

Dibujo político nepalí (1940-1970). Trazos de ironía contra el sistema *Panchayat*

Andrea de la Rubia Gómez-Moran
Universidad Rey Juan Carlos (España)

Recibido: 8/11/2023. Aceptado: 17/02/2024

Resumen

A través de la representación visual de los iconos nacionales de la montaña, el Rey y el Patrimonio Cultural de Katmandú, el arte contemporáneo nepalí se define como una herramienta que contribuye a romantizar la idea internacional del país como un mágico *Shangri-La*. Este artículo analiza la idea del dibujo contemporáneo a través del concepto de *nepalidad* como estrategia nacional promovida en los tiempos del régimen *Panchayat* (1962-1990). En un proceso que hibrida el realismo occidental con la cultura local, la intención del régimen era la de unificar su esencia multicultural de Nepal en torno a una sola cultura construida en torno al mismo. La Vanguardia nepalí utilizaba por tanto la *nepalidad* de forma casi forzada en sus obras, siendo la ironía el único medio a través del cual los artistas encontraban un resquicio para expresarse en contra de esta dictadura.

Palabras clave

Nepal, Arte contemporáneo, Dibujo, *Panchayat*, Ironía.

Nepalese Political Drawing (1940-1970). Traces of Irony against the *Panchayat* System

Abstract

Through the visual representation of the national icons of the mountain, the King, and Kathmandu's Cultural Heritage, Nepalese contemporary art is defined as a tool that contributes to romanticize the idea of the country as a magical Shangri-La. This article analyzes the idea of contemporary Nepali drawing through the concept of Nepaliness as a national strategy promoted in the times of the Panchayat regime (1962-1990). In a process that hybridizes the Western realism with the local culture, the aim of the regime was to unify the multicultural essence of Nepal around a single culture built around itself. The Nepalese avant-garde used the Nepaliness in their art-works in an almost forced way, being the irony the sole medium through which these artists could find a gap for their self-expression against this dictatorship.

Keywords

Nepal, Contemporary art, Drawing, Panchayat, Irony.

Introducción al Reino de Nepal: *ek bhasha, ek bhash, ek desh*

*“Nepal, land of Gods. You should go there, Madame. There it is still Shangri-La. Snow peaks and temples, tigers and roses, palaces and gods, gods, gods. Everyone is a god there, man and beasts, stone and trees. Only the clichés of tourism could describe it: smiling Kathmandu, sunlit Nepal, and of course Shangri-La, Shangri-La”*¹.

Resulta difícil hablar de Nepal en la década de los 50, ya que si bien este período resultó ser un momento relevante en el proceso de modernización y desarrollo del país, significó también una época oscura y confusa en cuanto a la transición política de la autarquía de los Rana (1846-1951) al régimen -supuestamente democrático- *Panchayat* (1962-1990). Iniciada tras el histórico *Jana Andolan* de 1951, o “Movimiento del Pueblo” en favor de la democracia, dicha transición fue precedida del retorno al poder de la monarquía de los Shah, con el Rey Tribhuvan Bir Bikram Shah (1906-1955) a la cabeza. Restaurada bajo promesas y esperanzas democráticas que se demorarían diez años en solventarse, la incertidumbre culminaría con el golpe de estado del heredero al trono, el Rey Mahendra Bir Bikram Shah (1931-1972), en 1960, y la implementación del sistema *Panchayat* como la mejor solución “moderna pero tradicional” ante la inestabilidad de aquellos tiempos².

Los Rana, quienes habían comenzado a gobernar Nepal tras el golpe de estado del primer ministro Jung Bahadur Rana (1817-1877), habían mantenido el país en una férrea política de aislamiento al mundo exterior hasta el momento. Fue la transición y el cambio de gobierno, con el paso de un sistema autárquico a otro más democrático, lo que por fin abrió las fronteras del Himalaya a la industria turística y el mercado internacional. Pronto, cientos de viajeros europeos y estadounidenses comenzarían a llegar al exótico “País de los Dioses” buscando encontrar la perdida ciudad de *Shangri-La*, inventada por James Hilton en su popular novela *Lost Horizon* (1933). Estos turistas se

congregaban en determinadas áreas o guetos de la ciudad de Katmandú, como la conocida *Freak Street*, donde podían deleitarse con innumerables copias de arte tradicional nepalí y pintorescos paisajes himalayos vendidos a modo de *souvenir*³.

Al mismo tiempo, este influjo extranjero supondría la llegada de las vanguardias artísticas al Himalaya, por lo que las nuevas generaciones de pintores y dibujantes nepalíes comenzarían poco a poco a experimentar con la estética del arte abstracto como símbolo de modernidad y libertad.

