

Censura y abstracción como medio de expresión a través de la pintura contemporánea nepalí

ANDREA DE LA RUBIA GÓMEZ-MORÁN
Universidad Complutense de Madrid
adlrubia@hotmail.com

Fecha de recepción: 14 de abril de 2015

Fecha de aceptación: 11 de octubre de 2015

Fecha de publicación: 30 de marzo de 2016

Revista Historia Autónoma, 8 (2016), pp. 115-132

e-ISSN: 2254-8726, DOI: 10.15366/rha2016.8



Resumen: Tradicionalmente, el arte siempre ha sido utilizado como medio de conexión entre los dioses y el pueblo de Nepal, aunque restringido por una serie de cánones establecidos por las creencias religiosas. Sin embargo, desde la llegada de las nuevas tecnologías e ideologías venidas de occidente, la sociedad nepalí sufrió una serie de cambios, los cuales se vieron reflejados en la cultura del país, convirtiéndose esta en un híbrido, mezcla de la tradición asiática y la modernidad occidental. Este artículo parte de la hipótesis de que el arte contemporáneo nepalí se ha desarrollado debido a la creciente necesidad de un nuevo lenguaje visual que permitiese a los artistas comunicar sus sentimientos tanto a nivel local como global, sin ninguna restricción ni censura. En general, el trabajo pretende dar una respuesta a las siguientes preguntas: ¿cómo podríamos definir el arte y la identidad nepalí a día de hoy?, ¿cuál es el papel de la comunicación internacional en la transformación de su arte local?, ¿deberíamos mirar hacia el fenómeno contemporáneo en Nepal como algo “occidentalizado” o como algo nepalí? Y si es nepalí, ¿cómo conecta con la cultura nacional?

Palabras clave: Arte nepalí, abstracción, globalización, híbrido, censura.

Abstract: Traditionally, art has always been used as the means of connection between the gods and the people of Nepal, although it is restricted by the canons established in religious beliefs. However, since the arrival of the new technologies and ideologies coming from the West, the Nepalese suffered a number of changes which have been reflected in the culture of the country, becoming this a hybrid of the Asian tradition and the Western trends. This paper is based on the hypothesis that Nepali contemporary art has been developed due to the increasing necessity of a new visual language that would enable artists to communicate their feelings within both the local and global spheres, and without any restrictions or censorships. Overall, this paper aims to answer the following

questions: How could we define the Nepali art and identity nowadays? What is the role of the international communication in the transformation of its local art? Should we look at the modern phenomenon in Nepal as something “westernized” or Nepali? In case it is Nepali, how does it connect with its traditional culture?

Keywords: Nepali art, abstraction, globalization, hybridization, censorship.

Las costumbres diarias de Nepal y la manera en que la sociedad se construye en comunidad están directamente relacionadas con las creencias religiosas provenientes de las culturas hinduista y budista. Por lo tanto, los límites del arte y la religión siempre han estado mezclados con la vida diaria de la sociedad nepalí¹. El arte en Nepal siempre ha sido producto de la adopción de culturas extranjeras a partir de las cuales los nepalíes han ido reconstruyendo su propia identidad, dando como resultando una cultura rica y diversa. La transición entre las prácticas tradicionales y modernas fue rápida, y los artistas nepalíes tuvieron la oportunidad de experimentar con diferentes estilos y técnicas importados desde occidente a través de la India, como, por ejemplo, la pintura al óleo. Por tanto, ¿es la pintura contemporánea nepalí una evolución a partir de su tradición, o es una completa transformación y ruptura con lo anterior? Según Katherine Harper, el arte abstracto ya existía en Nepal como parte de su cultura desde los tiempos antiguos². Pero, mientras que dicho arte tradicional está basado en la simbología religiosa, la pintura contemporánea rompe con el símbolo a favor de la libertad de expresión.

Si queremos hablar de la presencia de simbología abstracta en el arte nepalí tradicional debemos comenzar considerando el hecho de que la religión en Nepal se centra especialmente en la filosofía tántrica. Esta filosofía alcanzó su apogeo en la India durante el período *Gupta* y, desde entonces, se ha mantenido viva como una parte importante de los rituales budistas e hinduistas. Su objetivo es alcanzar la iluminación con el fin de evitar la reencarnación a través de una serie de teorías cosmológicas que son expresadas visualmente a través de diferentes simbologías y que, al mismo tiempo, sirven como medios de comunicación entre el microcosmos y macrocosmos así como un medio para trascender la realidad física en el proceso de unión con el universo³. Por ejemplo, cada una de las distintas escuelas afiliadas a la filosofía tántrica —*Śiva*, *Viṣṇú* y *Śakti*, entre otras— está representada a través de una serie de simbologías abstractas, las cuales son utilizadas por los *yoguis* como medios para comunicar su afiliación a una escuela en particular. Otro símbolo abstracto representativo del tantrismo es el *liṅga liṅga*, el cual, situado sobre el *yoni*, simboliza el eterno ciclo de la reproducción. Por otro

¹ Waldschmidt, Ernst, *Nepal. Art Treasures from the Himalayas*, Londres, Elek Books, 1969.

² Harper, Katherine Anne, “Re-Imagining the Universe. Neo-Tantra in Nepal”, en Deepak, Shimkhada, *Nepal. Nostalgia and Modernity*, Bombay, The Marg Foundation, 2011, pp. 59-70.

³ Fernández del Campo, Eva, *El arte de la India. Historia e historias*, Madrid, Akal, 2013, pp. 153-157.

lado, y de acuerdo a los ideales budistas, mientras que el *yoni* simboliza las aguas cósmicas, el *liṅga* equivale a la *Flor de Loto*, que emerge de estas aguas durante el proceso de iluminación⁴.

