



UNIVERSITAT DE  
BARCELONA

**Amrita Sher-Gil**

**Una pintora en el umbral de la Vanguardia Artística en India  
(1913-1941)**

Eva Maria Pacheco Ricote

**ADVERTIMENT.** La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX ([www.tdx.cat](http://www.tdx.cat)) i a través del Dipòsit Digital de la UB ([diposit.ub.edu](http://diposit.ub.edu)) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

**ADVERTENCIA.** La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR ([www.tdx.cat](http://www.tdx.cat)) y a través del Repositorio Digital de la UB ([diposit.ub.edu](http://diposit.ub.edu)) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

**WARNING.** On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX ([www.tdx.cat](http://www.tdx.cat)) service and by the UB Digital Repository ([diposit.ub.edu](http://diposit.ub.edu)) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.



Cubierta: *Sleep* por Amrita Sher-Gil, (París, 1933), óleo/lienzo, 79,1 x 112,5 cm.  
*National Gallery of Modern Art* (NGMA), Nueva Delhi, India

© Eva Maria Pacheco i Ricote, Barcelona, 2022.

Portada: Camafeo en el que se ha representado un escarabajo grabado con Harpokrates  
sentado sobre una flor de loto, dibujado por el Conde de Caylus para su *Recueil  
d'Antiquités égyptiennes, étrusques, grecques, romaines et gauloises*, vol. 3, pl. 7, n°VI.  
Londres: British Museum, 2010,5006.1586.

Impreso en Barcelona, diciembre, 2022

Impresión y encuadernación: Bilógic Grafics, Passeig Maragall 150, 08027. Barcelona



UNIVERSITAT<sub>DE</sub>  
BARCELONA

« I can only paint in India.  
Elsewhere I am not natural.  
Europe belongs to Picasso, Matisse,  
Braque and many others.  
India belongs only to me. »

Amrita Sher-Gil (París, junio de 1938)



Sardarnagar  
25 March 1944

Dear Mummy.

I thank you for your letter in  
The Punjab Sind bank letter & the  
250 I only got it three days ago as we  
been away at Lucknow for the last  
& left on the 17<sup>th</sup>. Your letter appeared  
arrived here on the 18<sup>th</sup>.

So far I haven't sold anything at  
exhibition & it doesn't look as if I  
We stayed at Sardar Mohalingh  
though the family with the exception  
of Rajinder was at Delhi.

You needn't have bothered about  
just yet, however the money nature  
was welcome - Kirpal has paid  
another three hundred <sup>out</sup> & still owes  
one hundred for the picture -

Yes I did receive your long letter  
Amballa & wrote to you to the effect  
& the time I am surprised that you  
forgot it. I did not mention any  
other



FACULTAT DE BELLES ARTS · UNIVERSITAT DE BARCELONA

# AMRITA SHER-GIL

UNA PINTORA EN EL UMBRAL DE LA VANGUARDIA  
ARTÍSTICA EN INDIA (1913-1941)



TESIS DOCTORAL

REALIZADA POR EVA MARIA PACHECO RICOTE

DIRIGIDA POR ORIOL VAZ-ROMERO TRUEBA  
Y TUTORIZADA POR CARME PORTA SÀLVIA

PROGRAMA DE DOCTORADO - *LA REALIDAD ASEDIADA:*  
*CONCEPTO, PROCESO Y EXPERIMENTACIÓN ARTÍSTICA*

DICIEMBRE · MMXXII



UMRAO SINGH SHER-GIL (fotografía), *Amrita Sher-Gil con veinticuatro años, en su estudio de Simla, 1937.*  
Bibl.: Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil, Letters & Writings*, Delhi: Tulika Books, 2010, vol.2, p. 414.

## SUMARIO

Agradecimientos	1
Resúmenes	2
Introducción	6

## I. ENSAYO INAUGURAL

---

### Elogio del viaje como motor creativo y filosófico

1. Del ensayo emocional o “binocular”	49
2. El viaje como proceso creativo en el arte moderno	50
3. De Barcelona a Delhi (2003-2018): quince años de un viaje interior	53
4. Meditación y creación propia	70
5. Escenarios de la creatividad femenina entre Oriente y Occidente	72

