
**TRAS LA SONRISA DEL HIMALAYA. ARTE Y POLÍTICA
CONTEMPORÁNEA NEPALÍ A TRAVÉS DE LA OBRA DE BIRENDRA
PRATAPH SINGH**

ANDREA DE LA RUBIA

Universidad de Granada
adlrubia@hotmail.com

Recibido: 27-07-2021

Aceptado: 12-12-2021



RESUMEN

Birendra Prataph Singh comenzó a crear sus pinturas ambientales en los años 70, en un tiempo en el que Nepal se encontraba aún en un proceso de despertar ante el impacto de la modernidad. El país, que había permanecido bajo un régimen de aislamiento durante cien largos años (1850-1950), se encontraba de pronto sumergido en un rápido proceso de modernización. La obra de Birendra abarcó prácticamente todas las tendencias creativas comúnmente focalizadas en torno a la idea de “nepalidad” y su representación nacional, de acuerdo con la política del sistema Panchayat. A través de su análisis, el siguiente artículo realiza un repaso a la historia más reciente del arte contemporáneo en este país, introduciendo sus diferentes movimientos y los artistas locales que los encabezaron. Se basa en la hipótesis de que, a pesar de la idoneidad patriótica de estas pinturas, éstas han de ser también analizadas desde la perspectiva de la ironía nepalí. Pues es a través del uso de la sátira como los artistas de la generación de Birendra desvelan la realidad política, ecológica y social del país himalayano en la era contemporánea.

PALABRAS CLAVE: Arte contemporáneo; Himalaya; herencia cultural; panchayat, nepalidad; ironía; contaminación

ABSTRACT *Behind the Himalaya's smile. Nepalese modern art and politics through Birendra Prataph Singh's work*

Birendra Prataph began painting in the 70s, at a time when Nepal was still in the process of waking up to the shock of modernity. The country, which had been isolated for a hundred years (1850-1950), was suddenly immersed in a speed process of modernisation. Birendra's career encompassed basically all the creative tendencies usually focused on the "Nepaliness" idea and its national representation, in accordance with the policy of the Panchayat system. It is through the analysis of his artworks that this article reviews the most recent Nepalese art history, introducing its different movements and the local artists who led them. It is based on the hypothesis that despite the patriotic suitability of these paintings, they must also be analyzed from the perspective of the Nepalese irony. For it is by using satire that the artists of Birendra's generation reveal the political, ecological, and social reality of the Himalayan country in the contemporary times.

KEYWORDS: Modern art; Himalaya; Cultural heritage; Panchayat; Nepaliness; Irony; Pollution

Cuando hablamos de Nepal, la primera imagen que evocamos es la de una larga, inmaculadamente blanca, cordillera de montañas. Localizado en el centro del Himalaya, este país es mundialmente conocido por abarcar las montañas más altas de nuestro planeta, de más de seis mil metros de altura. Esta infinita cordillera ha constituido durante siglos una barrera impenetrable que divide, a la par que conecta e hibrida, las culturas del norte y del sur de Asia. Como si de un museo viviente se tratase, la capital, Katmandú, se caracteriza hoy en día por una gran diversidad religiosa y social. Un paisaje multicultural, complementado por una extraña mezcla de edificios arquitectónicos tradicionales y modernos: antiguos templos meticulosamente restaurados, hoteles o galerías de arte con aspecto de casa *newār*, enormes y vacíos palacios cubiertos de adobe blanco, o simples edificios contemporáneos decorados con coloridos anuncios publicitarios.¹

Al caminar entre las estrechas callejuelas, bajo las polvorientas banderillas de oración, cientos de pintorescas tiendas de souvenirs se entremezclan con tonos de música ochentera occidental y el interminable mantra budista *om maṇipadme hūṃ*, reproducido en voz en *off*. Los comerciantes dan la bienvenida a los turistas y montañeros con sonrisas y *namastés*, mientras los niños callejeros les rodean con sus manos extendidas, con la esperanza de recibir un euro. Motos, bicicletas y *ricksaws* luchan pacientemente por hacerse un hueco entre la marabunta, mientras el dulce aroma del incienso se mezcla con el de la comida callejera. Todo esto es observado por los dioses impasibles de Nepal quienes, en sus formas serenas o furiosas, reciben desde sus altares de piedra o madera la *puja* ritual.²

Ya en el siglo XVIII el misionero Giuseppe de Rovato describió el valle de Katmandú como “un anfiteatro cubierto de encantadores paisajes y poblados” (de Rovato, 1977: 307). También la exploradora Alexandra David-Néel (1868-1969) se refirió a la capital de Nepal como “surrealista (...) Una tiene la impresión de estar inmersa entre los decorados de un escenario teatral” (David-Néel, 2008: 80). Sin embargo, a pesar de su pintoresca y encantadora apariencia turística y superficial, la aproximación real al Reino de Nepal podría ser metafóricamente comparada con la enorme dificultad de escalar los picos del Himalaya.

El antropólogo Gerard Toffin describe Nepal como una sociedad “abierta y cerrada”, pues a pesar de la apertura internacional de sus fronteras tras la revolución democrática de 1950, su proceso de modernización está lleno de contradicciones arraigadas a un patrón de

¹ Los *newār* son la etnia nepalí que tradicionalmente habita en el Valle de Katmandú, actual capital de Nepal.