La filosofía tántrica sostiene que es posible utilizar los poderes de los dioses si uno es iniciado en ciertas prácticas mágicas. Sílabas místicas, hechizos (*mantras*) o gestos simbólicos pueden ser utilizados como diversos medios para alcanzar la iluminación. Por lo tanto, esta sabiduría se alcanza a través del cuerpo humano, que es al mismo tiempo comprendido como un microcosmos que reproduce el macrocosmos. El poder del cuerpo es representado por siete *cakras* (o cuerpos energéticos) unidos a través de una energía invisible o *kuṇḍalinī* que adopta la forma de una serpiente o *naga*. Estos *cakras* se asemejan a los *yantras*, pero con la forma de una *Flor de Loto*, y cada uno de ellos está representado por un color específico y una función mágica particular. Los *yantras* por su parte son como *mantras* visuales centrados en un dios en particular. Son representaciones circulares alrededor de un punto central o *bindu* donde se concentran las energías de todo el universo. En el *yantra* podemos encontrar varias formas geométricas desde el exterior hacia el interior: un cuadrado abierto que simboliza la tierra, un círculo que representa el cosmos, una *Flor de Loto* como la energía, una serie de triángulos yuxtapuestos que simbolizan la unión entre el hombre y la mujer y finalmente, el *bindu*, donde se encuentra la divinidad. Hay muchos tipos de *yantras* que se realizan con diferentes materiales como madera, papel, arquitectura, comida y elementos efímeros. El *mandala*, que significa "círculo" en sánscrito, es uno de los *yantras* más famosos y una representación simbólica del macrocosmos y el microcosmos. Su principal objetivo es servir como guía hacia la conciencia pura y la iluminación. En algunos casos, el poder del *yantra* se ha utilizado para el tratamiento psicológico, como es el caso del Doctor Carl Gustav Jung, que utilizaba el *mandala* como medio para tratar a sus pacientes en los Estados Unidos⁵.

1. La llegada de la contemporaneidad. El poder en el arte occidental en el sur de Asia

La transformación del arte nepalí comenzó al mismo tiempo que la llegada de la globalización durante la era colonial a causa de las nuevas técnicas e ideas innovadoras importadas desde occidente por el raj británico. Tras la revolución de los Cipayos en 1857, se desarrolló en Calcuta la moda neoclásica en la arquitectura hindú como reflejo del poder británico en el país asiático. Asimismo, influenciados por la moda occidental, los maharajás de la India comenzaron a preferir ser retratados al estilo realista europeo. Esto trajo importantes

⁴ Tucci, Giuseppe, *Rati-Lila. An Interpretation of the Tantric Imagery of the Temples of Nepal*, Genova, Nagel Publishers, 1969.

⁵ Fernández del Campo, Eva, *El arte de la India... op. cit.*, pp. 153-157.

cambios en el estatus de los artistas y grandes oportunidades de reconocimiento, puesto que tradicionalmente pertenecían a los rangos más bajos de la escala social hindú⁶.

Por su parte, el arte contemporáneo nepalí se desarrolló de forma paralela a la evolución de su país vecino ya que, a pesar de la política de aislamiento que el país adoptó durante el régimen Rana entre 1846 y 1950 para protegerse de la amenaza colonial británica, las influencias occidentales no pudieron ser evitadas. Concretamente, el comienzo del cambio ocurrió tras la visita del primer ministro Jung Bahadur Rana (1816-1877) a Londres a mediados del siglo XIX. Impresionado por la estética realista característica del arte occidental, Jung Bahadur comenzó a fomentar el estilo neoclásico en Nepal como un medio eficaz para comunicar el poder de la monarquía en el país. De este modo, a través de la construcción de palacios, grandes retratos y escenas de caza, los Ranas reforzaron su estatus social, no sólo entre la población nepalí, sino también con respecto al mundo internacional y, especialmente, de cara al poderoso raj británico⁷. Al inicio de esta tendencia los Ranas contrataban artistas de Reino Unido con el fin de pintar los retratos reales. Pero pronto, debido a razones económicas, ya que estos pintores resultaban excesivamente caros, la tarea fue transferida a los artistas de Nepal. Chandra Man Singh Maskey (1900-1984) y Tej Bahadur Chitrakar (1898-1971) fueron dos de los primeros en aprender el arte del retrato. Con el apoyo de la monarquía ambos cursaron estudios de arte en la Government School of Arts de Calcuta en 1927. Esta institución fue construida por el raj británico durante la era colonial ya que, después de entender el poder que el arte podía inspirar en las creencias sociales, decidió fomentar el estilo occidental en la India con el fin de asegurar el control del país.

De la misma manera, los Ranas también controlaban la producción artística a través de la instauración de un nuevo sistema educativo similar al de Occidente en Nepal. El Primer Ministro Juddha Sumsher Jung Bahadur Rana (1875-1952) creía en el desarrollo de la industria nepalí para sustentar el poder de la nación y, por ello, creó el *Gahrelu Adda* en 1939 como una empresa diseñada para promover la industria del algodón a nivel internacional. En la parte posterior del edificio y con el fin de crear diferentes diseños para los textiles fabricados, se estableció la primera escuela de Bellas Artes de Nepal en 1940: la *Juddha Kala Pathshala* (o Escuela de Arte de Juddha), en la cual el artista Tej Bahadur Chitrakar fue nombrado director. Por su parte, Chandra Man Singh Maskey enseñaba arte en Dubar High School, que fue abierta en 1892, y era la única escuela superior de Katmandú en la que solamente podían estudiar unos pocos privilegiados. Sin embargo, a pesar de las intenciones de los Ranas, los nuevos ideales democráticos que emergían desde la India hicieron poco a poco germinar la semilla de la rebelión en Nepal. Así fue como en 1940 Maskey fue acusado y encarcelado por dibujar la caricatura del Primer Ministro Juddha Shumsher Rana como si fuese un ogro devorando seres

⁶ *Ibidem*, pp. 335-431.