## II. ENSAYO SITUACIONAL

---

### El poder de las fronteras geográficas y culturales

6. Los escenarios de Amrita Sher Gil antes de Amrita Sher Gil	79
7. Orígenes de la pintura de vanguardia en Hungría	82
7.1. Recepción de la escuela de París en Budapest	83
7.2. La visión de Oriente desde Occidente	86
8. La realidad de India a caballo entre el s. XIX y el s. XX	89
8.1. La familia y la jerarquía	89
8.2. El papel tradicional de la mujer en la India.	92
8.2.1. La mujer india por tradición	92
8.2.2. La sexualidad de la mujer india	97
8.2.3. El papel de la mujer india en el ámbito artístico	99
8.3. Brahma y el sistema de castas hindúes	104
8.4. La tradición de las imágenes: la iconografía hindú	110
9. Culturas indias hasta el fin del Raj británico (1947)	113
9.1. <i>Shantiniketan</i> (1901), creación por Rabindranath Tagore	115
9.2. <i>Bengal School of Art</i> (1896) y Abanindranath Tagore	119
9.3. <i>The Indian Society of Oriental Art</i> (1907) y las vanguardias en la India	120
9.4. ¿Invisibilidad femenina en una cultura masculina?	123

### **III. ENSAYO VITAL**

---

#### **Retrato de Amrita Sher-Gil (1913-1941)**

10. Familia e infancia.1913-1929	144
11. Juventud y madurez.1929-1934	155
12. El regreso a la India o la experiencia cautivadora.1934-1938	179
13. Explorando las Europas, 1938-1939 y estancia en Ceilán.1939-1941	199

### **IV. ENSAYO ESTETICO**

---

#### **Sobre la idea de belleza en la obra de Amrita Sher-Gil**

14. Cartografía de la pintura de Amrita Sher-Gil	207
14.1. Materiales, géneros y temas	211
14.2. Durante la época en París (1929-1934)	226
15. Metamorfosis pictóricas: el diálogo con las raíces de la India	238
15.1. El descubrimiento de las cuevas de Ajanta y Ellora	246
15.2. La influencia de las miniaturas mogoles y pahari	255

### **V. ENSAYO EN EL UMBRAL**

---

#### **¿Una pintora bajo la invisibilidad de género?**

16. Amrita Sher-Gil: amante y artista	271
16.1. Una amante poco convencional	275
16.2. La bisexualidad de Amrita	281
17. La recompensa de la crítica	285
17.1. La recepción de la última exposición	316
17.2. Resonancias póstumas de una pintora en el umbral de las vanguardias	327
Conclusiones	334
Anexos	362
Glosario	396
Bibliografía	400

## AGRADECIMIENTOS

A mis bisabuelas, abuelas, bisabuelos y abuelos,  
madre, padre, hermano y hermana.

Entre las muchas personas que me apoyaron durante el larguísimo camino para realizar la tesis, quisiera en primer lugar agradecer a Dr. Josep Maria Cerdà, director del Programa de Doctorado especialmente por sus aclaraciones e indicaciones y al director Dr. Oriol Vaz Trueba. A Vivan Sundaram y Navina Sundaram sobrinos de Amrita Sher-Gil, por su documentación e información. En especial a la rajyogi Dadi Janki Ji por saber que podía estar donde estoy y hacer parte de mi investigación en India. A Asha Didi de ORC-Delhi, por su apoyo y colaboración en mis interminables viajes llenos de aventuras en la India del norte, el Rajasthan y en especial en Nueva Delhi. A Gustavo Lozano, Eva Barrera y Carlos Valmaseda por el encargo y valiosísimo esfuerzo. A Salomé Portela por su firmeza, fe y constancia. A Fina Albareda, Laura Domènech, Valérie Quiquampoix, Esther Schmidt y Ana Lladó por su incondicional sustento. A Josep Temporal por su conocimiento y Josep Guarch por su ilimitada guía. A Bárbara K. Serrano por su corrección y Bertran Escolá por el diseño y maquetación.

Muy especialmente agradecida a todas las artistas de generación y generaciones.

## RESUMEN

Esta tesis presenta, en primer lugar, una investigación centrada en la figura de Amrita Sher-Gil (1913-1941) y su impacto en la pintura moderna en la India. Por otro lado, pretende ofrecer un estudio comparativo con la obra de la autora de la investigación, tanto en lo relativo a los procesos vitales y creativos como de su relación con las artistas mujeres cuya obra cabalga entre Oriente y Occidente, pero también entre el desafío social y la invisibilidad intelectual. A través del análisis biográfico y autobiográfico, en estas páginas trataremos aspectos de la creación pictórica, poniendo énfasis en la trascendencia espiritual del viaje, forma de desarrollo interior a la vez que estético-procedimental, por el hecho de configurar una amalgama de vivencias interculturales entre Europa e India.