El siguiente artículo analiza por tanto las consecuencias que la década de los 50 trajo a la creatividad contemporánea de Nepal. Un período de transición que, lejos de la visión idílica que el Reino del Himalaya proyectaba hacia el mundo exterior, resultó ser especialmente turbio de puertas adentro. Deseosos de experimentar con las nuevas técnicas extranjeras, y alentados por los nuevos ideales democráticos y de libertad de expresión, este artículo se basa en la hipótesis de que estos jóvenes creadores comenzaron a utilizar la ironía visual para criticar, de manera sutil, la situación política del momento.

Debemos aclarar que las técnicas del arte occidental en Nepal, como el óleo y la fotografía, ya habían comenzado a ser introducidas en el país en el siglo XIX a raíz de las puntuales relaciones de los Rana con el Imperio Británico en India. A lo largo de sus cien años de gobierno, los Rana, desarrollaron un marcado gusto elitista por el retrato realista, siendo esta práctica desarrollada de manera exclusiva dentro de palacio. Sería únicamente a partir de la caída de los Rana, en la década de los 50, que las técnicas occidentales llegarían al pueblo común nepalí, alentando la curiosidad por estos medios e hibridándolos con sus diversas artes y artesanías para el consumidor extranjero.

Con el establecimiento del sistema *Panchayat* surgió la necesidad de implantar una única “cultura tradicional nepalí” que respaldase las ideas nacionales y tradicionales del régimen. Fue debido a ello que surgió el concepto de la *nepalidad*. En palabras del propio Rey Mahendra, la *nepalidad* sería concebida como una herramienta para “promover de nuestra herencia cultural y natural en el resto del mundo”⁴. Esta idea unificaba todas las culturas del Himalaya en

¹ Suyin, 1958: 42.

² Los *Panchayats* era el nombre que se le daba a los “consejos” de ancianos tradicionales de la antigua India, a través de los cuales se decidían los asuntos legales, sociales y administrativos del pueblo. Si bien los *Panchayats* eran consejeros, el Rey del distrito era siempre el que tenía la última palabra. En Sever, 1996: 42.

³ Morimoto, 1967: 351-380.

⁴ Mainali, Takur Prasad (ed.) (1972) *NAFA Art Magazine*. Manuscrito traducido al inglés no publicado, realizado por Tara Lal Shrestha en 2015 a nivel particular.

torno a una sola, cultura: aquella estipulada por el sistema *Panchayat*.

El Valle de Katmandú fue el lugar elegido como centro neurálgico de la nueva identidad cultural nepalí, y en particular el arte de la etnia de los *newār*. Esto se debe a que la cultura *newār* había sido prácticamente la única cultura estudiada por los pocos extranjeros que habían tenido la fortuna de visitar el país a comienzos del siglo XIX. El hecho de que estos investigadores no pudiesen ir más allá del Valle por cuestiones geográficas, así como prohibiciones políticas, provocó que la cultura *newār* se popularizase en el mundo como la más representativa del Himalaya, al margen del resto de numerosas culturas y etnias que habitan en la cordillera.

No obstante, debemos subrayar que la unificación cultural de Nepal no era innovadora, pues ésta ya había comenzado a ser implementada años atrás tras la conquista del Himalaya por el Rey de los *Gorkha*, Prithvi Narayan Shah (1723–1775), en 1769. Uno de los actos más importantes para conseguir la unificación fue el establecimiento del nepalí como la lengua común del Reino. Según Hutt (1997) el idioma nepalí jugó un papel crucial en el intercambio cultural del país, facilitando la integración y la interacción entre los diversos pueblos que habitaban el Himalaya⁵.

En efecto, durante todo el período *Panchayat* se enfatizaría constantemente el sentimiento comunal de “ser nepalí” a través del lema “*ek bhasha, ek bhash, ek desh*”, traducido como “un idioma, una vestimenta, un país”, y su popularización mediante su introducción en el sistema educativo nacional⁶.

Bal Krishna Sama: la *performance* del artista contemporáneo

El idioma nepalí fue tan importante en el desarrollo de la idea de comunidad que provocó que el sentimiento de identidad nacional fuese incluso más allá de sus fronteras, siendo relevante en este caso el área de Darjeeling, en la zona este de la cordillera. A pesar de que Darjeeling fue transferida a la India británica tras la guerra anglo-nepalí de 1814–1816, sus habitantes siempre se han sentido mucho más “nepalíes” que “indios”. Una vez instaurada la

autarquía de los Rana, a mitades del siglo XIX, muchos intelectuales comenzaron a exiliarse a esta zona del Himalaya. Educados en los valores sociales y democráticos importados en India a través de los británicos, estos representarían el germen de conciencia política que posteriormente se extendería por toda la cordillera a través del idioma nepalí. Para ello utilizaron las artes de la poesía y la literatura metafórica, introduciendo de ese modo ideales subversivos transmitidos de boca en boca entre los habitantes⁷.