⁷ Bangdel, Dina, "Contemporary Nepali Art. Narratives of Modernity and Visuality", en Deepak Shimkhada, *Nepal. Nostalgia and Modernity... op. cit.*, pp. 47-59.

humanos, siendo sustituido por Tej Bahadur Chitrakar en la *Dubar High School* como profesor de arte⁸.

1.1 Poesía en el exilio

Por lo tanto, durante la autocracia Rana la libertad de expresión era limitada. Esto, junto al escaso sistema educativo de Nepal, provocó un exilio masivo de jóvenes nepalíes que deseaban cursar sus estudios superiores en la India, en un momento en que nuevas ideologías tales como libertad, igualdad y derechos humanos se extendían rápidamente por el continente asiático. Estos grupos desarrollaron una nueva conciencia política motivada por los movimientos indios independentistas, y comenzaron a utilizar la literatura y poesía como medio de resistencia, formando la primera organización literaria en 1926. A su vez también en Nepal se creaba un movimiento clandestino conspirador en contra del régimen puesto que, a pesar de que solo una pequeña parte de la población era capaz de leer o escribir, la poesía de los exiliados floreció y se extendió por el país al ser transmitida de boca en boca⁹.

Así pues, un serio período de revueltas e inestabilidad comenzaba a respirarse en el continente hindú, hasta que India logró por fin la independencia. Este punto de inflexión supuso también un cambio en la mentalidad de los artistas indios, que comenzaron a buscar la identidad hindú en el nuevo arte contemporáneo que se había establecido con firmeza en el continente¹⁰. Por otro lado, tras la independencia de la India, la monarquía Rana perdió el apoyo de los británicos y en 1950 el rey Tribhuvan Bir Bikram Shah (1906-1955), que se encontraba en el exilio, dirigió una revuelta devolviendo el trono a la antigua monarquía bajo promesas democráticas que luego fueron incumplidas. El poeta Siddicharan Shrestha (1912-1992) escribió el siguiente poema en 1952 empleando la ironía para reflejar los sentimientos del pueblo nepalí ante los sucesos de la época.

Los tiempos han cambiado,
los Ranas han caído.
Dicen que nuestras cadenas están rotas,
pero la libertad, el progreso, la Democracia,
ninguno de ellos ha llegado.
Madre llora desconsolada,
"Padre no ha venido a casa"¹¹.

⁸ Chitrakar, Madan, *Tej Bahadur Chitrakar. Icon of a Transition*, Katmandú, Sewa Printing, Teba-Chi Studies Centre, 2004.

⁹ Mientras el movimiento revolucionario crecía en la India, en Katmandú se formaba en 1935 el primer partido político de Nepal, el *Praja Pharishad*. Tras la ejecución pública de sus miembros, comenzaron a crearse nuevos partidos desde el exilio, como el democrático *Congress Party* (CPN) bajo el mando de B.P. Koirala, o el *Comunist Party* a favor de los maoístas.

¹⁰ Fernández del Campo, Eva, *El arte de la India... op. cit.*, pp. 335-431.

¹¹ Siddicharan Shrestha, *Ba Aaunubhaeko Chhaina* (Padre no ha venido a casa), 1952. Traducción propia. Acharya, Jayaraj, "Siddicharan Shrestha (1913-1992) in Nepalese Perspective", en *Contributions to Nepalese Studies Journal*, vol. 29, 1 (2002), pp. 159-172. DOI: <http://www.thlib.org/static/reprints/contributions/CNAS_29_01_07.pdf> [consultado el 30 de enero de 2015].

Tras su fallecimiento en 1955, el rey Tribhuvan fue sucedido por Mahendra Bir Bikram Shah (1920-1972), que convocó las primeras elecciones para el parlamento de 1959. En estas elecciones resultó elegido el Congress Party (CPN) con B. P. Koirala (1914-1982) como primer ministro. Viéndolo como una amenaza hacia su mandato, el rey Mahendra eliminó el parlamento en 1960 y encerró a Koirala en prisión. Seguidamente, estableció un sistema democrático nepalí denominado el sistema *Panchayat*, a través del cual la monarquía Shah gobernaría durante los siguientes treinta años. Este sistema establecía la supremacía del monarca y se presentaba como una nueva democracia basada en la tradición de Nepal. Como parte del programa *Panchayat*, la cultura nacional nepalí era continuamente promovida a través de los nuevos medios como la radio, la televisión y el cine. Sin embargo, la influencia y la mezcla con otras culturas fue inevitable y tradiciones como la música *Pancai Baja* adoptaron instrumentos occidentales y mezclaron canciones pop con su melodía característica¹². Asimismo, en 1960 un grupo de escritores y músicos formaron el colectivo comunista *Ralfa* que desarrolló el rock nepalí a través de la música occidental que llegaba por radio. Megh Raj Sharma (1947), más conocido como Manjul, era un poeta, guitarrista y cantante de canciones progresistas que formaba parte de este colectivo. Sus canciones se basaban en melodías *folk* mezcladas con instrumentos de música contemporáneos mediante un lenguaje vernáculo que trataban sobre la resistencia al sistema *Panchayat*¹³. Para evitar la censura, algunos miembros del grupo partieron al este de Nepal en los setenta, y se detenían en los pueblos para cantar y concienciar a la gente con sus letras revolucionarias¹⁴.

El gallo rojo sobre el tejado cacareó, cacareó
por los pobres, Chameli, la justicia está perdida.
Los ricos tienen todo lo que quieren,
los pobres, Chameli, no tienen la ley de su parte¹⁵.

1.2 La evolución de lo visual

Junto a los primeros intentos democráticos el gobierno indio firmó en 1950 el Tratado de Paz y Amistad con Nepal y comenzó a fomentar la educación artística en el país al ofrecer las Becas de Arte Liberal, que otorgaban una oportunidad a los nepalíes para cursar estudios universitarios en los centros de la India. Las instituciones más populares elegidas por los artistas

¹² La música *Pancai Baja* es una mezcla de instrumentos de viento, tambores y cimbales. Esta música solo puede ser tocada por una casta de músicos profesionales denominados los Damai. Las antiguas experiencias de los músicos relatan que antiguamente y durante las bodas una secuencia de música era tocada como bendición para la pareja de recién casados. En Tingey, Carol, *Auspicious Music in a Changing Society. The Damai Musicians of Nepal*, Nueva Delhi, Heritage Publishers, 1994.