El caso de Amrita Sher-Gil dibuja una corta pero intensa progresión personal, que nos transporta desde las fórmulas pictóricas más académicas hasta alcanzar una titilante apertura hacia la abstracción. Su muerte prematura, nos lleva a preguntarnos, de igual forma el modo en que hubiese continuado sus andanzas geográficas, espirituales y artísticas, pues, en el caso de la autora de esta tesis, su trayectoria es ya claramente de índole abstracta.

El presente trabajo de investigación se vertebra gracias a tres grandes temas diferenciados, aunque inextricables: la mujer, la pintora y la viajante. El primer tema, la figura de Amrita Sher-Gil como mujer indio-húngara nos conducirá a explorar las tensiones familiares y las tradiciones culturales, soportadas con una gran fuerza vital y coraje demostrados en unas sociedades jerárquicas y patriarcales. En segundo lugar, la figura de Amrita como creadora pone de manifiesto diferencias de clase y sexo, pero también revela que su pintura acabó siendo un autorretrato de su transformación interior, a la vez que una respuesta luminosa a las influencias que en ella causaron los movimientos artísticos procedentes de Europa y de Oriente. No en vano, el tercer elemento vertebral de la tesis es, pues, el viaje físico-geográfico. Nos referimos a las estancias de larga duración que permiten una cierta capilaridad cultural en la práctica artística de la protagonista y la construcción de su mirada pictórica. De ahí que hallamos querido considerarla “madre” de las vanguardias artísticas en la India.

En definitiva, el diálogo implícito entre la autora de la tesis, Eva M<sup>a</sup> Pacheco que vivió ocho años en Delhi, y su figura central de estudio, Amrita Sher-Gil, viajada a París, constituye una forma singular de investigación artística “binocular”, en la que se dan cita los estudios biográficos, la historia de las civilizaciones y del arte, los llamados “estudios de género” y el análisis de la pintura moderna entre culturas.

**Palabras clave:** Pintura. India. Arte Moderno. Figuración. Abstracción. Mujeres-Artistas. Oriente-Occidente. Viajes de artistas. Escuela de París. Primeras Vanguardias artísticas en Europa. Vanguardias artísticas en la India. Invisibilidad Femenina. Biografía. Autobiografía. Historia del Arte. Escuela de Arte de Bengala. Sociedad India de Arte Oriental y transculturalidad.

## RESUM

Aquesta tesi presenta, en primer lloc, una investigació centrada en la figura d'Amrita Sher-Gil (1913-1941) i el seu impacte a la pintura moderna a l'Índia. D'altra banda, pretén oferir un estudi comparatiu amb l'obra de l'autora de la investigació, tant pel que fa als processos vitals i creatius com de la seva relació amb les artistes dones l'obra de les quals cavalca entre Orient i Occident, però també entre el desafiament social i la invisibilitat intel·lectual. A través de l'anàlisi biogràfica i autobiogràfica, en aquestes pàgines tractarem aspectes de la creació pictòrica, posant èmfasi en la transcendència espiritual del viatge, forma de desenvolupament interior alhora que estètic-procedimental, pel fet de configurar una amalgama de vivències interculturals entre Europa i Índia.

El cas d'Amrita Sher-Gil dibuixa una curta però intensa progressió personal, que ens transporta des de les fórmules pictòriques més acadèmiques fins a assolir una titil·lant obertura cap a l'abstracció. La seva mort prematura ens porta a preguntar-nos, de la mateixa manera com hagués continuat les seves aventures geogràfiques, espirituals i artístiques, doncs, en el cas de l'autora d'aquesta tesi, la seva trajectòria ja és clarament d'índole abstracta.

Aquest treball de recerca es vertebrà gràcies a tres grans temes diferenciats, tot i que inextricables: la dona, la pintora i la viatjant. El primer tema, la figura d'Amrita Sher-Gil com a dona indiohongaresa ens conduirà a explorar les tensions familiars i les tradicions culturals, suportades amb una gran força vital i coratge, demostrats en unes societats jeràrquiques i patriarcals. En segon lloc, la figura d'Amrita com a creadora posa de manifest diferències de classe i sexe, però també revela que la seva pintura va acabar sent un autoretrat de la seva transformació interior, alhora que una resposta lluminosa a les influències que hi van causar els moviments artístics procedents d'Europa i d'Orient. No en va, el tercer element vertebral de la tesi és, doncs, el viatge. Ens referim a les estades de llarga durada que permeten una certa capil·laritat cultural a la pràctica artística de la protagonista i la construcció de la seva mirada pictòrica. És per això que la volem considerar “mare” de les avantguardes artístiques a l'Índia.

