NEW LEFT REVIEW 140-141

SEGUNDA ÉPOCA

MAYO-AGOSTO 2023

ARTÍCULO

GREY ANDERSON — La fórmula hegemónica de la OTAN 7

POLÉMICA

TIM BARKER — Sobre el «capitalismo político» 41

AARON BENANAV — ¿Un exceso de capacidad devorador? 61

ARTÍCULOS

HITO STEYERL — Reflexiones sobre una exposición 95

LILY LYNCH — Serbia último modelo 113

TOM NAIRN — La némesis burguesa 150

ZEHRA JUMABHOY — Soles oscuros 175

CRÍTICA

ILYA BUDRAITSKIS — Tras las huellas de Lenin 189

ALBERTO TOSCANO — Foucault, de nuevo 201

ED MCNALLY — Una humilde gran estrategia 212

WWW.NEWLEFTREVIEW.ES

© New Left Review Ltd., 2000

Licencia Creative Commons
Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0)

Instituto República & Democracia

SUSCRÍBETE

tds traficantes de sueños

MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTE
DIRECCIÓN GENERAL DEL LIBRO Y FOMENTO DE LA LECTURA

ZEHRA JUMABHOY

SOLES OSCUROS

Verdes boscosos, amarillos palpitantes, motas de color rojo sangre, encendidos destellos en blanco y amarillo. Divisiones negras parten la superficie del lienzo, de modo tal que los coloridos fragmentos de luz parecen flotar y titilar. Esto es *Zamin* (1971) de Sayed Haider Raza, una obra gigantesca (189 x 300 cm) realizada en acrílico sobre lienzo; el título en hindi o urdu significa «tierra» o «suelo», o, como sugiere la conmemoración reciente que se le organizó en Bombay, «patria». La obra pictórica de Raza se sitúa en el centro de los debates sobre las vanguardias artísticas indias en los que se han puesto en cuestión tanto los dos términos, nacional y estético, como los significados atribuibles a la conjunción de ambos[1]. Desde un punto de vista, en *Zamin* laten las tonalidades de la bandera tricolor india, el oro azafranado, el verde y el blanco son un emblema de la posición que el pintor ocupa: uno de los héroes «laicos» del país, el orgulloso fundador de la propia escuela vanguardista india, el que casó las formas occidentales más avanzadas con las riquezas del arte visual y las tradiciones culturales populares del subcontinente indio. Las formas rectangulares crepitantes de *Zamin* recuerdan las cualidades formales de las miniaturas jainistas y rajastaníes, con sus franjas negras enmarcando una imagen central. Los destellos de color evocan los paisajes de la juventud de Raza, las tonalidades cálidas de las junglas de India central donde creció, el espectáculo deslumbrante de las danzas tribales tradicionales de los *gond* que veía de niño en Mandla, una aldea de

[1] Una referencia clásica, aunque muy debatida, es la de Geeta Kapur, «When Was Modernism in Indian Art?» [1992], incluido en Geeta Kapur, *When Was Modernism: Essays on Contemporary Cultural Practice in India*, Nueva Delhi, 2000, pp. 297-324.

Maharashtra. De acuerdo con esta interpretación, el juego de opuestos presente en *Zamin* –oscuridad intercalada con iluminación– hace referencia a un pasado primigenio: la batalla entre la luz y la oscuridad está impregnada de significado sagrado. La tierra está bañada del espíritu de la nación, parece proponer *Zamin*; la India es eterna[2].

El cuadro fue la pieza central de una exposición organizada en la Jehangir Nicholson Art Foundation de Bombay el año pasado para recordar el centenario del nacimiento de Raza. Para Puja Vaish, directora de la JNAF, la exposición titulada «S. H. Raza–*Zamin*: Homelands» fue una oportunidad de reflexionar sobre la posición que Raza ocupa en el canon nacional, el viaje del artista hasta convertirse en «maestro de la vanguardia artística india». El marco de la exposición proponía cartografiar la búsqueda por parte del artista, a lo largo de toda su vida, de la «sensibilidad vanguardista india» –cómo se liberó de la influencia europea para introducir en el arte una «visión interior india»– y también afirmar nociones sobre qué podrían significar los términos hogar, tierra y pertenencia setenta y cinco años después de que la India y Pakistán se liberasen del dominio británico. Podemos hacernos idea de la reputación internacional de Sayed Haider Raza a partir de la retrospectiva de su obra organizada este año en el Centre Pompidou de París y de la consideración del los precios que alcanzan sus obras en las subastas[3]. En la India, donde la ciudadanía y el «derecho a pertenecer» han sido siempre cuestiones altamente políticas, en especial para los musulmanes residentes en las zonas fronterizas militarizadas, los términos de esta canonización necesitan desde hace tiempo una reevaluación. *Zamin*, un cuadro dedicado a la morada «terrenal» de Raza –pintado el difícil año en el que nació Bangladesh– es un buen lugar para empezar.