En 1938 el *Praja Parishad* fue organizado como un partido clandestino contra el régimen del *mahārāja* Juddha Shumsher Jung Bahadur Rana (1875–1952), mientras favorecía el retorno del Rey Tribhuvan Shah a Nepal. Dicho partido funcionó hasta 1940 cuando Juddha Shumsher ordenó la ejecución de sus miembros: hoy considerados mártires por la causa (Hoftun y Raeper, 1992, p.3)⁸. No obstante, lejos de amedrentar el movimiento revolucionario, esto propiciaría la configuración de nuevos partidos prodemocráticos en el exilio, como el *All India Nepali National Congress*, rebautizado como el *Nepali National Congress* en 1947 bajo el liderazgo de B.P. Koirala (1925–2010)⁹. Finalizando todo ello con el ya mentado *Jana Andolan* de 1951, y el comienzo de la reestabilización política en los oscuros años 50.

Uno de los literatos más importantes dentro de dicho movimiento subversivo fue el artista y dramaturgo Bal Krishna Sama (1903–1981), realmente apellidado “Shumsher Rana”. A pesar de pertenecer a la poderosa familia Rana, Bal Krishna se definía a sí mismo como un nacionalista preocupado por el bienestar de la población de Nepal. En sus multifacéticas creaciones siempre defendió el interés del pueblo, utilizando el poder de las artes visuales y la cultura como medio para despertar la conciencia de la gente contra la injusticia social. Dado que sus actos políticos fueron considerados una amenaza para la autocracia de Rana, en 1948 fue enviado a prisión como artista revolucionario, por lo que Bal Krishna renunció a su apellido, Rana, por el apodo de *Sama*, que significa “igual” en nepalí.

Como poeta y dramaturgo, Bal Krishna Sama lleva el ámbito teatral y *performativo* tanto a su estilo literario como pictórico. En este sentido,

⁵ Hutt, 1997: 101–116.

⁶ Gellner, 2016: 19.

⁷ Hutt, 2010.

⁸ Hoftun / Raeper, 1992: 3.

⁹ Baral, 2012.

Fig. 1. Bal Krishna Sama, *retrato del mahārāja Juddha Shumsher*, 1931. Óleo sobre lienzo. Colección de Jeevan SJB Rana.



mientras que por un lado sus obras poéticas eran fuertemente descriptivas y reivindicativas, sus pinturas parecían estar más concentradas en la representación del entorno teatral que rodeaba a la figura principal, que en la figura en sí.

Un ejemplo de ello lo tenemos en su obra “*Retrato del mahārāja Juddha Shumsher*”, donde el primer ministro es (irónicamente) representado un poco hacia el lado izquierdo, en lugar de situarlo en el centro de la composición. En esta obra Bal Krishna parece prestar más atención a los inquietantes elementos simbólicos que rodean al *mahārāja*, como las palomas blancas de la paz que sobrevuelan la cabeza del ministro, o la puerta entreabierta por la que se puede ver el techo de una casa de estilo *newār* junto a un campo de trabajo (Fig. 1).

Para realizar sus pinturas, se sabe que Bal Krishna era asistido personalmente por el artista local Amar Chitrakar (1920-1999). Éste era un excelente pintor tradicional que, prácticamente escondido tras la poderosa sombra de Bal Krishna, producía las obras que éste último se asignaba como propias.

Si bien esto puede resultar escandaloso a ojos de la moral occidental, este tipo de colaboración debe ser analizada dentro del contexto social nepalí y su manera de entender el arte, donde aquel que encargaba la obra era tradicionalmente visto como el autor de la misma. El artista, por otro lado, era percibido como un mero instrumento “técnico” a quien se le comisionaba la obra en cuestión, sin mayor implicación que su producción. En el ámbito del arte tradicional nepalí Mlecko especifica que, en

la colaboración entre el maestro y el estudiante, el maestro es siempre respetado como “el vehículo de la gracia de dios o la guía esencial en el camino espiritual”¹⁰. Es decir, mientras que la categoría de “artista” se daba antiguamente al *guru* o sacerdote que creaba la pieza a través del proceso de visualización, el artesano era visto como un medio o herramienta a través del cual la pieza artística se materializaba de forma anónima.