En definitiva, el diàleg implícit entre l'autora de la tesi, Eva M<sup>a</sup> Pacheco que va viure vuit anys a Delhi, i la figura central d'estudi, Amrita Sher-Gil, viatjada a París, constitueix una forma singular de recerca artística “binocular”, en què es donen cita els estudis biogràfics, la història de les civilitzacions i de l'art, els anomenats “estudis de gènere” i l'anàlisi de la pintura moderna entre cultures.

**Paraules clau:** Pintura. Índia. Art Modern. Figuració. Abstracció. Dones-Artistes. Orient-Occident. Viatges d'artistes. Escola de París. Primeres avantguardes artístiques a Europa. Avantguardes artístiques a l'Índia. Invisibilitat femenina. Biografia. Autobiografia. Història de l'Art. Escola d'Art de Bengala. Societat Índia d'Art Oriental i transculturalitat.



## ABSTRACT

This thesis presents, first, an investigation focused on the figure of Amrita Sher-Gil (1913-1941) and her impact on modern painting in India. On the other hand, it aims to offer a comparative study with the work of the author of the research, both in relation to vital and creative processes and their relationship with female artists whose work rides between East and West, but also between the social challenge and the intellectual invisibility. Through biographical and autobiographical analysis, in these pages we will deal with aspects of pictorial creation, emphasizing the spiritual transcendence of the journey, a form of internal development as well as an aesthetic-procedural one, due to the fact that it configures an amalgamation of intercultural experiences between Europe and India.

The case of Amrita Sher-Gil draws a short but intense personal progression, which transports us from the most academic pictorial formulas to a dazzling opening towards abstraction. Her premature death leads us to wonder, how she would have continued her geographical, spiritual and artistic transformation, since, in the case of the author of this thesis, her trajectory is already clearly of an abstract nature. .

The present research work is structured thanks to three large differentiated, although inextricable, themes: the woman, the female painter and the traveler. The first theme, the figure of Amrita Sher-Gil as an Indian-Hungarian woman, will lead us to explore family tensions and cultural traditions, supported with a great life force and courage demonstrated in hierarchical and patriarchal societies. Secondly, Amrita as a creator reveals class and gender differences, but also reveals that her painting ended up being a self-portrait of her inner transformation, as well as a luminous response to the influences that the artistic movements from Europe and the East caused in her. Not surprisingly, the third backbone of the thesis is, then, the physical-geographical journey. We refer to the long-term stays that allow a certain cultural capillarity in the artistic practice of the protagonist and the construction of her pictorial gaze. That is why we wanted to consider her the "mother" of the artistic avant-gardes in India.

In short, the implicit dialogue between the author of the thesis, Eva M<sup>a</sup> Pacheco, who lived eight years in Delhi, and her central figure in the studio, Amrita Sher-Gil, who traveled to Paris, constitutes a unique form of "binocular" artistic research. in which biographical studies, the history of civilizations and art, the so-called "gender studies" and the analysis of modern painting between cultures come together.

**Keywords:** Painting. India. Modern Art. Figuration. Abstraction. Women-Artists. East-West. Artists travel. School of Paris. First artistic vanguards in Europe. Artistic avant-garde in India. female invisibility. Biography. Autobiography. History of art. Bengal School of Art. Indian Society of Oriental Art and transculturality.