---

[2] Como sugería Benedict Anderson: «La magia del nacionalismo está en convertir el azar en destino. Podríamos decir, con Debray, que "Sí, es enteramente accidental que yo haya nacido francés; pero después de todo Francia es eterna"». Véase *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Londres y Nueva York, 1983, p. 12; ed. cast.: *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, Ciudad de México, 1993, p. 29.

[3] «Sayed Haider Raza», presentada en el Centre Pompidou, se centra en la naturaleza «transcultural» del estilo vanguardista de Raza y en el uso que el pintor hace del «espacio sagrado». De acuerdo con información publicada por Christies, más de una docena de obras suyas han superado el millón de dólares; el cuadro que ha alcanzado un precio más elevado hasta la fecha es *Tapovan* (1972), subastado en Nueva York en 2018 por 4,5 millones de dólares.

Sangre y suelo

Hijo de un guarda forestal, Raza nació en 1922 en un área rural de Madhya Pradesh. «El recuerdo más persistente de mi niñez es el miedo y la fascinación que me producían las junglas indias», contaría más tarde:

> Vivíamos cerca del nacimiento del río Narmada, en el centro de la densa jungla de Madhya Pradesh. Las noches en la jungla eran alucinantes; en ocasiones, la única influencia humana eran las danzas de las tribus *gond*. El alba nos devolvía un sentimiento de seguridad y bienestar. En los días de mercado, bajo un sol radiante, la aldea era una tierra mágica, llena de colores. Y entonces, regresaba la noche[4].

Tras estudiar en la Nagpur School of Art, se trasladó a Bombay para dar clase en la Sir J. J. School of Art. Allí, fue uno de los fundadores del Grupo de Artistas Progresistas (GAP), formado inmediatamente después de la Partición del subcontinente. Al comienzo, el grupo estaba compuesto por un conjunto heterogéneo de seis artistas pertenecientes a diversas castas y confesiones indias: el chií Raza, el cristiano goano Francis Newton Souza, el *dalit* Krishnaji Howlaji Ara, el *bohra* Maqbool Fida Husain y los brahmanes Sadanand Bakre y Hari Ambadas Gade. Inspirándose en la Asociación de Escritores Progresistas, el Grupo de Artistas Progresistas se reunió inicialmente en las oficinas de los Amigos de la Unión Soviética, gracias a una conexión de Souza; pero la fidelidad al Partido Comunista Indio fue fugaz. Tal y como recordaba Raza, era de gran importancia «un sentimiento de libertad y experimentación en lo que hacíamos [...] el verdadero común denominador entre nosotros era la forma significativa»[5].

Miembros de un grupo multirreligioso forjado en Bombay –ciudad portuaria conocida por su cosmopolitismo[6]– los artistas del GAP empezaron a ser vistos como portaestandartes de la nueva república, encarnación de las posibilidades plurales del laicismo nehruviano, que reivindicaba la «unidad en la diversidad». A estos artistas, en especial a los musulmanes, Raza y Husain, se les ha considerado representantes de la vanguardia india moderna, cuya construcción retrospectiva se alineó con los ideales sincréticos de la floreciente nación. En el caso de Raza,

---

[4] Yashodhara Dalmia, *The Making of Modern Indian Art: The Progressives*, Oxford, 2001, p. 155.
[5] *Ibid.*, p. 146.
[6] En 1994, Bombay fue obligada a cambiar su nombre a Mumbai debido a la agenda identitaria de la derecha hindú.