La *performance* del ser “artista” se refleja en todos los aspectos de la vida cotidiana de Bal Krishna, desde su colaboración con Amar Chitrakar hasta el diseño de su propia vivienda, como si fuese un espacio teatral. Diseñada por el propio Sama como un ambiente mágico y encantador, esta pintoresca construcción está totalmente decorada con tallas y pintura mural. Entre sus aspectos, destacan los frescos alrededor de las paredes del dormitorio de Bal Krishna, decorado con bajorrelieves de nubes y rodeado por la pintoresca escena de un estanque al amanecer o atardecer, así como un par de ojos de Buda en la entrada principal a semejanza de la *harmikā*, o zona superior de una *stūpa* budista nepalí (Fig. 2).

Todo esto no hace más que enfatizar la propia figura de *Sama* como artista y poeta, siendo su caso relevante para comprender el concepto del ser “artista contemporáneo nepalí” dentro de los márgenes culturales establecidos por el sistema *Panchayat* y la élite afin al mismo.

¹⁰ Mlecko, 1982: 58.



Fig. 2. Bal Krishna Sama en la entrada de su casa. Fotografía cortesía de Jeevan SJB Rana.

Trazos de ironía: los orígenes de Lain Singh Bangdel en Nepal

A pesar de que fue en los 50 cuando las primeras experimentaciones de vanguardia tuvieron lugar, el inicio histórico del arte contemporáneo en Nepal no se fecha oficialmente hasta 1962 tras la retrospectiva de Lain Singh Bangdel en la sala *Sawaswati Sadan* de Katmandú¹¹. Oriundo

de Darjeeling, Bangdel fue invitado a Nepal por el propio Rey Mahendra Shah con la misión de reconducir el movimiento creativo contemporáneo hacia la idea de *nepalidad*.

Gracias al archivo del fotógrafo Marc Vaux (1895-1971) en París, custodiado por el Pompidou, sabemos que las primeras obras de arte realizadas por Bangdel durante su etapa formativa, se centraban particularmente en la representación de mujeres nepalíes haciendo diferentes trabajos

¹¹ Bangdel / Messerschmidt, 2004: 162.

manuales¹². Posiblemente influenciado por el estilo del *Progressive Artist Group* de India, aplica trazos gruesos para demarcar los contornos junto a colores planos. Asimismo, el propio artista afirma su afinidad por el estilo revolucionario de Picasso, lo cual es descrito por Mitter por el síndrome *Picasso-manqué*. Ya que la mayoría de los artistas surgidos por esa época eran a menudo comparados con la obra picassiana, mientras subraya que “detrás de esta idea, aparentemente inocente, descansa todo el peso de la sociedad del arte occidental”¹³.

Otra de las series más relevantes del primer período de Bangdel durante su período formativo en *L'École des Beaux Arts* de París, y claramente influenciada en el período azul de Picasso, fue su serie *Muna Madan*. Basada en el poema del literato nepalí Laxmi Prasad Devkota (1909-1959), y expuesta en su primera retrospectiva en Katmandú, ésta serie ilustra hábilmente la historia de Muna, quien muere de tristeza al saber que su esposo, Madan, nunca volverá de su viaje al Tíbet.

Pero si analizamos esta obra detenidamente, percibimos una ironía sutil en el echo de que el personaje de Muna, metáfora de la Madre Nepal, fuese siempre representado como una mujer oscura, con la cabeza siempre vuelta hacia atrás o hacia abajo de una manera misteriosa. Involucrado en tonalidades de azul oscuro para realzar el halo de tristeza que se dibuja en torno a la escena, Muna podría ser también una crítica irónica a la inestable situación política del país durante la transición y el quiebre de las promesas democráticas bajo el régimen *Panchayat*. Aunque ésta es una hipótesis jamás confirmada por el propio artista (Fig. 3)¹⁴.