² La *puja* es un tipo de oración a través de la cual se ofrenda a los dioses comida, flores, incienso y polvos de colores

pensamiento social preindustrial (Toffin, 2016: 6). Esto se evidencia cuando en 1962 el Rey Mahendra Bir Bikram Shah (1920-1972) instaura en Nepal el sistema Pachayat como modelo político ideal para el desarrollo democrático de Nepal, pero manteniendo al mismo tiempo su identidad nacional, y por ende “tradicional”. Si bien es cierto que la llegada masiva de turismo extranjero a partir de los 50 introdujo nuevas influencias y cambios en la mentalidad de los nepalíes, la internacionalización del país no provocó más que un proceso de “tribalización” de la identidad nepalí a través de la idea de “nepalidad”. Establecida por el sistema Panchayat, la “nepalidad” devino la base de un programa político construido en torno a la concienciación patriótica de los nepalíes, unificando la multiculturalidad característica del Himalaya en torno a una sola comunidad imaginada (Anderson, 2006: 7).³

Al mismo tiempo que los nepalíes reconstruían su identidad, los turistas extranjeros se quedaban maravillados por su exótica cultura y la rica tradición de los *newār* en el Valle de Katmandú. El valor económico del patrimonio cultural de Nepal supuso un fuerte impacto para la economía turística del país. Pronto, ésta comenzaría a basarse en la promoción romántica del país como un lugar único y pintoresco, anclado en tiempos pasados, y necesitado de ayuda extranjera para su correcta preservación. La influencia internacional trajo también una creciente secularización en el Valle. La falta de religiosidad, junto al alto valor monetario del arte antiguo nepalí, condujo al expolio anónimo de numerosos templos y capillas, y la venta de las antiguas esculturas a museos y coleccionistas en occidente durante todo el período Panchayat. De este modo, la mayoría de las divinidades que antaño decoraban la capital de Katmandú, definida por Jurgen Schick como “un tesoro en abierto: donde el arte podía ser visto, tocado y adorado por todos”, acabaron por ser trasladadas de sus capillas tradicionales en el Valle a urnas de cristal en Europa y Estados Unidos (Schick, 1998: 28-37).

Por otro lado, a pesar de su popularidad internacional como “destino turístico paradisiaco” en el medio de las montañas, resulta paradójico que Katmandú fuese declarada en 2017 una de las ciudades más contaminadas de mundo (Nepali, 2017). En contraste con el limpio paisaje observado décadas atrás, hoy en día Katmandú se encuentra cubierta por una permanente capa de humo gris que imposibilita la visión del Himalaya. El hedor insoportable

³ En la administración Antigua de la India los Panchayats, o “concilios de los cinco”, eran instituciones tradicionales basadas en el consejo de los ancianos del pueblo. Su principal cometido era el de juzgar crímenes y mantener la estabilidad social, aunque el Rey era siempre el que tenía la última palabra (Sever, 1996: 42). A pesar de que el Rey Mahendra fue Coronado en 1955, no sería hasta diciembre de 1960 que comenzaría a implantar el sistema Panchayat. Éste sería continuado por su hijo Birendra desde 1972 hasta la caída del Sistema en 1990.

de sus ríos sagrados, llenos de basura y plástico, clama por un control más efectivo del sistema de residuos en la ciudad. Esta misma situación se repite en las áreas más turísticas de *trekking*, como el Monte Everest, donde la falta de concienciación social ha hecho de este hermoso lugar una especie de vertedero lleno de plásticos y botellas de oxígeno.

Es la paradoja de Nepal: un país moderno a la par que tradicional, democrático a la par que autárquico, religioso a la par que secular, natural a la par que devastado, lo que nos lleva a cuestionarnos sobre qué es hoy, en realidad, el Reino del Himalaya.

Primera etapa: en torno a la “nepalidad”

La primera vez que supe sobre la existencia del arte contemporáneo nepalí fue en noviembre del 2012 cuando, durante una estancia de voluntariado en el país, tuve la oportunidad de visitar la Kathmandu International Art Fair (KIAF) organizada por la Siddhartha Art Gallery en la capital. Me sorprendió ver que, en lugar de los tradicionales *thangkas* o *mandalas*, los artistas de Nepal se aventuraban a experimentar con todo tipo de técnicas contemporáneas, como el arte de la *performance*, el video o la instalación. A través de estas obras, los artistas manifestaban el creciente problema de la contaminación en el país. Fue así como nació el trabajo de investigación *Arte contemporáneo de Nepal (1850-1990). Esbozando una nación, evocando una identidad*, como una reconstrucción histórica sobre el proceso de desarrollo de la estética vanguardista en el arte nepalí desde el inicio del periodo Rana hasta el final del régimen Panchayat.