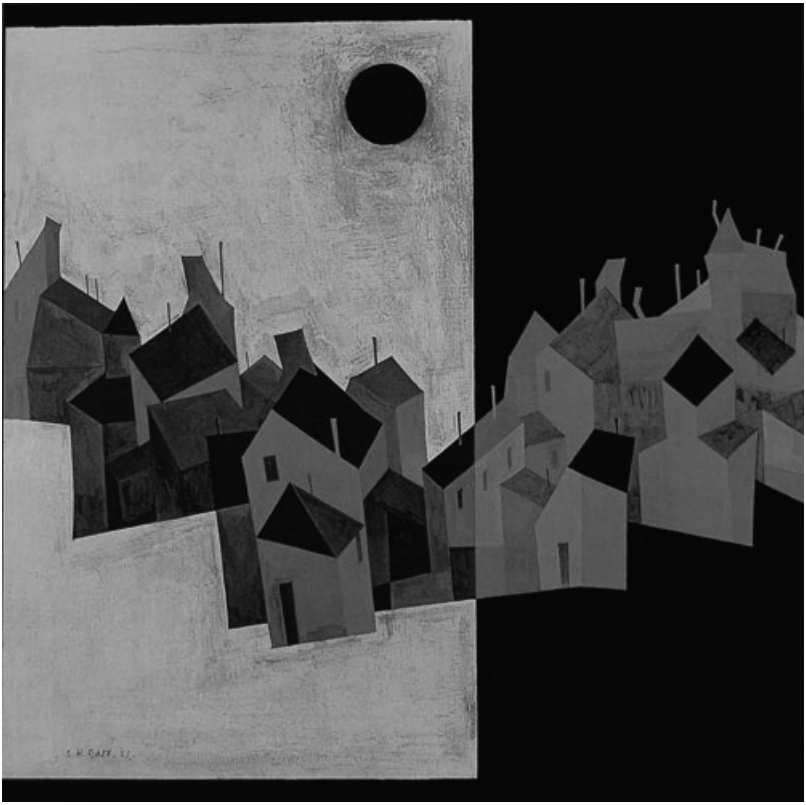
esta identificación se vio pronto complicada, aunque no negada, por su posición de artista emigrado. En 1950, una beca de la École Nationale Supérieure des Beaux-Arts lo llevó a París, estancia a la que siguieron años de residencia en Bretaña y Provenza. El impacto de esta mudanza fue profundo: «El paisaje francés se convirtió en uno de los temas predominantes en mi obra», recordaba Raza[7]. En ocasiones, sus delicadas obras a la témpera resplandecían con un sol oscuro: en *Le soleil noir* (1953), edificios descabalados, como juguetes, se apilan en filas verticales sobre un radiante plano de color ámbar dorado, bajo una esfera negra, envuelta en un cielo de color verde claro.

S. H. Raza, *Zamin*, 1971. Acrílico sobre lienzo. © foto, colección de la Jehangir Nicholson Art Foundation, Bombay; © imagen, The Raza Foundation, Nueva Delhi, India; reservados todos los derechos; DACS 2022.

Mientras absorbía los principios estructurales de Cézanne –en *Ville provençale* (1956), por ejemplo, donde las superficies fuertemente empastadas imitan los adoquines protuberantes de las calles medievales– Raza mantuvo su adhesión al GAP. Seguía recibiendo visitas de miembros del grupo –Souza, Krishen Khanna– y de amigos cercanos como Ram Kumar y Akbar Padamsee. Los artistas indios recorrieron juntos los campos franceses, usándolos como inspiración para cuadros que parecían irradiar una luz ultraterrena, como iluminada por los tonos irradiados de una piedra preciosa mostrados por las vidrieras de las

[7] Citado en A. Vajpeyi y S. H. Raza, *Passion: Life and Art of Raza*, Nueva Delhi, 2005.

catedrales antiguas. Otra influencia vital para Raza fue el expresionismo abstracto de la Escuela de Nueva York. Una beca Rockefeller lo llevó a Estados Unidos, donde en 1962 fue invitado a enseñar durante un año en la Universidad de California en Berkeley. La obra de Rothko supuso una fuente de inspiración vital: «Fue como una puerta abierta a otra visión interior». Estos encuentros estadounidenses animarían a Raza a pasarse de la témpera al acrílico, a aumentar el tamaño de sus lienzos y a explorar el mito, el arquetipo y la memoria durante los años siguientes.