Favorecido por el sistema, Bangdel se convertiría en uno de los artistas más influyentes

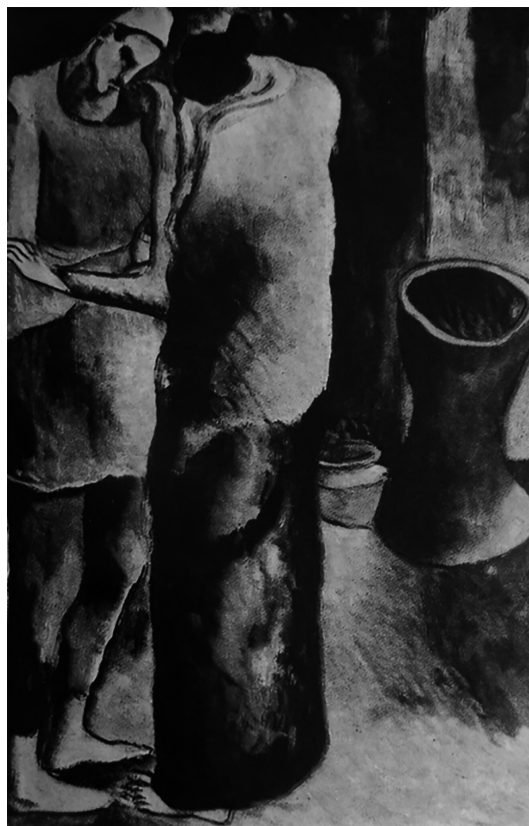


Fig. 3. Lain Singh Bangdel, obra de la serie *Muna Madan*, 1955. Gouache. Obra reproducida en el catálogo de la exposición *Lain Singh Bangdel, Fifty Years of His Art*, Nepal Art Council, Katmandú, 1991.

del período *Panchayat*, llegando a obtener los puestos más importantes en el ámbito de las academias artísticas inauguradas en el país a lo largo de esta época. Como la *Royal Nepal Accademy*, establecida por el Rey Mahendra en 1959 para la promoción de las artes literarias en lengua nepalí, o el *Archaeological Department*, abierto en 1953 para la clasificación y preservación de las antiguas piezas de escultura y arquitectura local¹⁵.

No obstante, la colaboración real de este artista con el régimen resulta ser un poco difusa. Esto se desvela cuando en 1989 -un año antes de la caída del régimen debido a un segundo *Jana Andolan* popular- Bangdel presenta su renuncia voluntaria a todos sus cargos y publica, de forma no menos misteriosa, su famoso libro *Stolen Images of Nepal*, en el cual denuncia la desaparición de las esculturas votivas dispuestas al público en todo el Valle de Katmandú, al ser robadas por

¹² Biographie Marc Vaux, Villa Vassilieff (10 de abril de 2018). <http://www.villavassilieff.net/?Biographie-Marc-Vaux>

¹³ Mitter, 2007: 7.

¹⁴ Continuando con la línea establecida por Bangdel en Nepal, unos años más tarde el Primer Premio de la *First National Art Exhibition*, celebrada en la *National Academy of Fine Arts* en 1965, sería concedido al dibujante Durga Baral (1943) con la representación de un jornalero nepalí cuyo rostro, a semejanza de la mencionada serie *Muna Madan*, tampoco mira al público que lo observa. El hecho de que hoy día Baral se haya convertido en uno de los caricaturistas más controvertidos en lo que respecta a la crítica política, es indicativo de que estas tempranas obras no debían de ser tan inocentes como parecían a simple vista. En Bikram Shah, Prabal (2012): *Satire in Durga Baral's Cartoons*. Tesis Fin de Grado, Tribhuvan University.

¹⁵ Department of Archaeology (5 de mayo de 2018). <http://www.doa.gov.np>

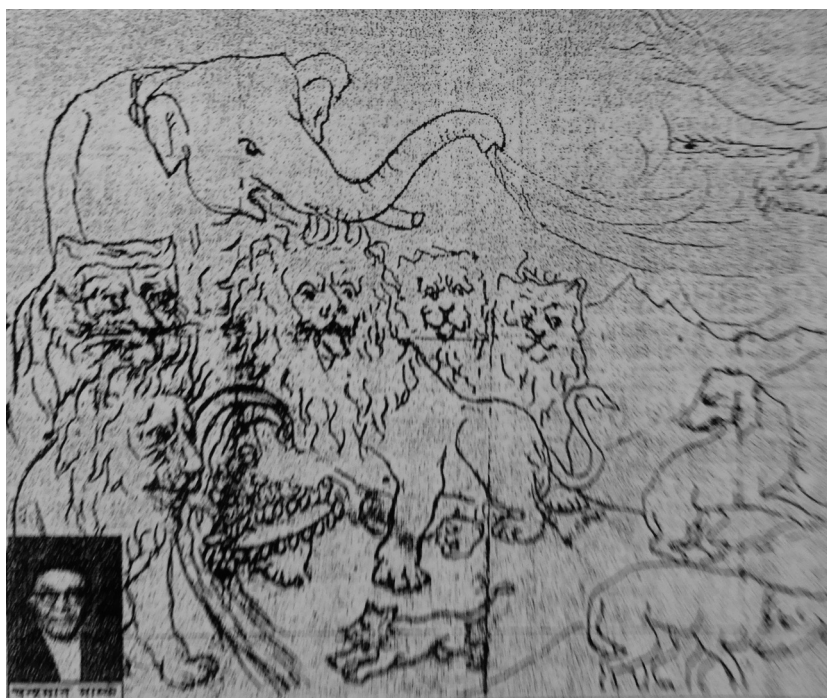


Fig. 4. Chandra Man Singh Maskey, caricatura de los Rana, 1940. Cortesía de Santosh Man Maskey.