El arte contemporáneo nepalí se desarrolló principalmente como consecuencia de la introducción de los estilos occidentales y técnicas contemporáneas en el país del Himalaya, pero también debido a la invención exótica de Nepal y su cultura tradicional de acuerdo con la idea romántica de Shangri-La.⁴ Las nuevas tendencias y técnicas creativas fueron introducidas en Nepal por primera vez en el siglo XIX a través de los estilos de pintura occidental en la India británica, y desarrolladas a lo largo de los períodos Rana y post-Rana. Deseosos de experimentar con estas técnicas innovadoras, y alentados por las promesas democráticas de libertad de expresión, en los años 50 un pequeño pero significativo número de jóvenes pintores comenzó a aplicar las tendencias abstractas en sus obras de arte.

⁴ La ciudad perdida de Shangri-La fue descrita por primera vez por James Hilton en la novela *Lost Horizon*. En ella describía Shangri-La como una ciudad mágica, perdida en medio del Himalaya (Hilton, 1993)

Asimismo, las primeras exposiciones de arte contemporáneo se organizaban en la capital como eventos exclusivos para la élite local.⁵

Sería solo desde el inicio del sistema Panchayat cuando los estilos de pintura occidental importados comenzarían a hibridarse con la cultura tradicional de Nepal, o “nepalidad”, a fin de enfatizar los aspectos culturales del Estado-nación hacia el mundo global. A partir de aquel momento el desarrollo del arte contemporáneo nepalí comenzó a focalizarse en la representación de su patrimonio mezclado con las nuevas técnicas y diversos estilos de vanguardia, unificando la multiculturalidad del Reino del Himalaya en torno a los iconos nacionales de la montaña, el rey y el patrimonio cultural de Katmandú. Asimismo, la “nepalidad” comenzaría también a aplicarse como una manera de representar la nación ante el mundo global bajo la forma de un país modernizado, pero convenientemente arraigado en los tiempos pre-modernos y como símbolo de su identidad cultural.

A fin de alentar y dirigir el desarrollo del arte contemporáneo nacional según los requisitos de la “nepalidad”, en 1965 el Rey Mahendra Bir Bikram Shah (1920-1972) inauguró la Nepal Association of Fine Arts (NAFA). Ésta fue ideada como una institución pública para el apoyo de las artes visuales, especialmente a través de la organización de las National Art Exhibitions, celebradas anualmente en el mes de diciembre a modo de festejo por el cumpleaños de su hijo heredero, el Príncipe Birendra. Asimismo, el Nepal Art Council (NAC) también sería inaugurado en 1963 por el sistema Panchayat como organización cultural encargada de exhibir las reproducciones de arte occidental importadas desde Europa, Rusia y los Estados Unidos, con el fin de inspirar a los artistas nepalíes con la estética internacional.⁶

Sería en el NAC donde, en el año 2015, el artista contemporáneo Birendra Prataph Singh (1956) presentaría una retrospectiva con la evolución de toda su obra desde los años 70. Comisariada por la dueña de la Shiddharta Art Gallery, Sangeeta Thapa, y el director de la Kathmandu University of Art & Design, Sujan Chitrakar, el conjunto de sus obras me

⁵ Tal es el caso del pintor abstracto Gehendra Man Amatya (1937) y su primera exhibición en 1956 en la Nepal-Bharat Sankritik Kendra. También hay que destacar otras figuras que en aquellos tiempos regresaron a Nepal después de recibir su formación en Bellas Artes en las universidades de la India, como la grabadora abstracta Urmila Upadayay Garg (1939), o Keshava Duvadi (1921-1997). Sin embargo, no sería hasta el comienzo de la era Panchayat en 1962 cuando la historia del arte contemporáneo nepalí daría comienzo de manera oficial, a través de la primera retrospectiva de Lain Singh Bangdel (1919-2002) como representante de la “nepalidad”.

⁶ Algunas de estas reproducciones se encuentran hoy en día guardadas en el almacén del NAC. A pesar de su relevancia para la historia del arte contemporáneo de Nepal, su conservación deja mucho que desear. En general, consisten en cuadros realistas de paisajes y copias de retratos de la tradición occidental.

sorprendió personalmente no sólo por su calidad técnica y variedad de medios utilizados, sino también por el profundo mensaje político y social que el artista transmitía a través del uso sutil de la ironía en sus grabados e ilustraciones.

Nacido en la parte occidental de Nepal, en el seno de una familia de clase social elevada, Birendra fue enviado a estudiar a una escuela militar en el Pakistán oriental. En los años 60 muchos artistas nepalíes acudían a especializarse en arte contemporáneo en las escuelas de arte del norte de la India, tal y como era el caso del prolífico pintor Manuj Babhu Mishra (1936-2018) cuya retrospectiva sería organizada en 1968, mientras estudiaba en el Government College of Arts & Crafts en Dacca.⁷ Ésta sería la primera vez que el joven Birendra tendría contacto con el movimiento de arte contemporáneo nepalí. A pesar de que la obra de Manuj evolucionaría más tarde hacia el ámbito surrealista del *cartoon* y la ironía -lo cual acabaría dominando con gran maestría- su trabajo en aquel momento era aún meramente académico, caracterizado por la representación de los paisajes del Pakistán oriental y el Himalaya con la técnica de la acuarela realista.