S. H. Raza, *Le soleil noir*, 1953. Témpera sobre papel. Foto cortesía de Vadehra Art Gallery; © imagen, The Raza Foundation, Nueva Delhi, India; reservados todos los derechos; DACS 2022.

Raza, casado con la artista Janine Mongillat, siguió residiendo en Francia los siguientes sesenta años; regresó a la India poco antes de su muerte en 2016. Su patria de adopción le proporcionó «*le sens plastique,* es decir, cierta comprensión de los elementos vitales de la pintura», «cierta claridad de pensamiento y racionalidad», un «sentido del orden y de la

proporción en la forma y en la estructura» así como «una percepción del *savoir vivre*»[8]. En la década de 1970, sin embargo, comenzó a buscar líneas de sostén artístico en la India. Un deseo le empujaba a «volver a mis fuentes, las fuentes de mi país, a mi civilización, a mis raíces, a mi niñez». Viajó por el país, visitando las cuevas de Ajanta, Ellora y Elefanta, entre otros monumentos. El sol negro se reconfiguró entonces en el *bindu*, el núcleo primario de la civilización. Raza explicó que representaba «un segundo nacimiento». En una monografía sobre el artista, Susan Bean observa que «el círculo negro colocado a modo de sol» era un motivo de la niñez de Raza: su profesor, Nandlal Jharia, dibujó un gran círculo negro en una pared encalada y le dijo al inquieto alumno que meditara sobre él[9].

Lo primordial del movimiento moderno

En la década de 1980, el motivo del *bindu* aparecía de manera regular en la obra de Raza, ofreciéndole «una visión y una etnografía indias», como él decía. En *Maa* (1981), por ejemplo, el círculo negro enorme y descentrado domina el lienzo, rodeado de pinceladas gestuales en tonos anaranjados rojizos y de cuadrados geométricos. *Maa*, por supuesto, significa «madre» en hindi, así como «hacer», «producir» o «crear» en sánscrito. En la parte inferior del lienzo, un texto en devanagari reza: «Madre, ¿qué traigo al volver a casa?»[10]. La idea de que la tierra de «Bharat» está poseída por una diosa madre y que sus contornos imitan las curvas de esa diosa, data de los Puranas del siglo XII. El *Maa* de Raza da forma visual a este mito de la madre India. Se ha dicho que el palpitante centro negro, rodeado de pinceladas en tonos verdes y rojizos, recuerda el denso follaje del Madhya Pradesh en el que trabajaba su padre; para Ranjit Hoskote, crítico de *The Times of India*, el «retorno» de Raza a su lugar de nacimiento a través del círculo cósmico está impregnado de ideas de la India considerada madre tierra y patria. El *bindu* es «el punto de partida y retorno»: «el buscador debe volver después de sus viajes y aventuras»[11].

---

[8] Y. Dalmia, *The Making of Modern Indian Art: The Progressives*, cit., p. 152.
[9] Susan Bean, «S. H. Raza», *Midnight to the Boom: Paintings in India After Independence*, Londres, 2013, pp. 104-105; véase también Y. Dalmia, *The Making of the Modern Indian Art: The Progressives*, cit., p. 157.
[10] Y. Dalmia, *The Making of Modern Indian Art: The Progressives*, cit., p. 257.
[11] Rajit Hoskote, «Mystifying Raza: Painting as Prayer», *The Times of India*, 3 de febrero de 1990.

Las obras posteriores de Raza dejarían atrás el expresionismo para explorar la geometría sagrada, tanto tántrica como islámica, con frecuencia conservando el punto negro. Se trata de pinturas que a menudo construyen una unión de opuestos en la que el círculo y el triángulo simbolizan una unión entre fuerzas masculinas y femeninas. El término sánscrito *yoni*, traducido como «morada», «útero», «fuente», se representa frecuentemente con forma de triángulo situado dentro o fuera del círculo del *bindu*, la «semilla» masculina. Esta obra presenta al artista como chamán: Raza asume la forma del curandero-mago, reuniendo lo que había permanecido separado. Para él, la repetición se asemejaba a la meditación o al sexo tántricos, facilitando una unión corporal con lo «absoluto».