¹³ «http://www.spinybabbler.org/literature/personalities/megh_raj_manjul.htm» [consultado el 4 de enero de 2015].

¹⁴ Este viaje es recordado en Manjul, *Samjhanaka Pailaharu* (Los Pasos de la Memoria), 1987.

¹⁵ Manjul & Ralfa. *Chameli* (Jasmine), 1970. Traducción propia. Stirr, Ana, “Class Love and the Unfinished Transformation of Social Hierarchy in Nepali Communist Songs”, en Adlington, Robert, *Red Strains: Music and Communism outside the Communist Bloc*, Oxford, Oxford University Press, 2013, pp. 283-298. <http://dx.doi.org/10.5871/bacad/9780197265390.003.0019>.

eran la J. J. School of Arts, establecida en Bombay en 1857, y la Banaras Hindu University (BHU), establecida en Benarés en 1914. También estas dos escuelas fueron concebidas por el raj británico, por lo que el enfoque de su sistema educativo era básicamente occidental. La explosión de nuevas ideas procedentes del país vecino actuó como una bomba para la cultura nepalí, que inició un proceso de redefinición de su identidad nacional y adoptó una visión más internacional. Uno de los primeros artistas en cursar arte en la J. J. School of Arts fue Rama Nanda Joshi (1938-1988), quien se preocupó por definir el modernismo a través de la cultura nepalí mediante la apertura de una de las primeras galerías de arte en Katmandú, la Park Gallery. En sus primeras obras como, por ejemplo, en la pintura *Atom-Peace* (1964), Joshi adoptó el expresionismo abstracto para la representación del dolor [fig. 1]. Según cuenta su hijo Nabin Joshi, tras volver de la India en 1964, R. N. Joshi expuso públicamente sus pinturas abstractas en la Indian Library de Katmandú. Sin embargo, tras observar que el público nepalí no estaba aún preparado para comprender el arte contemporáneo, Joshi decidió compaginar su pintura abstracta con la práctica de la acuarela realista, a través de la cual podía hacer entender de forma clara los problemas vigentes en Katmandú y concienciar así sobre la urgente necesidad de preservar el patrimonio cultural de Nepal¹⁶.



Figura 1: *Atom Peace*, 1964. R. N. Joshi. Óleo sobre lienzo. Colección del Museo R. N. Joshi, Katmandú. Fotografía cortesía de Nabin Joshi.

Asimismo, poco a poco los artistas de Nepal comenzaron a cursar sus estudios en países extranjeros, concretamente en Londres y París, en un tiempo en el que la vanguardia europea se encontraba en su apogeo. Lain Singh Bangdel (1919-2002) fue el primer nepalí en estudiar arte en ambas ciudades. Regresó a su país en 1960 a petición expresa del rey Mahendra Shah. El monarca

¹⁶ Joshi, Nabin, entrevista realizada por la autora, 11 de marzo de 2015.

deseaba introducir el arte contemporáneo en Nepal y vio a Bangdel como la figura idónea para tal cometido por su experiencia, talento y educación occidental. De vuelta, Bangdel organizó su primera retrospectiva en la que mostró un nuevo tipo de pintura, de la que se dice que fue la exposición de pintura moderna más relevante del país¹⁷. Dina Bangdel afirma que los lienzos semiabstractos de Lain Singh fueron de gran ayuda para que los artistas nepalíes entendieran el arte como una herramienta para la libertad de expresión [fig. 2]¹⁸. Sin embargo, mientras muchos consideran a Bangdel como el “padre de la contemporaneidad” en Nepal, existen muchas controversias sobre quién fue el primer artista moderno en la ciudad de Katmandú. El pintor Gehendra Man Amatya (1937) clama con insistencia por dicho título, puesto que exhibió su obra abstracta en 1954 en la Indian Library, seis años antes de la famosa exposición de Bangdel¹⁹. ¿Por qué los monarcas optaron por Lain Singh Bangdel como representante del arte contemporáneo en el país? La mayoría de los artistas comentan que, en comparación con la calidad de la obra de Bangdel, Gehendra Man Amatya no puede ser considerado como el primer artista contemporáneo de Nepal²⁰. Por otro lado, también debemos considerar el hecho de que Bangdel, influenciado por el período azul de Picasso, realizaba una pintura mucho más suave y políticamente adecuada que la violenta y crítica obra de Gehendra Man Amatya. Pero, a pesar de ello, el mismo Gehendra en muchas ocasiones trataba de complacer a la familia real prestándoles su respeto e invitándoles a sus exposiciones y eventos. La doble fachada de Gehendra con respecto a la política en Nepal se hizo evidente cuando en los años setenta fue encarcelado por dibujar una caricatura del rey Birendra Bikram Shah en la cual se veía al monarca saludándose a sí mismo a modo militar frente a un espejo²¹.



Figura 2: *Mother Nepal*, 1953. Lain Singh Bangdel. Óleo sobre lienzo. Fotografía cortesía de Chirag Bangdel.

¹⁷ Subedi, Abhi, “Nepali Art: Nepali Utopia”, en *Contributions to Nepalese Studies*, vol. 22, 2 (1995), pp.113-130. «http://www.thlib.org/static/reprints/contributions/CNAS_22_02_01.pdf» [consultado el 13 de enero de 2015].

¹⁸ Bangdel, Dina y Don Meesserschmidt, *Against the Current. The Life of Lain Singh Bangdel. Writer, Painter and Art Historian of Nepal*, Bangkok, Orchid Press, 2004.