Fue a partir de la Second National Art Exhibition, celebrada en Katmandú en 1966, cuando la idea de “nepalidad” comenzó a derivar hacia el paisaje rural como una forma de publicitar la *Back to the Village National Campaign* implantada por el Rey Mahendra a fin de extender el sistema Panchayat más allá de los confines del Valle de Katmandú. A pesar de los primeros movimientos de arte abstracto y experimental llevados a cabo en los 50, muchos de los artistas contemporáneos de Nepal pronto retomarían el estilo de arte realista ante la necesidad política de representar el espacio rural y la herencia cultural nacional de forma clara y concisa (Shrestha, 2006). Tal fue el caso del joven pintor Rama Nanda Joshi (1938-1988) quien, una vez finalizada su formación en la Sir J.J. School of Arts de Bombai, volvió a Nepal donde inauguró la Park Gallery en 1968. A pesar de la originalidad de sus primeras obras abstractas, Joshi pronto se decantaría por la técnica paisajística y la pintura de caballete en la zona rural, siguiendo el legado de la pintura británica de los siglos XIX y XX en el Himalaya.⁸

Con el fin de transmitir este tipo de arte a las generaciones venideras y fomentar la inspiración en el paisaje cultural del Himalaya, Joshi organizó la *Evening Art Class*. Entre los artistas nepalíes que asistieron a esta academia encontramos al joven Birendra Prataph quien,

⁷ (1968). “Art Exhibition in Dacca”, *The Rising Nepal*, abril 9, 1.

⁸ (1964). *One Man Show Exhibition of Paintings by Rama Nanda Joshi*, Nepal-Bharat Sankritik Kendra, Katmandu, noviembre 28 – diciembre 4.

recién llegado a Katmandú tras su paso como estudiante de arte en la Baranass Hindu University (BHU), estudiaría durante tres meses el arte pintoresco de caballete de la mano de este artista.⁹ Con este mismo cometido, en 1968 Joshi fundaría la Lalitkala Mahavidhyala junto a los escultores Pramila Giri (1946) y Thakur Prasad Mainali (1935). En 1976 esta escuela tenía más de 300 estudiantes afiliados y una oferta formativa que abarcaba música, danza, escultura y pintura, siempre centrado en la enseñanza de la proyección de “la gloriosa herencia cultural” del país himalayano.¹⁰



(Imagen 1) Birendra Prataph Singh, acuarela, ca. 1970

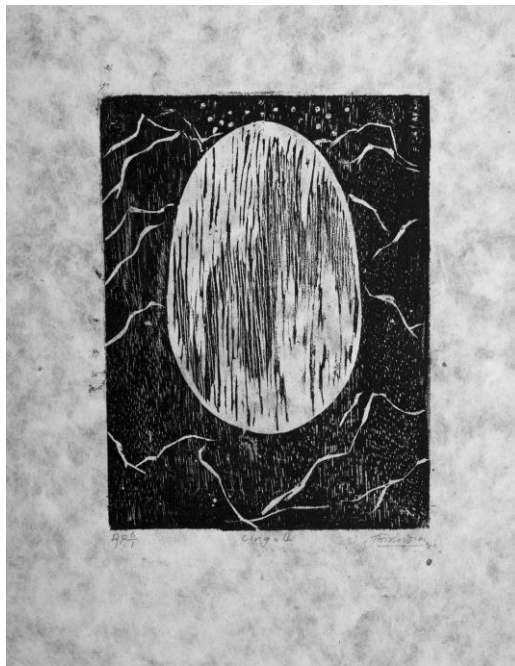
Fue debido a estas tempranas influencias, mezcladas con el afán del artista por conocer y abocetar la zona rural, lo que explica que muchas de las primeras obras de Birendra tras su retorno a Nepal en 1979 fuesen acuarelas realistas (Berry, 1977) (Imagen 1). Durante su época de estudiante en la BHU, Birendra formó parte del colectivo de artistas *Junkeree* (“libélula” en nepalí) junto a otros cinco jóvenes artistas de Nepal, cuyas exposiciones estaban basadas en la representación patriótica del Himalaya y su herencia cultural.¹¹ No obstante, tras su llegada a Katmandú esta formación contrastaría con un nuevo movimiento local basado en una pedagogía creativa libertaria y experimental, lo cual llevaría a Birendra a

⁹ (2015). Birendra Prataph Singh, comunicación personal, febrero 10.

¹⁰ (1976). “Marked Increase in Fine Arts Students”, *The Rising Nepal*, septiembre 11. Esta academia de arte sería la precursora del actual *Lalitkala Campus* afiliada a la Tribhuvan University.