¿Qué relación guarda la espiritualidad tántrica con el movimiento moderno? Se ha dicho que en su obra Raza reelaboró la atención convencional del movimiento moderno a lo primitivo –su sondeo de pasados no occidentales impenetrables pero fecundos– y creó un concepto de movimiento moderno indio vinculado a ideas de la tierra como depositaria de todo lo sagrado y generativo. Desde este punto de vista, Raza destaca como ejemplo preeminente de un matrimonio intercultural en el que los y las miembros del movimiento moderno indio fusionaron deliberadamente la abstracción euro-estadounidense –con su propio apego obsesivo a pasados profundos y atemporales– con el misticismo indio. Como observa Rebecca Brown, a los expresionistas abstractos les interesaban las «concepciones primordiales jungianas de universalidad y espiritualidad», el cubismo de Picasso se inspiró en África, etcétera. Para Brown, este es el fallo de las concepciones euro-estadounidenses de lo moderno, es decir, dependen del Otro no moderno del colonialismo[12]. Para los artistas del GAP, este dualismo paradójico situado en el centro del movimiento moderno no fue un problema sino una ayuda. De acuerdo con Souza, «si el arte moderno es híbrido [...] los artistas indios que beben de la Escuela de París se sienten como en casa»[13]. La obra de Souza canalizó las tradiciones locales para recuperar sus motivos, apartándolas del relato de la historia del arte occidental. De manera similar, puede sostenerse que Raza no solo aprovechó las tradiciones espirituales del subcontinente indio del mismo modo colonial que los «maestros modernos» occidentales excavaron las culturas indígenas «auténticas». Reivindicó el derecho del movimiento moderno indio a

[12] Rebecca Brown, *Art for a Modern India*, Durham (NC), 2009, p. 7.
[13] Citado en Zehra Jumabhoy, «Souza: Works on Paper», Saffronart Gallery, Bombay, 2003.

usar su *propio* pasado, integrado en la noción de una patria espiritual, con fines estéticos[14].

Si acaso Raza y su *bindu* exhiben una tendencia problemática a exotizar y esencializar la indianidad –y una fusión aún más desconcertante de la nostalgia con una reivindicación del territorio implícitamente nacionalista– sus seguidores en el mundo del arte indio lo defienden con valentía contra tales afirmaciones. Yashodhara Dalmia, por ejemplo, sostiene que la geometría tántrica de Raza no debería confundirse con una difusión de la «India exótica» porque, a diferencia del furor estadounidense por el tantra indio en la década de 1960 –una «forma importada de tantra» que no tenía nada que ver con «la filosofía *real*»– Raza revelaba una «lucha obstinada por ser indio en su espíritu»[15]. Pero tales interpretaciones propias de la historia del arte no permiten a Raza evitar la trampa del esencialismo. De hecho, la componen en el lenguaje de del movimiento moderno, aun cuando eluden la propia tendencia orientalizante de lo moderno en su búsqueda de la «forma significante».

Obras como *Maa* o *Bindu La Terre* (1983) pueden encajarse con facilidad en una sencilla narrativa nacionalista india, que une la espiritualidad con nociones de posesión territorial y eternos pasados hindúes y budistas. En ellas, Raza parece ignorar el hecho de que la indianidad del subcontinente no ha carecido de oposición desde las particiones. Más problemático para los indios progresistas es que el hecho de que Raza asumiese la Unicidad espiritual puede interpretarse como una confirmación (aunque involuntaria) de las aspiraciones políticas del Estado indio a lo largo de sus fronteras geográficas: aspiraciones justificadas crecientemente hoy por la derecha hindú mediante referencias al pasado védico.

Esos son los dilemas de las últimas obras de Raza. ¿Qué decir de *Zamin*, un cuadro pintado en la cúspide de esta reorientación? A primera vista, el cuadro no hace nada por alterar las historias convencionales acerca de un heroico movimiento moderno artístico indio. La invocación que el cuadro hace de una patria espiritual fusionada con la posesión territorial evoca una India primordial: sus danzantes salpicaduras de cielo soleado, cual espadas, parecieran estallar sobre las junglas oscuras y

---

[14] Chaitanya Sambrani, «The Progressive Artists' Group», en Gayatri Sinha (ed.), *Indian Art: An Overview*, Nueva Delhi, 2003, p. 109; Y. Dalmia, *The Making of Modern Indian Art. The Progressives*, cit., p. 170.
[15] Y. Dalmia, *ibid.*, pp. 162, 167.