¹⁹ Man Amatya, Gehendra, *Modern Art*, Kathmandu, Amatya Publication, 2005.

²⁰ Kumar Bahukaji, Ram, entrevista realizada por la autora, 3 de marzo de 2015.

²¹ Man Amatya, Gehendra, entrevista realizada por la autora, 13 de marzo de 2015.

Por tanto, como podemos ver, la monarquía nepalí estaba muy interesada en impulsar la modernización del arte y la cultura en el país de los dioses. En 1965 el rey Birendra Bikram Shah fundó la National Association of Fine Arts (NAFA) cuando aun era príncipe heredero y, nombrándose a sí mismo canciller de la institución, ayudó a “proteger y desarrollar las artes visuales de Nepal”²². Asimismo, este rey era conocido entre los núcleos artísticos de Nepal por practicar arte contemporáneo sirviéndose de la técnica de la abstracción²³. Previamente, en 1957, su padre, el rey Mahendra, había fundado la Royal Nepal Accademy (RNA) con el objetivo de preservar el ámbito cultural y literario del país y nombró a Lain Singh Bangdel -que también era escritor- vicescanciller de la institución en 1968²⁴. Cuando más tarde en 1977 la National Association of Fine Arts (NAFA) fue transferida bajo la adquisición de la Royal Nepal Accademy (RNA), Lain Singh Bangdel obtuvo todo el poder necesario para modernizar el arte del país. ¿Por qué estaba la monarquía tan interesada en impulsar el desarrollo del arte y la cultura nepalí? En definitiva, una de las razones más importantes fue la creciente necesidad de ver Nepal como parte del mundo internacional. Asimismo, un creciente número de galerías y exposiciones de arte contemporáneo comenzaron a aparecer en la ciudad de Katmandú. Estos eventos estaban normalmente apoyados no solo por la Familia Real sino también por políticos, extranjeros y embajadores de diversos países. Por tanto, y contrariamente a lo que la tradición establecía al considerar a los *chitrakar* (casta de pintores) entre los núcleos más bajos de la escala social, el hecho de estar involucrado en el escenario del arte contemporáneo nepalí se convirtió en algo propio de las altas esferas de la sociedad por el prestigio que otorgaba de cara al mundo internacional.

2. La censura y la rebelión

Sin embargo, ¿hasta qué punto eran los artistas libres para crear? En este análisis no debemos descartar la posibilidad de cierto control de la evolución del arte en Nepal a través de las nuevas academias previamente mencionadas, así como mediante la presencia constante de los monarcas en las galerías de Katmandú. Por lo tanto, el derecho de “libertad de expresión” que los artistas habían adquirido junto con los ideales contemporáneos y revolucionarios no estaba del todo definido. En 1955, el sistema *Panchayat* trajo consigo una censura sutil a través de la cual la familia real podía controlar cualquier posible movimiento en contra del régimen.

²² En «<http://nafa.org.np/>» [consultado el 12 de marzo de 2015].

²³ Aunque sus obras son sospechosamente difíciles o casi imposibles de encontrar.

²⁴ Bangdel, Dina y Don Meesserschmidt, *Against the Current... op. cit.*

La prensa, que había sido introducida en Nepal por los británicos en el siglo XIX, se vio limitada por la Ley de Delito Público y Castigo²⁵. De esta manera los dos periódicos más importantes, *Gorkhapatra* y *The Rising Nepal*, eran impresos bajo control gubernamental, así como la radio y la televisión eran propiedad del estado²⁶. Muchos vieron la poesía y literatura como una buena alternativa revolucionaria, manteniéndose independientes de la censura por medio de un código irónico y metafórico²⁷. El movimiento *Anwikrit Jamat* de 1968 fue llevado a cabo por los escritores Shailendra Sakar, Kavitaran, Parashu Pradhan y Ramesh Sheshtra. Comenzando con la publicación de historias cortas en el periódico *Sanjivanin* y, a través de una literatura secular e informal, expusieron una especie de socialismo realista. También el colectivo de poetas *Rodi* organizaba encuentros literarios clandestinos en contra del régimen. Este colectivo lo formaban Vashu Shashi, Kumar Nepal, Mohan Himanshu Thapa, Bhupi Sherchan y Krisshnabhakta Shrestha²⁸. Por otro lado, en torno a los años ochenta muchos periódicos y revistas privados fueron clausurados ante lo cual, escritores y editores se reunieron en *New Road*, Katmandú, y se dedicaron a limpiar los zapatos de los paseantes durante una semana en señal de protesta. Este movimiento se denominó Boot Polish (limpia botas), y su intención era demostrar sus sentimientos como intelectuales nepalíes sin ninguna posibilidad de futuro²⁹. Mientras tanto, la monarquía Shah trataba de popularizar el sistema *Panchayat* a base de iniciativas como la *Campaña Nacional del Retorno a la Montaña* de 1967-1975, en la que promovían la cultura hindú y la lengua nepalí como identidad nacional bajo el lema “Una lengua, una forma de vestir, un país”³⁰. Esta campaña provocó la *Sadak Kavita Kranti* (Revolución de Poesía en la Calle) en agosto de 1979, en la que dos mil poetas recitaron poesía en las calles de Katmandú demandando el fin del sistema *Panchayat* con un tono nada cauteloso. Esta revolución, en un principio pacífica, finalizó con violencia y forzó al rey Birendra Shah a declarar un referéndum en el que se decidiría el tipo de gobierno más adecuado para Nepal. Sorprendentemente, el sistema *Panchayat* obtuvo victoria absoluta y se endureció la censura.

La nube oscura allí canta
esparciendo un sonido tan duro,
la tormenta enloquecida allí baila

²⁵ Aditya, Anand, *Mass media and Democratization. A Country Study on Nepal*, Katmandú, Institute for Integrated Development Studies, 1996.

