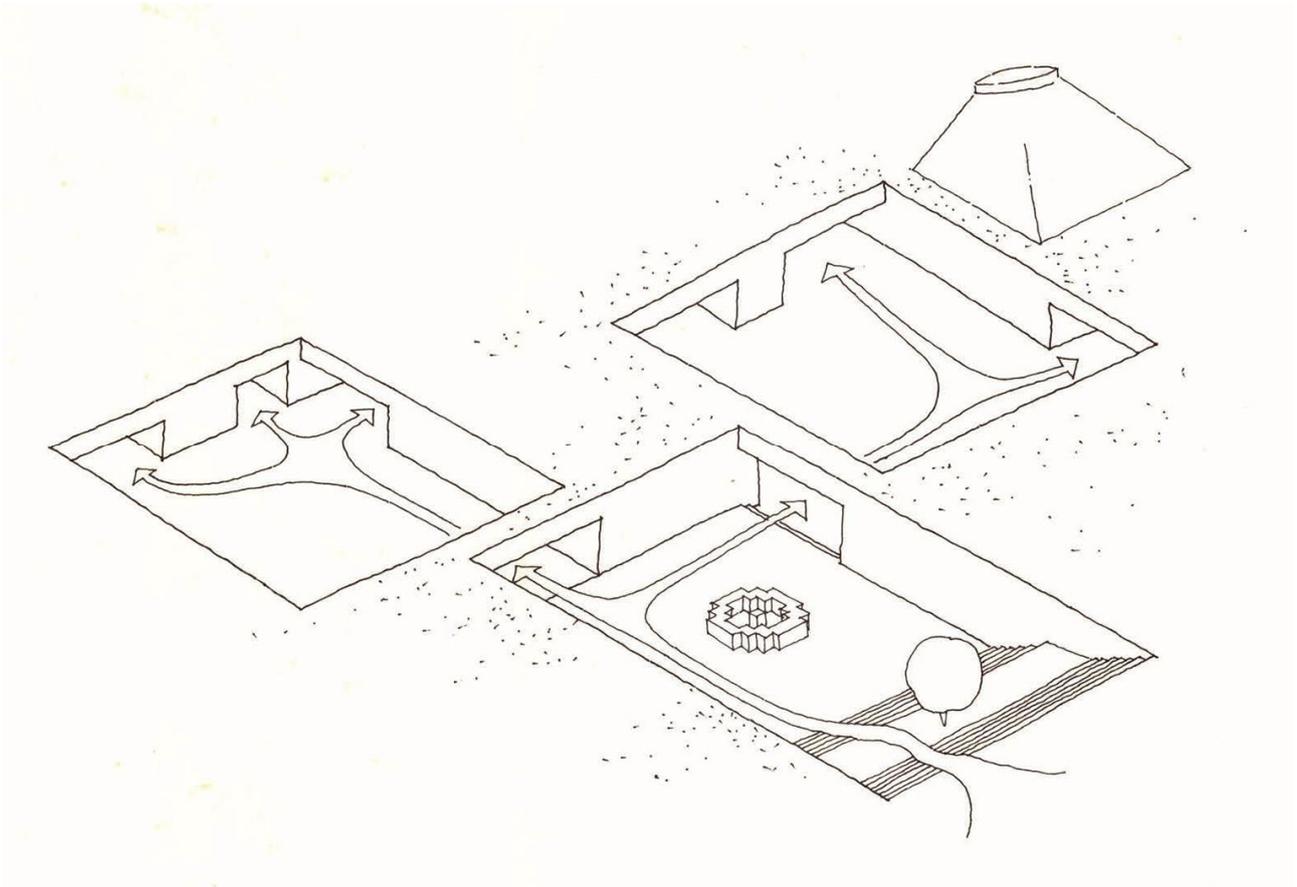


Imagen 2.  
Esquema de distribución de espacios y recorridos del edificio del *Bhārat Bhavan*. Charles Correa Foundation.