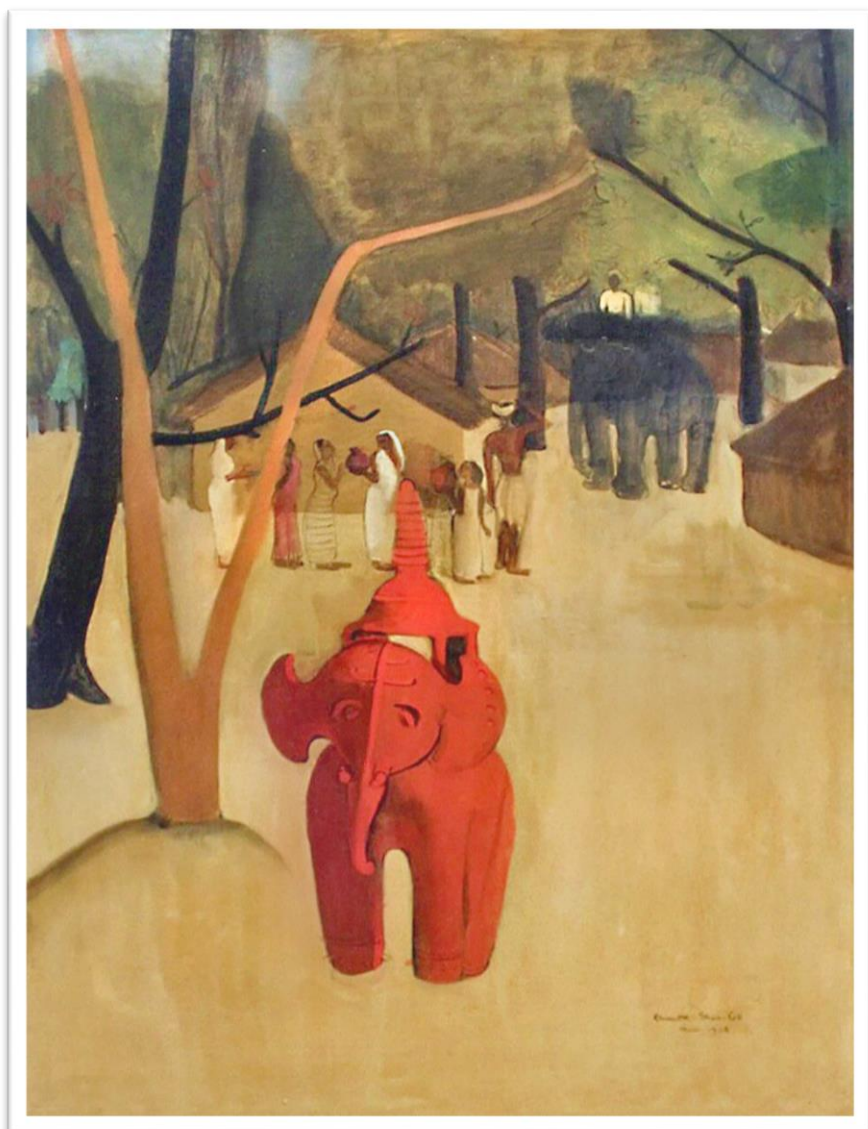


Figura 1 -Amrita Sher-Gil. *Elefante de arcilla roja* (Saraya, 1938)  
Óleo/lienzo, 106 x 76 cm. Delhi, India: National Gallery of Modern Art. NGMA  
Bibl. Sonal Khullar, *Worldly Affiliations: Artistic Practice, National Identity and Modernism in India, 1930-1990*. Oakland: University of California Press, 2015, p. 76, fig. 31.

## INTRODUCCIÓN

“Cuando un artista trabaja nunca está pensando en explicar su trabajo.  
La inspiración procede simultáneamente de dentro y de más allá del artista.  
No me gusta nada ser etiquetada como mujer-artista; yo soy una artista”

HELEN SCHJERFBECK<sup>1</sup>

“Mi vida ha sido un cruzar constante de fronteras: abandonar el cubículo de la seguridad,  
del terruño, del árbol que da sombra, para ir en busca de las respuestas, del Quién, como  
hizo Heródoto hace 2.500 años, para aventurarse en lo desconocido, dejándose guiar por ‘la  
magia del viaje’”

RYSZARD KAPUŚCIŃSKI<sup>2</sup>

Nuestra primera propuesta de tesis doctoral, presentada en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona en 2003, llevaba por título *Imagen, realidad y trascendencia: una experiencia pintada*. En dicho escrito tratábamos cuestiones de marcado carácter autorreferencial, tales como la relación entre color y energía, al igual que la noción de trascendencia y sus huellas en la historia de la pintura moderna. En efecto, a través de la experimentación pictórica nos atraía descubrir ciertos territorios fronterizos, cargados a partes iguales de fe y desconocimiento. Sin embargo, la propuesta primitiva quedó interrumpida en 2010. Aquel año, tuvimos ocasión de viajar a la India. Vivimos ocho años al norte del país, llevando a cabo una intensa creación pictórica, acompañada por una zambullida personal en esa humanidad de humanidades que es el pueblo indio. Uno de los efectos más empíricos de aquella experiencia fue el salto que dio nuestra visión sobre la pintura y las bellas artes. Ante nosotros se dibujó una nueva vía de estudio: esa que, siguiendo la expresión de Eugenio Trías, puede calificarse de estética fronteriza<sup>3</sup> y que nos traslada a otras “orillas de la belleza”<sup>4</sup>: en nuestro caso, aquellas que conectan la espiritualidad de Oriente con la de Occidente, cuyo tenso diálogo tantas páginas ha suscitados.