²⁶ Sharma, Jan, “Media situation. Trends and Emerging Issues Since 1990”, en Kharel, Parsuram, *Media Practices in Nepal*, Katmandú, Nepal Press Institute, 2001, pp. 22-54.

²⁷ Por desgracia, su escritura libertina era comprendida por pocos, pues el porcentaje de gente educada y culta en la población seguía siendo considerablemente bajo.

²⁸ Los poetas *Rodi* fueron invitados a formar parte de la Royal Nepal Accademy (RNA). La Academia ofreció al grupo *Rodi* la publicación de un libro recopilando sus poemas, a lo cual el grupo accedió no sin antes acordar que no se leerían los poemas antes de publicarlos. Cuando los miembros rompieron este acuerdo, fue el fin del grupo *Rodi*.

²⁹ El movimiento se acabó extendiendo a unos cincuenta pueblos de Nepal, y muchos poetas fueron asaltados o perdieron sus trabajos.

³⁰ La identidad hindú de la nación era fomentada por la radio, que emitía diariamente música ritual y sermones. Construir una nación era el objetivo principal del sistema educativo, donde se enseñaba en nepalí como lengua nacional y los libros presentaban una historia nepalí unificadora.

como lo hace el Dios de la furia,
 nubes de polvo sobre la tierra y el aire;
 soplido, contados soplidos y huelgas y lucha,
 y estallando y rugiendo y las lluvias vertidas por dentro,
 aquí, allí y en todas partes los relámpagos lucen feroces
 pero, en la mañana siguiente, yo escucho:
 los grandes árboles se han roto,
 la basura de las calles ha desaparecido
 ¡y los cultivos están floreciendo!
 Entonces me siento con ganas de ver,
 ¡una revolución barriendo mi tierra!³¹

En cuanto a las artes visuales, los artistas se vieron empujados a idear nuevas maneras sutiles e indirectas para comunicar sus sentimientos, encontrando en la abstracción el medio perfecto para ejercer su libertad. Por tanto, comenzaron a utilizar líneas y colores distorsionados con el fin de expresar sus sentimientos de una manera tan subjetiva y metafórica que nadie más que el propio artista podía comprender. Shashi Bikram Shah (1940) regresó a Nepal de la J. J. School of Arts en la década de los setenta, y estableció el grupo SKIB-71 junto a otros tres artistas nepalíes provenientes de esta misma escuela³². Shashi Shah estaba emparentado con la monarquía, por lo que su carrera artística siempre fue supervisada y apoyada por el rey y la reina que, muy a menudo, visitaban o inauguraban las exposiciones del colectivo SKIB-71 en Nepal. Desde los años ochenta, Shashi Shah es conocido por sus representaciones del caballo *Kalki*, la última reencarnación del dios *Visnú*³³. Sin embargo, en este dibujo realizado en 1978, nos encontramos con algo diferente. Shashi representa una escena compleja en la que la figura de una mujer nos mira mientras emerge del cuerpo de una serpiente o *Naga*. La cabeza del animal, dividida en múltiples cabezas, se asemeja al diseño de trono real, el cual está decorado con serpientes doradas en la misma posición. Desde el ombligo del reptil sagrado emerge una flor de loto pero, en lugar de pétalos, tiene cabezas humanas que muestran rostros tristes y distorsionados [fig. 3]. Curiosamente, esta imagen se encuentra en el catálogo de una exposición del colectivo SKIB-71 que fue inaugurada por la reina Ashorya en la Nepal Association of Fine Arts (NAFA) en 1981.

³¹ Kedar Man Vyathit, *Andhi* (La Tormenta), 1956. Traducción propia. Royal Nepal Academy, *Modern Nepali Poems*, Katmandú, Kamadali, 1972.

³² Chitrakar, Madan, "Nepali Painting. The Road to Modernism", en ídem, *Nepali Art. Issues Miscellany*, Katmandú, Teba-Chi Studies Centre, 2012.

³³ Bikram Shah, Shashi, entrevista realizada por la autora, 23 de enero de 2015.



Figura 3: Sin título, 1978. Shashi Bikram Shah. Bolígrafo y tinta sobre papel. Colección del artista. Fotografía tomada del catálogo de exposición SKIB-71, 1981.

Del mismo modo, Birendra Prataph Singh (1956) es un artista polifacético que pertenece a la realeza de la zona occidental del país. Durante sus estudios en la Banaras Hindu University (BHU) formó parte del colectivo *Junkeree* junto a otros artistas provenientes de Nepal. Después de regresar a Katmandú en los años ochenta, Birendra promovió el arte contemporáneo al abrir la Srijana Art Gallery en 1986, donde tuvieron lugar numerosas exposiciones que fueron apoyadas por la familia real³⁴. Sin embargo, a pesar de su aparente relación de amistad con el régimen, la obra de arte Birendra revela un sentimiento interno desgarrado, una representación fiel y austera de la realidad durante la era *Panchayat*. En esta pieza en particular, el artista dibuja un monstruo femenino con la boca simbólicamente cosida. El monstruo nos mira inexpresivamente y parece a punto de subir la escalera mientras la oscuridad se cierne sobre su cuerpo deformado [fig. 4].

³⁴ Prataph Singh, Birendra, entrevista realizada por la autora, 4 de abril de 2015.



Figura 4: Sin título (detalle), 1980. Birendra Prataph Singh. Tinta sobre papel. Colección Siddhartha Art Gallery. Fotografía cortesía de Siddhartha Arts Foundation.