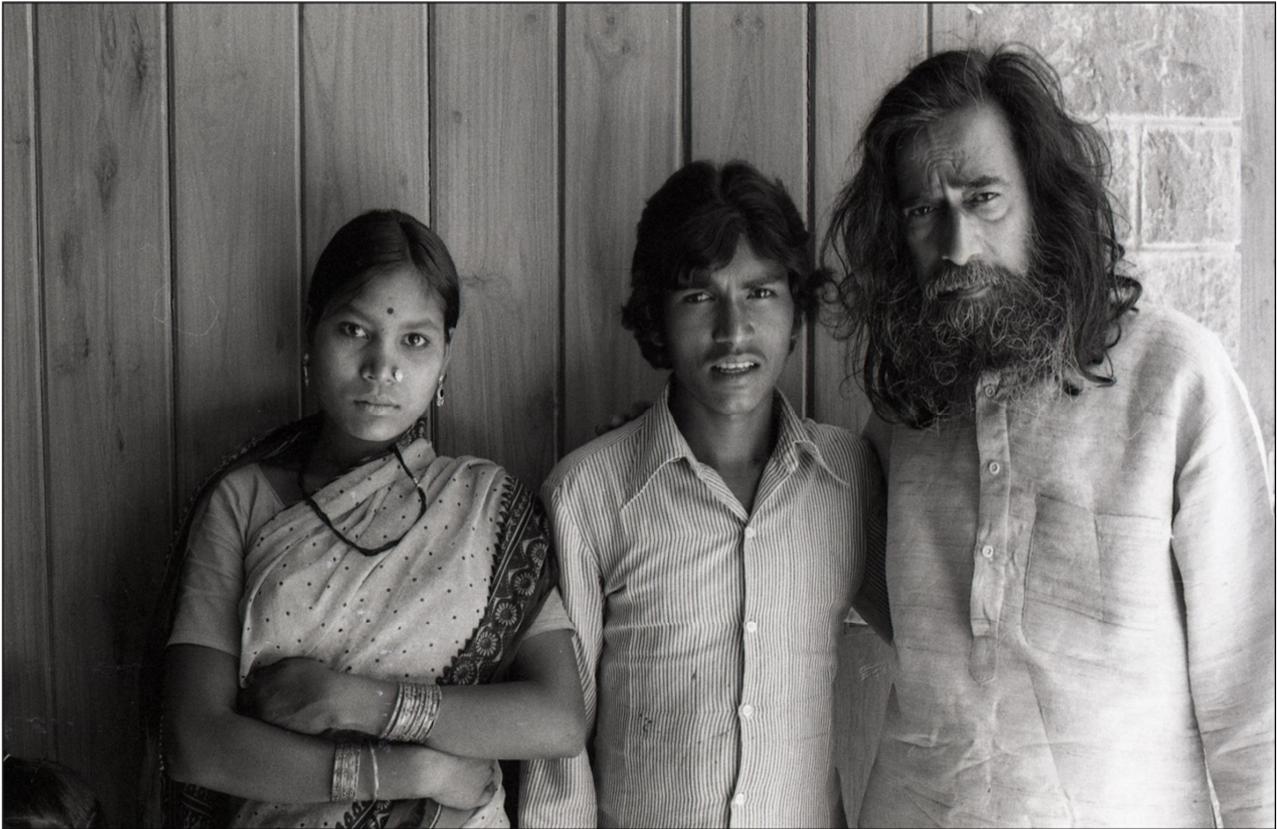


Imagen 3.  
Retrato de Jagdish Swaminathan con el matrimonio Jangarh Singh Shyam, 1987, Fotografía en blanco y negro de Jyoti Bhatt. Asian Art Archive



Imagen 4.  
Interior de las salas expositivas de *Rūpaṅkar, Bhārat Bhavan*. Charles Correa Foundation.

SERGIO ROMÁN ALISTE es doctor en Historia del Arte (UCM, 2015) con una tesis sobre arte y pedagogía en torno al proyecto de Rabindranath Tagore en Santiniketan (Bengala Occidental). Coordinador del Título de Especialista UCM en Arte de India (desde 2015). Ha sido investigador invitado en SOAS (University of London), Visva-Bharati University (Santiniketan, India) y American Institute of Indian Studies (Delhi).