## A. Aproximación al objeto de estudio

La pintora finlandesa Helene Schjerfbeck (1862-1946), pronunció: “*No me gusta nada ser etiquetada como mujer-artista; yo soy una artista*”. El ser “una artista” sobrepasa la etiqueta de “mujer” propiamente dicho, que ha sido tambaleada y maltratada por la historia con las tremendas miserias que las culturas y las sociedades han podido hacer a las mujeres, simplemente por serlas. Ser “una artista” ya lleva implícito la condición y la carga femenina, y podríamos intuir va mucho más allá del género y el sexo. Helen igualmente alude que “la inspiración procede simultáneamente de dentro y de más allá”, es decir existe una conexión, un puente que permite unir dos mundos: el interior y el exterior. Lo conocido y lo desconocido. Lo visible y lo invisible. Dos mundos, dos realidades, dos dimensiones, dos paisajes que se conectan con el viaje o la mirada hacia o desde el interior.

También como recordaba el escritor polaco Ryszard Kapuściński (1932-2007), “*El sentido de la vida es cruzar fronteras*”. Nuestra pasión por las culturas asiáticas y de la India en particular había echado raíces mucho antes, allá por 1993, en el vestíbulo de la ya citada Facultad de Bellas Artes, donde podían adquirirse ediciones españolas del *Bhagavadgītā*, de los *Upanishads*, de la filosofía de la naturaleza del *Tao Te Ching*, así como obras del asceta Siddhārtha Gautama. Como a muchos lectores no avezados en las lenguas y la historia del Lejano Oriente, leíamos un relato tras otro, esforzándonos por alcanzar los significados últimos de aquellos discursos antiguos, cargados de imágenes poéticas tan distintas de las que los grandes relatos de la cultura grecolatina y cristiana nos brindan.

En el año 2000, al concluir la beca de postgrado en la Universidad Autónoma de México, regresamos a Barcelona y decidimos indagar algunas escuelas de meditación: anhelábamos, si se nos permite decirlo así, un nuevo rumbo vital y, sin duda, la práctica de la meditación *rāja yoga*, que podemos traducir por “yoga de los reyes”<sup>6</sup>, ya practicado en el siglo III a.C., nos brindó una oportunidad en este sentido.

Nuestro primer viaje a Nueva Delhi tuvo lugar tres años después, en diciembre de 2003. Llegamos hasta el Rajastán y pasamos un mes en el *áshram*<sup>7</sup> de meditación del Monte Abu, erguido sobre la cordillera de Aravalli. Desde entonces, viajamos cada año al subcontinente asiático para practicar la meditación yóguica y experimentar sus posibles aplicaciones en los procedimientos, técnicas y procesos pictóricos. Y decidimos instalarnos definitivamente en la India. Al haberla frecuentado siete años consecutivos, sabíamos que no se trata de un lugar al que resulte fácil adaptarse. Huelga decir que no es lo mismo pasar allí unas semanas que vivir en el país. A pesar de ello, nos sentíamos preparados para recibir el impacto de las culturas indias. Primero permanecemos tres años internos en un *áshram*, cumpliendo con un intenso programa de meditación, abstención y lo que allí denominan, no sin cierta coloración hostil,

“purga occidental”, un proceso que comienza por la disciplina del silencio. Allá también conseguimos dar forma a uno de nuestros primeros “estudios de pintura”. Más adelante, encontramos un modesto espacio de trabajo en la caótica capital de Delhi, en cuyo siempre agitado vientre tuvimos ocasión de realizar hasta siete exposiciones, siendo testigos del cambio de siglo en India.

Hemos creído oportuno poner al lector en tales antecedentes puesto que, en aquel mismo año de 2013, la Galería Nacional de Arte Moderno de Nueva Delhi —que a partir de ahora resumiremos con las siglas NGMA—, celebró, con ayuda del Ministerio de Cultura, el centenario del nacimiento de la pintora Amrita Sher-Gil (1913-1941), considerada ya desde hacía décadas, y como tendremos ocasión de exponer, uno de los grandes referentes artísticos nacionales<sup>9</sup>. Dicha muestra tuvo una réplica en el parisino Pabellón de la UNESCO al tiempo que su filial húngara declaraba el *Año internacional Sher-Gil*<sup>10</sup>.