2.1 Arte tradicional, arte comercial

Estos dos ejemplos demuestran la efectividad de la abstracción como herramienta que proporcionaba a los artistas de Nepal la libertad de expresión que tanto necesitaban. Pero ¿podría servir el arte abstracto nepalí como promotor para la revolución social? La respuesta es negativa puesto que, debido a la falta de educación sobre el arte que imperaba en el país, el pueblo de Nepal no podía comprender las obras abstractas. En segundo lugar, el hecho de que las tendencias modernas estuviesen siendo establecidas como algo restringido a la élite local alrededor de palacio provocó que el arte contemporáneo fuese visto como algo casi inalcanzable y casi prohibido para la sociedad de Nepal. Por tanto, la población continuó utilizando el estilo tradicional en su arte durante todo el siglo xx, casi inconsciente de las nuevas tendencias. Sin embargo, poco a poco, el arte tradicional también comenzó a sufrir un proceso de transformación. Hasta 1950 la economía del país se había basado en un sistema feudal pero, desde la caída de los Ranas, la rápida modernización del país trajo consigo nuevas necesidades, lo que provocó una creciente dependencia de ayuda internacional para la estabilidad económica del pueblo nepalí³⁵. Poco a poco, una nueva sociedad consumista y secular se estableció en el país y la pintura tradicional comenzó a transformarse sustituyendo la finalidad religiosa por la comercial. La consciencia social nepalí sobre el mundo internacional aumentó, originando un fuerte deseo de explorar todos esos materiales exóticos que venían desde occidente. Dicho deseo comenzó a reflejarse también en el arte tradicional, que comenzó a incorporar las nuevas técnicas de tridimensionalidad en su práctica creativa. Por otra parte, los extranjeros visitantes esperaban

³⁵ Upreti, Bhuwan Chandra, *Democracy at Crossroads. Post-1990 Dynamics, Issues and Challenges*, Nueva Delhi, Kanisha Publishers, 2007.

encontrar un Nepal perdido en la antigüedad. Tal encanto comenzó a ser representado a través de pinturas que representaban paisajes, templos y festivales, como en un cuento de hadas similar al de *Shangri-Lá*³⁶. Tanto estas acuarelas como las nuevas artes tradicionales eran fabricadas con materiales importados, y se vendían a los extranjeros en zonas explícitamente diseñadas para el sector turístico, el barrio de *Thamel*. Todo esto acabó por impulsar un nuevo tipo de arte nepalí que no es ni antiguo ni contemporáneo, sino un arte producido exclusivamente para los turistas. Por su parte, los artistas contemporáneos nepalíes comenzaron a pintar este tipo de acuarelas como medio para sobrevivir económicamente, aunque este tipo de pinturas no fuesen una verdadera representación de la realidad en el Nepal contemporáneo, sino una construcción nostálgica de lo que quizá fuese en el pasado. Sin embargo, dicha práctica también jugó su papel en el escenario de la pintura moderna en Nepal ya que, en una sociedad en la que la imaginación no es normalmente fomentada, la práctica de paisajes idílicos a acuarela y la experimentación con el arte tradicional contribuyeron a encender la llama de la creatividad en la mente de los artistas. Como apunta el crítico Abhi Subedi “El imaginario se ahoga en la forma abstracta. Los colores resaltan a los ojos del espectador e influyen en su mente”³⁷.

3. Nuevo arte visual. La identidad nepalí

Según Arjun Appadurai, la era de la libertad cultural podría llevarnos a un sentimiento de dualidad entre tradición y globalización que puede crear el caos, a medida que conceptos como nación y frontera van desapareciendo³⁸. Asimismo Trinh T. Minh-Ha describe la autenticidad como una necesidad de ser parte de un origen que no puede ser negado, ya que perder nuestra raíz equivale a perder dicha identidad³⁹. ¿Dónde yace la identidad nepalí en la pintura contemporánea? Al comienzo de este artículo hablamos de cómo el arte abstracto ya existía en Nepal mucho antes de que las influencias occidentales entrasen en el país. De la misma forma, señalamos como el arte contemporáneo abstracto se desarrolló, no solo como una herramienta de poder para la comunicación internacional sino también como un arma para la libertad de expresión sin temor a la censura. Por tanto, la nueva abstracción es el resultado de un proceso de hibridación entre lo global y lo local, y debe ser entendida desde ambas perspectivas. Como Bill Ashcroft indica, la apropiación de lenguajes visuales extranjeros resulta una estrategia

³⁶ Hilton, James, *Lost Horizon*, Londres, Macmillan, 1933.

³⁷ Prasad Sharma, Yam, *Contemporary Nepali Paintings. Hybridity and Negotiation*, Katmandú, Tribhuvan University, 2009.

³⁸ Appadurai, Arjun, *La Modernidad Desbordada: Dimensiones Culturales de la Globalización*, Minnesota, Minnesota University Press, Ediciones Trilce, 2001.

³⁹ T. Minh-Ha, Trinh, *Woman, Native, Other. Writting Postcoloniality and Feminism*, Bloomington e Indianapolis, Indiana University Press, 1989.

mediante la cual la cultura local encuentra una nueva manera de forjar su identidad nacional, siendo este un tipo de resistencia dinámica a la globalización cultural en la que el sujeto crea una nueva sociedad moderna y única de su localidad⁴⁰. Por lo tanto, el arte abstracto nepalí es una continuación del estilo pasado, pero en vez de centrarse en las creencias religiosas sociales, como requiere el arte tradicional, hace hincapié en la individualidad del artista y en su propia identidad. Un buen ejemplo sobre el proceso de hibridación ocurrido en el arte nepalí es la pintura de Krishna Manandhar (1947). Como miembro del colectivo SKIB-71 sus primeras pinturas abstractas están inspiradas en las melodías interpretadas con el *Sitar* por el músico hindú Rabi Shankar (1920-2012). Los colores son muy importantes en el trabajo de Krishna, y los aplica en el lienzo mezclando el estilo de composición occidental con la filosofía oriental. Particularmente, en la serie *Five Elements* vemos representados la tierra, el metal, el agua, la madera y el fuego y, utilizando los colores característicos de cada elemento con una técnica casi científica, el artista nos muestra su curiosidad por el significado del color en la cultura hindú [fig. 5]. En palabras de Krishna:

“Trato de dar un mensaje a los demás a través del lenguaje abstracto. Para mí la pintura abstracta no es muy diferente de la figurativa, puesto que la imagen es sólo un tipo de medio. Entender una obra de arte es comprender los sentimientos dentro de esa obra, así que creo que la pintura abstracta resulta, al final, mucho más fácil de entender”⁴¹.