amenazantes de la juventud de Raza. Al delinear la tierra a modo de geometría sagrada, *Zamin* anticipa obras futuras en las que lo «eterno» y el mundo natural generan el *bindu*. Y, sin embargo, la interacción de contrastes de *Zamin* –de fisuras sutiles y divisiones amenazantes– hace referencia también a otro relato. Extendiendo los comentarios de Iftikhar Dadi sobre las representaciones «metafóricas» e «indirectas» de la Partición en el arte del sudeste asiático, podríamos preguntar si las líneas negras que dividen el lienzo no evocan también las divisiones de la Línea Radcliffe, nombrada así por el presidente de la Comisión de Fronteras británica que en 1947 trazó los límites entre los Estados recién divididos de India y Pakistán, provocando agitaciones violentas y derramamiento de sangre cuando millones de personas atravesaron la nueva frontera hacia uno y otro lado[16]. El año 1971, cuando se pintó *Zamin*, fue testigo de otra división sangrienta, cuando Pakistán Oriental se escindió de Pakistán Occidental, para formar Bangladesh.

¿Podría ser que *Zamin* trate de la ruptura casi en igual medida que de la pertenencia? ¿Deberían interpretarse sus líneas y fronteras como un reconocimiento de que esta patria «india» no estaba –y nunca estaría– completa? La Guerra de Independencia de Bangladesh dio supuestamente a los miembros del movimiento moderno indio la oportunidad de reconsiderar los traumas de la Partición «original». A la luz de esto, podríamos sugerir que *Zamin* supone un gesto muy distinto al que habitualmente asociamos con Raza: las manchas de color rojo y verde que centellean tras los barrotes obstructivos de sombras negras y semiesféricas representan el doloroso surgimiento de Bangladesh. De hecho, *Bengla Desh* (1971), pintado por Raza ese mismo año, no oculta esta alusión: un lienzo cuadrado dividido en dos –la parte superior pintada de color carmesí, como sangre recién vertida; la inferior manchada con pinceladas de verdes carnosos, enlodados– sugiere una vista aérea de las llanuras aluviales del delta sobre el que se ubica Bangladesh.

Volviendo a la obra de otros miembros del movimiento moderno del sur de Asia en la década de 1970, es posible distinguir una serie de referencias simbólicas equivalentes a las amputaciones del subcontinente indio. Este es el momento en el que la diagonal entra en el lenguaje visual de Tyeb Meta, separando las figuras que pinta de tal modo que parecen divididas de sí mismas. Los cuadros de Krishen Khanna, Mehta, V. S.

---

[16] Iftikhar Dadi, *Lines of Control. Partition as a Productive Space*, Ithaca (NY), 2013, p. 19.

Gaitonde y M. F. Husain se basan a menudo en la mitología hindú o en referencias a la geometría sagrada en sus alusiones a la idea de una India desgarrada. En *Ganga Jamuna* (1971), de Husain, una palpitante línea amarilla parte en dos una diosa: a la izquierda es una figura erguida, de color carne, a la derecha, una figura negra meditando. Un sol rojo ha quedado escindido; falta una porción, caída sobre la muñeca amputada de la dama oscura. En *Mahabharata*, otro de sus cuadros, los hermanos se enfrentan entre sí; el yo aparece dividido contra sí mismo[17]. Mientras tanto, *Duryodhana Arjuna Split (Mahabharata* 9), pintado por Husain en 1971, un lienzo dominado por un sol negro y agrietado, se reproduce de algún modo en *Untitled* Diagonal pintada por Mehta en 1973, en la que aparece de nuevo la sparación, que escinde mediante una línea blanca en zigzag, a modo de partición, figuras acuclilladas sobre un fondo vibrante de color verde. Los cuerpos fracturados de Mehta cumplen una función similar a los círculos hendidos y los tajos verticales de Husain. Todas sus formas desgarradas hacen referencia al concepto de la Partición. Incluso el famosamente apolítico Gaitonde encontró un medio para hacer referencia a las divisiones primordiales en las abstracciones imbuidas de zen que pintó por aquel entonces. En *Untitled* (1971), un cuadro de color marrón pistacho, se perciben los contornos tenues de un mapa fragmentado de la India británica, nadando en un mar de pintura en tonos ocres.