En la exposición antológica de Nueva Delhi no sólo descubrimos a una artista del todo olvidada en los libros de historia europeos y españoles, sino que hallamos, sobre todo, una excelente motivación para transformar el primitivo proyecto doctoral en una investigación nueva; ciertamente sembrada de tintes autobiográficos, aunque alejada de los escurridizos acantilados que todo mono-discurso autorreferencial esconde. Así pues, hace ya nueve años que nos percatamos de que los viajes entre Europa y la India, el ser “deux femmes peintres” —como escribía en 1987 la poetisa canadiense Louise Warren<sup>11</sup>—, así como la mutua atracción por la vivencia de lo fronterizo, la búsqueda compartida de una mirada poética mediada entre Occidente y Asia Oriental, conformaban una red a la vez emocional e intelectual mucho más significativa que la centuria que nos separaba, y que, por ende, tan luminosos vínculos no debían caer en el olvido.



Figura 2 - Primera edición de la monografía escrita por Karl. J. Khandalavala: *Amrita Sher Gil*, Bombay: New Book Co. C. 1945, 71p., retrato fotográfico en frontispicio, 20 il. col., 5 planchas b/n in texto, 8 pl. b/n al final y varios dibujos a línea incluidos en el texto; 38,1 x 27,9 cm. © Eva M. Pacheco., 2022.

## B. Estado de la cuestión

Si bien en las últimas dos décadas se ha escrito lo indispensable sobre Amrita Sher-Gil<sup>12</sup>, nosotros no hemos querido elaborar una monografía al uso de su persona, como tampoco un catálogo razonado de toda su obra gráfica, pictórica y epistolar. No somos historiadores del arte, como tampoco estamos en condiciones de emular la brillantez de los grandes biógrafos del siglo XX, tales como G. K. Chesterton (1874-1936), Stefan Zweig (1881-1942), Jan Dobraczyński (1900-1941), Louis de Wohl (1903-1961), Rosalind Krauss (1941-), Roxana Robinson (1946-) y Janet Kaplan (1958-).

José Ortega y Gasset comentó en una ocasión que la biografía no es más que “un sistema en que se unifican las contradicciones de una existencia”<sup>13</sup>, en este caso, la de una mujer nacida en Hungría y cimentada en la India a principios del siglo XX. Ortega utilizaba la palabra “sistema” para referirse a una construcción al servicio del entendimiento, es decir, una “ficción literaria”, no por trascendente menos desvalida, pues no dejamos de dar palos de ciego en medio de viejos rastros al tratar de reconstruir la vida y cosmovisión de Sher-Gil<sup>14</sup>.

A tal efecto, uno de los primeros en haberle dedicado una biografía fue Karl Jamshe Khandalavala (1904-1995), apenas cuatro años después del fallecimiento de la joven pintora [fig. 2]. Abogado y oficial de la Fuerza Aérea de la India, Khandalavala destacó como estudioso del arte *parsi*, pueblo indio de claras raíces zoroastristas<sup>15</sup>. Coleccionista de pintura y antigüedades y durante años presidente del Prince of Wales Museum of Western India, en Bombay<sup>16</sup>, Khandalavala también se había interesado por las manifestaciones artísticas de su época, como las de Rabindranath Tagore (1861-1941) y Jamini Roy (1887-1972). Pero fue precisamente la obra de Sher-Gil la que mayor fascinación causó en el erudito indio, el cual definió como un puente sincero entre la tradición de un pueblo milenario y la modernidad. Sabemos que Khandalavala quiso visitarla en vida, cuando Amrita vivía en la todavía remota ciudad de Saraya, cerca de la frontera entre India y Nepal, y mantuvo correspondencia *in extenso* con ella. En este sentido, podemos considerar el trabajo de Khandalavala como el reconocimiento póstumo más temprano y afectuoso sobre la artista húngara. En su introducción, el estudioso *parsi* confesaba que le hubiera gustado poder reproducir más cantidad de obras a color. Mas la crisis surgida a raíz de la Segunda Guerra Mundial había paralizado la economía y el sector editorial, tanto en Europa como en la India. El libro se publicó al entonces muy razonable precio de 30 rupias, gracias a la colaboración financiera del editor y amigo Kaikhushroo Taraporevala. Se realizaron numerosas pruebas y correcciones para asegurar la precisión de los grabados a color con el fin de no adulterar la difícil paleta cromática de la artista.