mafias internacionales y vendidas a los museos occidentales de manera ilegal¹⁶.

Del mismo modo en 1956, justo después de su coronación, el Rey Mahendra promulgó el *Ancient Monuments Preservation Act* a través del cual las asociaciones *newār* de los *guthi*, tradicionalmente dedicadas al mantenimiento de las esculturas votivas y templos del Valle, eran conglomeradas bajo una única institución gubernamental denominada *Guthi Sanstan*. No obstante, la magnitud de dicha empresa fue motivo de desorganización y fallo en su cometido, lo que llevó al creciente decaimiento de los antiguos templos del Valle y la imposibilidad de su restauración¹⁷.

La ambivalencia de la *nepalidad* y el sentimiento de cultura nacional promovida bajo el sistema *Panchayat* se evidencian ante estos hechos, ya que al mismo tiempo en el que el sistema promulgaba por la preservación de su patrimonio, este panorama sufría un proceso de decadencia a consecuencia de la apertura del país, y la revalorización económica del mismo a nivel internacional.

Gehendra Man Amatya: “The First Modern Artist of Nepal”

El arte de la caricatura y la ironía visual como medio de expresar el descontento social ante la autarquía política en Nepal, comenzó a ser ya utilizado en el último período de los Rana. Según cuentan los rumores, una caricatura anónima fue depositada un día frente a las puertas del palacio del *mahārāja* Juddha Shumsher Rana. En ella, se representaba al primer ministro devorando hombres como si de un ogro se tratase.

La autoría de dicha caricatura nunca fue del todo verificada. No obstante, los Rana culparían a Chandra Man Singh Maskey (1900-1984), profesor de arte de la escuela Durbar, quien sería condenado a dieciocho años de prisión por la ofensa¹⁸. Si bien no existen hoy vestigios que corroboren esta historia, las habilidades de Chandra Man Singh en el campo del dibujo político se demuestran a través de una segunda caricatura histórica, custodiada por su hijo Santosh Man Maskey, en la que los gobernantes Rana son representados como perros callejeros que huyen acobardados de un elefante enfurecido, análogo al Rey Tribhuvan Shah (Fig. 4).

¹⁶ Bangdel, 1989.

¹⁷ Toffin, 2005: 36.

¹⁸ Santosh Man Maskey, comunicación personal, julio de 2017.



Fig. 5. Gehendra Man Amatya, 1954. Dibujo y acuarela sobre cartón. Colección de Ton Son Kim

Uno de los estudiantes de Maskey durante su período como docente sería el polémico Gehendra Man Amatya (1937) quien, desde las primeras etapas de su carrera creativa profesó un estilo particularmente violento en sus dibujos y pinturas. Proclamándose a sí mismo como “*The First modern artist of Nepal*” –y contradiciendo la historia oficial del arte contemporáneo establecida a favor de Bangdel– Amatya sería el protagonista de la primera exposición de pintura abstracta jamás realizada en el Valle de Katmandú.

Durante sus primeros años como artista, Amatya fue introducido a la técnica de la pintura abstracta por el dibujante y aventurero francoruso, Nicolai Michoutouchkine (1929-2010)¹⁹. Éste expondría sus dibujos abstractos en la capital de Katmandú en enero de 1956, siendo la muestra inaugurada por el propio Rey Mahendra y encomendado al extranjero a enseñar arte abstracto al joven Amatya, antes de continuar su largo recorrido hasta las Islas del Pacífico donde acabaría el resto de sus días²⁰.

¹⁹ Nacido en París en el seno de una familia rusa de expatriados, Michoutouchkine era uno de esos extravagantes “buscadores” que visitaban el Himalaya con una motivación espiritual en la década de los 50. Como pintor de vanguardia y budista practicante, era un gran admirador de las culturas asiáticas por lo que, una vez finalizados sus estudios en la *Grande Chaumiére School of Art* de París, emprendió un peregrinaje hacia la parte oriental del mundo con el fin de encontrar nuevas inspiraciones para su carrera creativa. En Teissier-Landgraf, 1995: 51.