Dobles simbólicos

Dado este contexto, es tentador comparar el *Zamin* de Raza con el icónico *Zameen* (1955) de Husain, en el que escenas de la vida rural india –una vaca, la rueca gandhiana, chozas de aldea y una alfarera vestida con sari– se despliegan en una superficie horizontal a modo de pergamino; sus formas separadas recuerdan el trabajo en piedra de Mohenjo-Daro o los templos antiguos. Si la trayectoria de Husain dentro de la nación india es complicada –pese a toda su popularidad inicial, fue perseguido por los nacionalistas hindúes por pintar diosas hindúes desnudas, y murió en el exilio en Londres en 2011– el patriotismo de Raza no se discute. Si Husain encontró la muerte en un país extranjero, Raza volvió al hogar. Cuando murió en 2016, su cuerpo fue inhumado en Mandla, la tierra mística de su juventud, a petición propia.

---

[17] Como ha sugerido Sonal Khullar, «las divisiones y los cortes» de esta serie «pueden relacionarse con la guerra declarada entre India y Pakistán en 1971» que, como la épica, marcó un «conflicto fratricida»: *Worldly Affiliations: Artistic Practice, National Identity and Modernism in India, 1930-1990*, Berkeley y Los Angeles (CA), 2015, p. 126.

En cuanto musulmán cuya obra fusionaba diversas tradiciones religiosas de la India de forma inofensivamente abstracta –desde el tantra a la geometría islámica– solo Raza podía convertirse en representante de la culminación del ideal de Nehru. Como opinaba un artículo sobre la celebración de su centenario: «Nació chií, pero, como evidencia su obra, aceptó también los principios del hinduismo y del cristianismo»[18]. Es la personificación del buen musulmán, frente al malo personificado por Husain. Es comprensible, por lo tanto, que los expertos en historia del arte india hayan cerrado los ojos ante aquello que complique esta explicación; como el hecho de que Raza tuviera familia al otro lado de la frontera, en Pakistán, hermanos a los que amaba y extrañaba[19]. O que su hermano, Ali Imam, se convirtiese en representante de un grupo adscrito al movimiento moderno activo al otro lado de la frontera: el Círculo de Arte de Lahore, en Pakistán. Como observa la historiadora del arte pakistaní Samina Iqbal, en ninguno de los países se ha explorado la relación entre ambos, a pesar de las «asombrosas similitudes que existen entre sus obras»[20]. Mientras que Raza pintaba el sol negro en *Haut de Cagenes* (1951), por ejemplo, Imam pintaba una luna negra en *Untitled* (1956). Las esferas sombrías de ambos siguen siendo dobles oscuros, los motivos de cada uno recuerdan los del otro, aun siendo simbólicamente opuestos.

Pero no era solo la obra de los dos hermanos la que hablaba a uno y otro lado de la frontera. La presencia de círculos, líneas de disección y horizontes divididos fue recurrente en la iconografía de los representantes de los movimientos modernos indios y pakistaníes durante las décadas de 1960 y 1970. Si *Horizon* (1979) es un ejemplo pertinente en el caso de Raza, el artista lahorí Shakir Ali estaba igualmente obsesionado: una esfera manchada de color índigo y una línea tortuosa estallan sobre el fondo bermellón moteado de *The Dark Moon* (1965). De hecho, *The Dark Moon,* de Ali, establece un contrapunto con *Black Sun*, el cuadro de Raza anteriormente referenciado, en el que una órbita sombreada y diminuta cuelga sobre un cielo partido: un lado es de color verde claro, el otro negro como la tinta. Queda mucho trabajo que hacer para trazar las conexiones

---

[18] «In the Beginning was the Bindu», *The Telegraph*, 6 de agosto de 2022.

[19] Como Raza recordaría más adelante: «Hubo que tomar decisiones difíciles. Mis hermanos, los cuatro, y mi propia hermana, decidieron irse a Pakistán, porque el ambiente en Damoh, y en Delhi para mi hermano mayor, se había vuelto insoportable. Unida a este periodo de revueltas, matanzas y odio estaba mi historia íntima y mi sentimiento de pérdida personal», citado en Geeti Sen, *Bindu, Space and Time in Raza's Vision*, Nueva Delhi, 1997, p. 37.