¹¹ Parte del colectivo *Junkeree* eran los pintores nepalíes Kiran Manandhar (1957) y Surendra Raj Battharai (1956-2007). Ya en su primera exhibición en la BHU International House los títulos de sus obras tenían títulos como “paisaje”, “Festival” o “Valle de Kathmandu”. (1977). *Junkiree '76. Exhibition of Paintings*. Benarés: International House B.H.U., febrero 24-26.

abandonar este estilo por otro mucho más contemporáneo, prolífico y personal. En efecto, a lo largo de los años 80 Birendra abandonaría definitivamente la técnica pintoresca para centrarse en las nuevas influencias del arte neo-tántrico, que aprendió gracias al artista indio Deepak Banerjee (1930-2007) durante un curso de grabado en la *Lalit Kala Academy* en Nueva Delhi (Imagen 2).¹²



(Imagen 2) Birendra Prataph Singh, grabado, ca. 1970

A partir de los años 70 la tendencia neo-tántrica supondría un nuevo modo de entender la “nepalidad” correctamente, un estilo adaptado al uso y reinterpretación de la tradición local, hibridada esta vez con la estética *hippie* de Katmandú.¹³ Ésta fue adoptada por los artistas contemporáneos nepalíes como un nuevo modo de localizar el proceso de occidentalización del arte sin perder las líneas tradicionales de la pintura *paubhā* local.¹⁴

¹² Birendra Prataph Singh, personal communication with the author, February 10, 2015. El término “neo-tantra” emergió en los años sesenta en India a través de la obra de K. C.S. Paniker (1911-1977), inspirada en los elementos astrológicos y los diagramas tántricos. La reinención del arte tántrico acorde a los nuevos tiempos fue automáticamente comparada con una especie de arte abstracto local. Un arte moderno que emergía de la verdadera tradición india y contraparte del arte abstracto americano (Apte, 2020).

¹³ En Freak Street existe un mural hecho por los hippies en el Katmandú de los años sesenta. En él podemos ver el diseño de un *mandala*, junto a toscas imágenes de divinidades hindúes como Mahadeva con su consorte Parvati, mantras y bendiciones en sánscrito (Kharel, 2018).

¹⁴ Pintura budista o hinduista tradicional de la etnia de los *newār* en el Valle de Katmandú.

Encontramos un buen ejemplo en la obra del pintor *newār* Batsa Gopal Vaidya (1945), miembro del colectivo SKIB-71, quien caracterizó su estilo en base a la interpretación neo-tántrica de los símbolos de medicina *ayurveda*. Los mismos precursores del sistema educativo del arte moderno nepalí basado en la técnica pintoresca -Ramananda Joshi, Pramila Giri y Thakur Prasad Mainali- no tardarían en pasarse también a la moda del arte neo-tántrico, con el fin de subrayar la importancia de la preservación del arte tradicional para la cultura nacional nepalí.¹⁵ Otro ejemplo lo tenemos en los preciosos cuadros del tibetano Binod Moktan (1950), quien acabaría por llevar la idea neo-tántrica un paso más allá al presentar el arte *neo-thangka* con una serie de paisajes muy originales. Éstos fueron públicamente expuestos en la October Gallery de Katmandú en 1990, donde permanecen a día de hoy.¹⁶

Segunda etapa: *Pure Sight Automatism*

La rápida configuración de los estilos y modas de representación en el arte contemporáneo de Nepal conllevó también la separación de los artistas locales en diferentes grupos creativos según su idea de la “nepalidad”. Fue así como poco después de su retorno a Nepal, las iniciativas patrióticas del colectivo *Junkiree* se vieron divididas por la inauguración de las galerías de arte Palpasa y Srijana, establecidas por Kiran Manandhar y Birendra Prataph respectivamente. Estas galerías evolucionaron hacia dos estilos completamente diferentes, ya que mientras Palpasa continuó promocionando la tendencia pintoresca, Srijana se decantó por los artistas emergentes que ya comenzaban a experimentar con el arte irónico del *cartoon*.

La galería de arte Srijana pronto se constituiría como un espacio alternativo, donde los jóvenes miembros de los diferentes colectivos de arte nepalí se reunían casi a diario junto a músicos y poetas para “jugar al ajedrez, beber *raksi* y organizar exposiciones de arte contemporáneo”.¹⁷ Destacaba en dicho ámbito el colectivo SKIB-71, constituido por cuatro jóvenes nepalíes formados en la JJ School of Art de Bombay -entre los cuales estaba el ya mentado Batsa Gopal Vaidya-, así como el Young Artist Group, integrado por las nuevas generaciones de estudiantes de la Lalit Kala Academy en Katmandú, e instruidos a su vez por

¹⁵ En agosto de 1986 Park Gallery organizó una exposición de pintura *paubhā* y *thangka* religiosa. (1984). “Urge to Provide Opportunities To Artists”, *The Rising Nepal*, agosto 23, 1-6.

¹⁶ (1990). “Paintings With a Difference”, *Sunday Despatch*, diciembre 23, 13.

¹⁷ (2015). Sharad Ranjit comunicación personal, mayo 2.

los artistas del SKIB.¹⁸ Excelentes dibujantes y maestros en la nueva moda del *cartoon*, el objetivo de sus reuniones era sobre todo el de participar en las National Cartoon Exhibitions celebradas en el *hall* de la Royal Nepal Academy (RNA) de forma anual, coincidiendo con la festividad *newār* del *gai jātra*.¹⁹

Durante esta festividad tradicional, de un solo día de duración, se daba a los nepalíes la oportunidad de expresar sus opiniones políticas o sociales con total libertad. No obstante, las National Cartoon Exhibitions eran siempre inauguradas por el Rey Birendra y por tanto estrechamente supervisadas por el sistema Panchayat. Esto, junto al hecho de que los mejores dibujantes de Nepal solían ser empleados por el sistema como colaboradores publicitarios del régimen, nos lleva a cuestionar la verdadera garantía de dicha libertad.²⁰ Asimismo, el estudio visual de estos dibujos políticos es hoy día complicado, pues a pesar de que las National Cartoon Exhibitions tuvieron lugar durante los diez últimos años del régimen, la mayoría de las obras aquí presentadas desaparecieron misteriosamente tras la caída del sistema en 1990.