²⁰ Amatya, Gehendra Man (2014): “Nicolai and My First Modern Solo Exhibition”. En *Art Perspective Weekly*, 1 [Vol.], 7 [Núm.], Katmandú. Manuscrito traducido al in-

glés no publicado, realizado por Tara Lal Shrestha en 2015 a nivel particular.

La muestra de Amatya también sería inaugurada en 1956 en el *Nepal-Bharat Sankritik Kendra*, o “Centro cultural indio de Nepal”. Esta exposición, de carácter rudimentario, presentaba una serie de obras vanguardistas de carácter experimental sobre cartón, oscilando entre la técnica del *dripping* de Jackson Pollock y el cubismo de Picasso. Estas pinturas se caracterizaron especialmente por el uso del rojo, el blanco y el negro en tonos lisos. Pero también colores brillantes y ausencia de sombras, trazos gruesos y fuertes para marcar las formas, y la superposición de diferentes capas de acrílico.

La violencia que implica cada una de estas obras no puede ser obviada, realizadas en un estilo marcadamente agresivo que precedería el trabajo del artista durante el período *Panchayat*. En efecto, solo unos años después, sus obras se desviarían hacia particulares interpretaciones de cuerpos humanos o animales torturados aparentemente inspirados en los sacrificios rituales realizados durante las festividades en el Valle²¹.

Más allá de la mera representación de la cultura nepalí es muy posible que dichas pinturas tuviesen otra intención, aunque esto nunca haya sido desvelado por el artista. A pesar de que en sus obras predomina la abstracción, encontramos alguna pista de lo que Amatya nos quiere decir a través de sus pocos dibujos y caricaturas realistas.

²¹ Amatya, Gehendra Man (2014): “Nicolai and My First Modern Solo Exhibition”. En *Art Perspective Weekly*, 1 [Vol.], 7 [Núm.], Katmandú. Manuscrito traducido al in-

²¹ Gehendra Man Amatya, comunicación personal, 15 de marzo de 2015.

Un ejemplo temprano es el siguiente dibujo, realizado por Amatyá en la década de los 50. Aquí vemos como un gato devora con crueldad el tobillo de un ganso, mientras que un perro ladra tras una puerta cerrada, de la que no es capaz de salir. En efecto, aunque el significado real de dicha ilustración no haya sido esclarecido, la inestable situación política de la década previa al establecimiento del sistema *Panchayat* podría haber sido el motivo que llevase al artista a realizar dicha obra con tal carga de ironía visual (Fig. 5).

En el período de los 60, mientras el concepto de *nepalidad* estaba aún en período de gestación, Amatyá fue un artista reconocido en el entorno creativo del Valle, realizando varias exposiciones con sus violentos dibujos y pinturas en Nepal e India. Pero a pesar de que este artista se declara abiertamente a favor del nacionalismo *Panchayat*, habiendo colaborado asiduamente con el régimen como caricaturista del periódico nacional y vistiendo siempre a la moda de la época, sus inquietantes trabajos visuales representan una voz paralela al desarrollo del arte contemporáneo nepalí hasta nuestros días.

Ya en la década de los 70, Amatyá comenzaría a perder influencia hasta ser a día de hoy un pintor denostado por la mayoría de los pintores y escultores entrevistados para mi trabajo doctoral.

Es muy probable que el motivo de la decadencia de Amatyá en la historia del arte nepalí, y el consecuente giro a favor del estilo más sosegado de Bangdel, ocurriese a consecuencia de las polémicas opiniones del artista sobre la *nepalidad* a favor de los estilos abstractos.

En efecto, en un tiempo en que el estilo realista en torno al pintoresco Nepal destacaba con fuerza como la *campaña política del sistema Panchayat*, las interpretaciones de Amatyá sobre “lo que debería ser el arte moderno” desvelaban su opinión como artista contrario a la idea de *nepalidad*. Una de sus declaraciones más significativas al respecto, se encuentra en su libro *Modern Art* donde Amatyá, una vez caído el régimen *Panchayat*, se atreve a declarar:

“Todo artista que quiera hacer arte contemporáneo debe olvidar a qué escuela pertenece, ya sea la escuela india o la nepalí, y comenzar a crear acorde con sus propios sentimientos, experimentando audazmente con todas las técnicas y estilos, hasta encontrar algo pueda adoptar como suyo propio. Todo joven artista nepalí debe olvidar que es nepalí. El enfoque principal del arte

*debe ser a la imaginación. El arte, para ser arte, debe contener el corazón del artista”*²².