[20] Samina Iqbal, entrevista con Zehra Jumabhoy, 26 de julio de 2022.

entre los dos grupos respectivos. Eran estéticas, sociales e institucionales: a menudo, por ejemplo, Pakistán recibió a antiguos miembros del GAP cuando caían en desgracia, una recepción en la que la Galería Indus de Alim Imam, en Karachi, desempeñó un papel esencial[21].

S. H. Raza, *Untitled (Cachemira)*, 1949. Témpera sobre papel. Foto cortesía de Sotheby's; © imagen, The Raza Foundation, Nueva Delhi, India; reservados todos los derechos; DACS 2022.

Aunque tal vez la Partición de 1947 no figurase abiertamente en la obra de Raza y sus compañeros, sería incorrecto afirmar que estuviera completamente ausente, incluso en imágenes iniciales. Las preocupaciones formalistas del movimiento moderno del sur de Asia nunca se desprendieron por completo de las cicatrices producidas por 1947[22]. Si volvemos

[21] Los proyectos de conservación conjuntos que Samina Iqbal y yo hemos emprendido han puesto de manifiesto muchas equivalencias inesperadas.

[22] Recientes investigaciones de archivo lo confirman. La documentación, por ejemplo, de las primeras obras de Krishen Khanna efectuada por su nieta, Kajoli Khanna, demuestra que aunque Khanna no reconoció durante muchos años sus

a mirar *Kashmir* (1949) de Raza, por ejemplo, distinguiremos una demarcación similar del espacio. En esta témpera realizada en sus primeros tiempos, la sección central del lago está realizada con pinceladas brutales y punzantes, que crean una barrera a lo largo del valle helado. *Bahori Kadal* (1949), otra pintura de Cachemira, está dividida por un río, cuyas curvas serpenteantes de color azul oscuro atraviesan las llanuras doradas. Estos cuadros nunca se han interpretado de este modo, pero yo sugeriría que contienen una referencia a la Partición, aunque velada. Si *Zamin* ofrece una posibilidad de atisbar una tierra rasgada, también nos presenta la oportunidad de construir una historia del arte unida en su reconocimiento de los cismas del subcontinente indio, así como los medios para saludar a nuestros hermanos que residen al otro lado de las fronteras: en Pakistán, en Bangladesh y, de hecho, en Cachemira. Contra las interpretaciones convencionales que afirman que la obra de Raza encarna una «tierra eterna», una validación primordial de la actual propiedad nacionalista estricta adoptada por el régimen indio actual, y los esfuerzos por establecer un dominio regional, *Zamin* registra la fragilidad política que impregna la «idea de India» en sí misma.

---

pinturas sobre la Partición, sí las realizó. Cuadros de 1947 como *Fields from Tara Devi*, en el que una carretera ondulante atraviesa un paisaje de color rojo oxidado, aluden a la Línea Radcliffe.

traficantes de sueños
www.traficantes.net
C/Duque de Alba 13, 28012. Madrid

Villanos de todas las naciones

Los piratas del Atlántico en su edad de oro

Marcus Rediker

Colección: historia 29
PVP: 18 €

Los piratas tienen una larga trayectoria en la cultura popular, que abarca desde los cuentos infantiles de la isla del tesoro hasta las innumerables películas sobre los piratas del Caribe. En este libro, Rediker nos ofrece una perspectiva propiamente histórica acerca del capítulo que constituye la principal fuente de inspiración de estas imágenes: las tripulaciones piratas que se forman entre el final de la Guerra de Sucesión española en 1714 y el final de la década de 1720, cuando la mayor parte de los barcos pirata son hundidos o capturados y sus tripulantes exterminados o dispersados.

Lejos, sin embargo, de ofrecer una imagen más sobria y menos excitante, la investigación histórica aporta materiales sorprendentes sobre una experiencia que se muestra netamente popular y rebelde. *Villanos de todas las naciones* presenta y analiza, de forma rigurosa y amena, las razones de la piratería: la revuelta y el motín contra la disciplina del barco transatlántico, la estricta democracia en el gobierno del barco pirata, el internacionalismo de sus tripulaciones y la exaltación de una «vida alegre y breve», frente a la miseria y la brutal explotación de este primer proletariado marítimo.