Es posible sin embargo deducir el tono de estos dibujos a través del estudio de las últimas tendencias del arte contemporáneo de Nepal. En el caso de nuestro artista principal, Birendra Prataph Singh, éstas desembocan en un estilo de obra político, polémico e individual, que caracteriza su obra durante su etapa madura hasta el momento actual. Es a través de ello que se establece la hipótesis de que los artistas emergentes de Nepal comenzaron a utilizar la ironía y la crítica subyacente en el arte del *cartoon* como medio liberador para expresar sus sentimientos, al tiempo que correspondían con los requisitos oficiales de la “nepalidad” de manera superficial.²¹

Durante las entrevistas realizadas a Birendra Prataph durante mis estancias de investigación en Katmandú, el artista siempre definía su obra actual como basada en la técnica surrealista de “automatismo”.²² Éste es un método de creación artística a través del cual se suprime el control consciente y la razón sobre el proceso de creación, permitiendo que el inconsciente domine el surgimiento de la obra de arte (Arias y Becerra, 2013). Siempre a

¹⁸ Formado por Batsa Gopal Vaidya (1945), Shashi Shah (1940), Krishna Manandhar (1947) e Indra Pradhan (1944-1995), cada miembro del SKIB representaba un estilo de vanguardia diferente y original. Sus exposiciones eran siempre inauguradas y promocionadas por la Reina Aishwarya, cuyo retrato presidía todos y cada uno de sus catálogos.

¹⁹ (1977). “Need To Develop Art of Satire Underlined”, *The Rising Nepal*, octubre 13, 1977.

²⁰ Tal fue el caso de Birendra Prataph, quien en los años 80 comenzaría a trabajar como caricaturista para el periódico local Gorkhapatra

²¹ Cabe subrayar que esta teoría no ha sido aún confirmada por ninguno de los artistas entrevistados durante mis estancias en Katmandú, pues continúan siendo aparentemente fieles seguidores de la política Panchayat y del sistema monárquico como verdadera esencia de la tradición local

²² (2015). Birendra Prataph Singh, comunicación personal, febrero 10.

favor de la tendencia patriótica de la “nepalidad”, Birendra Prataph parece que comenzó a investigar con esta técnica desde bien temprano a través de una nueva representación distorsionada y temblorosa de la herencia cultural del Valle de Katmandú. En 1977 su retrospectiva *Transmutation* fue organizada por el Young Artists Group en la Nepal Bharat Sanskritik Kendra. En el catálogo de la muestra el crítico de arte Narayan Bahadur Singh describe sus dibujos como un mundo imaginario y pseudomorfo de hombres y animales en proceso de transmutación: “angustia, agonía y frustración parecen ser los factores dominantes que han llevado al joven artista a entrelazar su obra con un mundo de fantasía” (Singh, 1977).

A partir de la coronación del príncipe Birendra Bir Bikram Shah (1945-2001) en 1975 comenzaron a suceder importantes cambios en la política internacional de Nepal. La abolición legal del consumo de drogas conllevó el comienzo de la desaparición de los *hippies* en Katmandú, siendo éstos sustituidos por una nueva empresa turística focalizada en la cultura del *trekking* y el entorno natural (Liechty, 2017: 271). La llegada masiva de un nuevo turismo más cultural trajo consigo nuevos modos de apreciación internacional de la herencia tradicional de Nepal. Partiendo del arte pintoresco fomentado en los 60 y la moda neotántrica en los 70, a partir del año 75 comenzaría en Nepal un nuevo movimiento creativo basado en la idea del “realismo mágico”, ya popular en India a través de figuras como K.G. Subramanyan (1924-2016) (Fernández del Campo, 2013: 422). Este estilo a su vez se mezclaría con las tendencias de “realismo socialista” introducidas en Nepal por los pintores Ram Kumar Bhaukajee (c. 1950) y Bipin Guimirey (c. 1950), tras su paso por la Moscow State Academic Art Institute en la Unión Soviética (Kshetry, 2014).

La creciente popularización del entorno cultural tradicional del Valle de Katmandú conllevó el incremento de la preocupación local por la gradual pérdida de dicha herencia cultural entre los círculos elitistas del país, especialmente desde que el artista e historiador Lain Singh Bangdel publicó su libro *Stolen Images of Nepal* en 1989. En esta relevante contribución, Bangdel muestra mediante fotografías los nichos vacíos del Valle, antaño presididos por majestuosas esculturas antiguas de valor incalculable (Bangdel, 1989). La nueva tendencia de “realismo mágico”, junto a la polémica desaparición de estas antiguas y valiosas esculturas, sería lo que impregnaría la obra de Birendra Prataph. La cual evolucionaría hasta el día de hoy en la representación de los principales entornos culturales de Katmandú en decadencia. De este modo, el artista nos muestra una visión profética sobre el Nepal contemporáneo, lleno de edificios a punto de sucumbir y personajes distorsionados,

entremezclando las esculturas tradicionales con imágenes socioculturales del nuevo Nepal (Imagen 3).²³



(Imagen 3) Birendra Prataph Singh, Katmandú, 1986.