Conclusión

El arte contemporáneo de Nepal fue gestado por el gobierno *Panchayat* como una herramienta político-social con el fin de definir y expandir la cultura nacional nepalí como una sola identidad, a ojos tanto de los nepalíes como del mundo internacional. La *nepalidad* comenzó a ser adoptada como un medio ideal que permitía a los artistas contemporáneos experimentar con las nuevas tendencias, mientras que enfatizaban el sentimiento nacional en torno al imaginario tradicional del país himalayano, unificando la realidad multicultural del Himalaya como una sola al servicio del Rey y el sistema *Panchayat*.

Pero si bien el arte contemporáneo de Nepal ha de ser comprendido por lado como una herramienta para la promoción de los ideales del régimen, también debe de analizarse desde la perspectiva de la metáfora visual en contra de dicha política, supuestamente “democrática”.

A través de la presentación de tres de los artistas más influyentes en la segunda mitad del siglo XX, este artículo subraya la capacidad irónica de los nepalíes como factor clave a la hora de analizar las obras realizadas tanto en el período de gestación del sistema *Panchayat* como a lo largo del mismo. No obstante, debemos subrayar que esta conclusión no es más que una hipótesis sin confirmar (ni desmentir) por ninguno de los artistas aquí mentados.

Finalmente, este artículo concluye que el arte contemporáneo nepalí no debe ser analizado únicamente a partir de la posible ironía escondida tras su adecuada *nepalidad*, sino también desde su “utilidad *performativa*”. A través de la cual la figura del “artista contemporáneo nepalí”, así como el entorno de la exposición de arte nacional, deben de ser factores estudiados como partes inseparables de la obra de arte en sí.

Bibliografía

- Amatyá, Gehendra Man (2005): *Modern Art*. Katmandú: Commercial Book.
 Bangdel, Dina / Messerschmidt, Don (2004): *Against the Current. The Life of Lain Singh*

²² Amatyá, 2005: 7.

- Bangdel. Writer, Painter and Art Historian of Nepal*. Bangkok: Orchid Press.
- Bangdel, Lain Singh (1989): *Stolen Images of Nepal*. Katmandú: Royal Nepal Academy.
- Baral, L.S. (2012): *Autocratic Monarchy. Politics in Panchayat Nepal*. Katmandú: Martin Chautari.
- Gellner, David (2016): “*The Idea of Nepal*”. En: The Mahesh Chandra Regmi Lecture, Social Science Baha, Katmandú.
- Hilton, James (1933): *Lost Horizon*. Reino Unido: Macmillan.
- Hoftun, Martin/Raeper, William (1992): *Spring Awakening. An Account of the 1990 Revolution in Nepal*. Katmandu: Penguin Books.
- Hutt, Michale (2010): *The Life of Bhupi Sherchan. Poetry and Politics in Post-Rana Nepal*. Nueva Delhi: Oxford University Press.
- Hutt, Michael (1997): *Nepal. A Guide to the Art and Architecture of the Kathmandu Valley*. Escocia: Kiscadale Publications.
- Lent, John A. (2023): “Nepal”. En *Asian Political Cartoons*. University Press of Mississippi, pp. 245-257.
- Mitter, Partha (2007): *The Triumph of Modernism. India’s Artists and the Avant Garde 1922-1947*. Oxford: Oxford University Press.
- Mlecko, Joel D. (1982): “The Guru in Hindu Tradition”. En *Numen*, 29 [Núm.], 33-61. Doi: 10.2307/3269931.
- Morimoto, Izumi (1967): “The Development of Local Entrepreneurship: a Case Study of a Tourist Area, Thamel in Kathmandu”. En Gellner, David/Ishii, Hiroshi/Nawa, Katsuo (eds.): *Nepalis Inside and Outside Nepal. Social Dynamics in Northern South Asia*. Nueva Delhi: Manohar, pp. 351-380
- Sever, Adrian (1996): *Aspects of Modern Nepalese History*. Nueva Delhi: Vikas Publishing House.
- Suyin, Han (1958): *The Mountain is Young*. Reino Unido: Jonathan Cape Ltd.
- Teissier-Landgraf, Marie Claude (1995): *The Russian from Belfort. 37 years journey by painter Nicolai Michoutouchkine in Oceania*. Vanuatu: Institute of Pacific Studies.
- Toffin, Gerard (2005): “*From Kin to Caste. The Role of Guthis in Newar Society and Culture*”. En: The Mahesh Chandra Regmi Lecture, Social Science Baha, Katmandú.