Figura 5: *Five Elements, Green Color*, 1975. Krishna Manandhar. Óleo sobre lienzo. Colección de artista. Fotografía cortesía de Krishna Manandhar.

Batsa Gopal Vaidya (1946), también miembro del colectivo SKIB-71, representa en sus pinturas modernas el arte tántrico de forma minimalista y abstracta. Batsa Gopal comenzó a utilizar la simbología tántrica al volver de la J. J. School of Arts. En esa época, en India, el movimiento neotántrico estaba en su apogeo, y era apreciado en las obras de artistas como Biren

⁴⁰ Ashcroft, Bill, *Post-Colonial Transformation*, Nueva York, Routledge, 2001.

⁴¹ Manandhar, Krishna, entrevista realizada por la autora, 2 de febrero de 2015.

De, Raza o Santosh. Sin embargo, Batsa Gopal Vaidya ya estaba previamente familiarizado con estas formas de arte, puesto que su familia estaba constituida por doctores especializados en la medicina *ayurveda*. En su obra *Chhatra* podemos apreciar los símbolos *Om* y *Chhatra*, este último con forma de paraguas, sobre un fondo minimalista compuesto por un cuadrado rojo enmarcado en negro [fig. 6]. El *Chhatra* es uno de los ocho símbolos que representan la universalidad en el *Budismo Vajrayana*. Por otro lado, y según la mitología hindú, es el emblema de *Varuna* y un símbolo característico de la realeza en Nepal⁴².



Figura 6: *Chhatra*, 1973. Batsa Gopal Vaidya. Técnica mixta sobre lienzo. Colección del artista. Fotografía cortesía de Batsa Gopal Vaidya.

Asimismo, Kiran Manandhar (1957) estudió en la Banaras Hindu University (BHU) y formó parte del grupo de artistas Junkeree. Fuertemente influenciado por la filosofía oriental, Kiran explora la espiritualidad originando en los espectadores un estado de ánimo meditativo a través de su pintura. En *Life of Buddha*, Kiran utiliza una composición circular en forma de *mandala*, construida por pequeños lienzos que rodean uno más grande en el que podemos ver al mismo Buda [fig. 7]. Sin embargo, tanto los colores elegidos como el estilo utilizado respiran cierto aire de oscuridad y misterio, levantando sospechas sobre lo que Kiran quiere realmente expresar a través de esta pintura⁴³.

⁴² Gopal Vaidya, Batsa, entrevista realizada por la autora, 22 de enero de 2015.

⁴³ Manandhar, Sagar, entrevista realizada por la autora, 30 de Febrero de 2015.



Figura 7: *Life of Buddha*, 1986. Kiran Manandhar. Óleo sobre lienzo. Colección del artista. Fotografía cortesía de Sagar Manandhar.

La contemporaneidad en Nepal trajo también la evolución de otro tipo de técnicas tradicionales como la escultura o el teatro nepalí, el cual hoy en día adopta formas más acordes con las tendencias contemporáneas de la instalación y la *performance*, practicada asiduamente por los artistas más jóvenes a partir de los noventa. Como conclusión, podemos afirmar, por tanto, que el arte abstracto contemporáneo en Nepal es el resultado inevitable de una sociedad cambiante, y se desarrolla a partir de sus propias formas abstractas tradicionales e ideologías religiosas al mezclarse con las tendencias occidentales del arte contemporáneo. Es un arte intencionalmente adoptado como el mejor medio para representar el poder de Nepal en el mundo internacional, así como una forma segura para comunicar el sentimiento del pueblo en un momento en que la censura prohibía la libertad de expresión en el país. Resulta fácil etiquetar el movimiento modernista de lugares como Nepal como algo “occidentalizado”, sin embargo, los investigadores del arte deben tener en cuenta que al describir la modernidad en Nepal como parte de la globalización cultural están cayendo en la trampa del imperialismo cultural, puesto que la modernidad no puede ser definida de la misma manera en todas las partes en el mundo. Como afirma Abhi Subedi, la denominada “occidentalización” del arte nepalí no significa la pérdida o rechazo completo de su tradición sino que es, más bien, un punto de partida⁴⁴. Los artistas nepalíes solo explotan el concepto occidental con el fin de ampliar sus conocimientos,

⁴⁴ Prasad Sharma, Yam, *Contemporary Nepali Paintings... op. cit.*

y su identidad debe de ser buscada dentro de su propio entorno cultural y folclórico. Hommy Bhabha señala que estas nuevas formas de arte deben ser estudiadas a partir de un espacio *inter-medio*, ya que constituye el mejor punto de partida para la elaboración de la identidad híbrida y el entendimiento de la negociación entre las diversas culturas que inician nuevas simbologías de identidad propia⁴⁵. Por otro lado, Spivak aboga por la necesidad de escuchar a los demás de su propia localidad teniendo en cuenta que los conceptos de modernidad y tradición no tienen porque estar separados⁴⁶. Por lo tanto, salir de la perspectiva global a fin de comprender el modernismo desde la perspectiva local es una asignatura pendiente en el escenario de Nepal, así como el del mundo en general a la hora de comprender los esquemas que rigen el mundo contemporáneo a día de hoy.

⁴⁵ Bhabha, Hommy, "Cultures in Between", en Hall, Stuart y Paul Du Gay, *Questions of Cultural Identity*, Londres, Sage Publications, 1996, pp.

⁴⁶ Chakravorty Spivak, Gayatri, "Can the Subaltern Speak?", en ídem, *In Other Worlds: Essays in Cultural Politics*, Oxford y Nueva York, Routledge Classics, 2006, pp.