La revolución social y caída del sistema Panchayat en 1990 desembocó en una guerra civil entre el Partido Comunista y adeptos al régimen monárquico de los Shah, y mantuvo la incertidumbre política en el país durante diez largos años (1996-2006). Dicho sentimiento general de malestar se refleja también en otra de las series más relevantes de nuestro artista en los últimos tiempos: *Electrocardiograma*, realizada con motivo de la hospitalización del hermano de Birendra Prataph en aquellos años. Producida en acrílico y técnica mixta, Birendra explora la historia de distintos casos médicos a través de figuras distorsionadas sin rostro ni personalidad, que inspiran una especie de descarga eléctrica y terror. Son obras monocromáticas y repetitivas, con fuertes contrastes que subrayan la agonía del enfermo en la sala de espera de un hospital (Thapa 2009). Esta serie es asimismo importante pues en ella Birendra Prataph parece romper de una vez por todas con la relevancia de la “nepalidad”,

²³ “Las mujeres desnudas que se representan en estos dibujos son las extranjeras. Represento extranjeras en el área de Bhaktapur, porque ésta fue especialmente reconstruida para el turismo internacional” (2015). Birendra Prataph Singh, comunicación personal, febrero 10.

optando esta vez por utilizar el arte al servicio de sus propios sentimientos.²⁴ No obstante, y aunque no tan evidente como en sus primeros trabajos, la presencia de elementos característicos de la tradición nepalí, como *nagas* o cuervos, reflejan el origen cultural de este artista y el trasfondo chamánico y primitivo de su obra (Imagen 4).²⁵



(Imagen 4) Birendra Prataph Singh. Electrocardiograma, técnica mixta sobre lienzo, 2009.

²⁴ “Mi hermano estaba muy enfermo y eso me hacía sufrir. Mientras esperaba con él en el hospital, me dediqué a dibujarlo. Solo logré vender una pintura de esta serie”. (2015). Birendra Prataph Singh, comunicación personal, febrero 10.

²⁵ Los *nagas* son dioses-serpiente adorados en Nepal para la atracción del agua y portadores de buena suerte, mientras que los cuervos son un presagio sobre lo que sucederá si el paciente sucumbe a la enfermedad.



(Imagen 5) Birendra Prataph Singh, Contaminación, 2012.

Conclusión

En 1973 la exposición *Contemporary Nepalese Sculptures and Paintings*, organizada en la Shridharani Art Gallery de Nueva Delhi, fue calificada por el periódico *The Indian Express* como “confusa”, debido a la enorme variedad de estilos diferentes (Singh, 2015: 216). En efecto, a través de la evolución creativa de Birendra Prataph Singh hemos visto cómo en un muy corto espacio de tiempo las tendencias en el arte contemporáneo nepalí cambian de un estilo a otro completamente diferente, pero siempre focalizado en torno a la idea nacional de “nepalidad” promocionada por el sistema Panchayat. A caballo entre la representación pintoresca del paisaje himalayo y las nuevas tendencias del arte neo-tántrico, la expresión de la “nepalidad” era prioritaria respecto a la de los sentimientos individuales por parte de los artistas y la promoción de éstos por parte del sistema. Más que un medio para la libertad de expresión creativa, el arte contemporáneo nepalí era un medio de publicidad y un modo de afianzar las ideologías de este sistema en todo el Reino de Nepal.

No obstante, a pesar de la estrecha supervisión del gobierno y de la sutil censura sobre el desarrollo del arte en este país, muchas de estas pinturas de vanguardia se basaron en la sátira del *cartoon* como modo de reflejar la verdadera voz del pueblo nepalí contra la

supuesta “democracia” Panchayat, escudada tras su adecuada “nepalidad”. La idea surrealista del “automatismo” que el artista utiliza a la hora de definir su trabajo es un claro indicador de que el origen de la obra se encuentra en su subconsciente. Birendra dibuja con líneas sinuosas templos y plazas, descubriendo el alma de Nepal imbricada en la herencia cultural de Katmandú. Arquitecturas que, a punto de desmantelarse, se derriten con el tiempo bajo la presión de su pluma. Es el temblor que desde hace tiempo sacude los cimientos de Nepal y lentamente deconstruye sin piedad todo lo que fue hace cientos de años construido. Terremotos, guerra, exclusión social, pérdida del patrimonio, masificación o fatalismo en general son algunas de las características con las que podemos describir la obra de nuestro artista en particular.

Pero a pesar de las connotaciones políticas y sociales que se perciben en la obra de Birendra, el artista no reconoce su obra como política, sino medioambiental. Ya desde sus primeros trabajos sobre la decadencia de la herencia cultural de Nepal, el artista subraya su preocupación principal por la destrucción del país, atribuida al problema del turismo masivo y al cambio climático (Imagen 5).²⁶

A pesar de la revolución de 1990, el pensamiento Panchayat continúa actualmente muy presente en la mentalidad de los artistas contemporáneos de Nepal. Que los artistas nepalíes no acepten reconocer las connotaciones políticas implícitas en su obra es una realidad frecuente en el Valle de Katmandú hoy en día. Es muy posible que esto se deba a la persistencia de la idea de “nepalidad”, inicialmente implantada por el sistema Panchayat, y aún vigente como forma de arraigo a la idea de nación y por necesidad de pertenencia a un clan en un mundo cada vez más global. La existencia de una ironía visual en el arte contemporáneo nepalí durante el período Panchayat sigue siendo un tema polémico e importante, pendiente de ser investigado adecuadamente en futuros trabajos sobre la historia del arte contemporáneo de este país.

²⁶ “Mi obra no es política. No tengo nada que decir sobre la política del país”. (2015). Birendra Prataph Singh, comunicación personal, febrero 10.

OBRAS CITADAS

- ANDERSON, BENEDICT (2006). *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso, 2006.
- APTE, SAVITA (2020). “Neo Tantric Art as Liberation”, Sothebys, febrero 11. <<https://www.sothebys.com/en/articles/neo-tantric-art>> accedido el 20 de marzo de 2021.
- ARIAS, RAQUEL y BECERRA, EDUARDO (2013). *El surrealismo y sus derivas: visiones, declives y retornos*. Madrid: Abada.
- BANGDEL, LAIN SINGH (1989). *Stolen Images of Nepal*. Katmandú: Royal Nepal Academy.
- BERRY, SCOTT (1977). “A Homage to Heritage”, An exhibition of pen & ink drawings by Birendra Prataph Singh, abril 29 – mayo 13.
- DE ROVATO, GIUSEPPE (1799). “*An Account of the Kingdom of Nepal*”, *Asiatic Researches*, Vol. 2, Londres: Vernor and Hood.
- FERNÁNDEZ DEL CAMPO, EVA (2013). *El Arte de India. Historia e historias*. Madrid: AKAL.
- HILTON, JAMES (1933). *Lost Horizon*. Reino Unido: Macmillan.
- DAVID-NEEL, ALEXANDRA (2008). *En el corazón del Himalaya: por los caminos de Katmandú*. Palma de Mallorca: Terra Incógnita.
- KHAREL, SHEKHAR (2018). “Kathmandu Odyssey,” video, 35 min. <http://www.cultureunplugged.com/storyteller/Shekhar_Kharel#/myFilms> accedido el 3 de mayo de 2020.
- KSHETRY (2014). *Realism in Bipin Ghimire’s Paintings*. Katmandú: Tribhuvan University.
- LIECHTY, MARK (2017). *Far Out. Countercultural Seekers and the Tourist Encounter in Nepal*. Chicago: The University of Chicago Press.
- NEPALI, MAUSAM SHAH (2017). “Nepal’s Kathmandu ranks 5th in Pollution Index 2017,” *The Himalayan Times*, julio 5. < <https://theHimalayantimes.com/nepal/nepals-kathmandu-ranks-5th-in-pollution-index-2017>> accedido el 28 de febrero de 2020.
- SCHICK, JURGEN (1998). *The Gods are Leaving the Country. Art Theft from Nepal*. Bangkok: Orchid Press.
- SEVER, ADRIAN (1996). *Aspects of Modern Nepalese History*. Nueva Delhi: Vikas Publishing House.

SHRESTHA, BANSHEE (2006). *R. N. Joshi. Widening the Horizon of Nepalese Art*. Kathmandu: Park Gallery.

SINGH, NARAYAN BAHADUR (2015) “1976. *The History of Contemporary Nepali Painting*. Kathmandu: Nepal Academy” (Traducido por Tara Lal Shrestha. Manuscrito no publicado)

SINGH, NARAYAN BAHADUR (1977). “*Your Opinion. Transmutation*”, Exhibition of Drawings by Birendra Prataph Singh, junio 28 – julio 2.

THAPA, SANGEETA (2009). “*Electrocardiogram - Internal Stories*”, Paintings by Birendra Prataph Singh. Kathmandu Contemporary Art Centre.

TOFFIN, GERARD (2016). *Imagination & Realities. Nepal between Past and Present*. Nueva Delhi: Androit Publishers.

ANDREA DE LA RUBIA es Doctora en Historia del Arte por la Universidad Complutense de Madrid (UCM), gracias a una beca de Formación del Profesorado Universitario (FPU-MEC) 2014-2018. Especializada en arte y cultura del Himalaya, Andrea ha sido investigadora invitada de la *Kathmandu University School of Art and Design (KUART)* en 2015, y el centro de investigación *Social Science Baha (SSB)* de Katmandú en 2017. Miembro del grupo de investigación I+D TRAMA, Andrea ha sido docente en el Departamento de Historia del Arte de la UCM y en el Curso de Experto en Arte de India y Asia Oriental. En los últimos años, ha sido investigadora postdoctoral en la *Presidency University, School of Design*, en Bangalore. En el momento actual, es Contratada Sustituta Interina en el Departamento de Dibujo de la Universidad de Granada (UGR).