Tras la edición de 1945, uno de los pioneros de la ficción anglo-india, Mulk Raj Anand (1905-2004), publicó una breve semblanza de Sher-Gil en la revista humorística *Lilliput*, en agosto de 1947. Por aquel entonces, Anand ya era conocido entre los lectores ingleses por sus trabajos sobre la vida de las castas más pobres en la sociedad india tradicional, como demuestra su novela de protesta *Untouchable* (1935), seguida de obras como *Coolie* (1936) y *Two Leaves and a Bud* (1937).<sup>17</sup> La biografía ocupaba una página, acompañada de cuatro láminas a color en página completa<sup>18</sup>. El propio Khandalavala respondió un año más tarde con un artículo en el periódico *Indian Annual*: dos páginas e ilustraciones dedicado nuevamente a Sher Gil, junto a obras de Jamini Roy, del pintor Sayed Haider Raza, residente en Francia desde 1950, y del artista austríaco Walter Langhammer, considerado, tras huir del régimen nazi a la India, uno de los padres fundadores de la escuela de pintura al óleo moderna, conocida como los “Bombay Progressives”, fundada tras la partición de la India en 1947.<sup>19</sup>

Hasta la fecha, todo cuanto se había dicho y publicado sobre Amrita obedecía a un mero análisis formalista, propio de la historiografía india tradicional.<sup>20</sup> Sobre este punto, el profundo interés por la línea y el color manifestados en los lienzos de Sher-Gil se asociaba, por parte de muchos críticos y especialistas, a las obras de Paul Gauguin (1874-1903) y de los Nabis, a sabiendas de la estancia que Amrita realizó en la *École des Beaux-Arts* de París entre 1929 y 1934. Otros ensayistas sugirieron que la artista húngara exploró la India como “forastera”, motivada por el mismo espíritu primitivista llevado a cabo por Gauguin en Tahití.<sup>21</sup> La comparación es inevitable debido a la paleta de color, expresada claramente en la obra como *El elefante de arcilla roja* [fig. 1] pintada en 1938. Aunque, en ambos casos, nos parece que tales creaciones encierran mucho más que una simple influencia de un artista europeo en particular. Como bien anota G. H. R. Tillotson, el lenguaje historiográfico estaba profundamente impregnado del estilo literario de los círculos formalistas en especial por autores como Roger Fry (1866-1934) y Clive Bell (1881-1964). Por ejemplo, en uno de sus ensayos sobre *Hindu View of Art* (1924), el propio A. K. Coomaraswamy tradujo el vocablo *rasa* por *aesthetic emotion*, adoptando la fórmula que había sido acuñada en 1912 por Bell para definir las reacciones perceptivas del espectador ante las “formas simbólicas” de la pintura india.<sup>22</sup> De hecho, este *milieu* intelectual inglés había sido parte de la educación de Amrita Sher-Gil, como así revelan algunos de sus escritos sobre arte. Véase una publicación póstuma en la cual Amrita declaraba:

*El buen arte siempre tiende a la simplificación, es decir, solo considera lo esencial de una forma, debe en todo momento enfatizar la belleza textural y estructural de la obra, sobreponiéndola al tema representado. [...] La forma nunca debe imitarse, sino interpretarse siempre.*<sup>23</sup>

Sin duda, la supeditación del tema y la iconografía a la composición y la expresión pictórica es la esencia del discurso de Fry y Bell, en especial si nos detenemos en el análisis de Fry sobre la pintura postimpresionista francesa —de ahí, quizá, la conexión con Gauguin—. Ya desde Europa, el ensayista A. S. Raman, en su trabajo *The Present Art of India* escrito en 1951 para la histórica revista londinense *The Studio: An Illustrated Magazine of Fine and Applied Art*, fundamental en la difusión internacional de movimientos como Arts & Crafts y Art Nouveau, calificaba a Amrita Sher-Gil como la iniciadora de “un verdadero renacimiento artístico [en India], cuya grandeza radica en el descubrimiento de una nueva síntesis plástica entre Oriente y Occidente”.<sup>24</sup> La misma revista *The Studio* dedicó a nuestra pintora un ensayo monográfico del crítico e historiador del arte Hermann Goetz (1898-1976), el cual calificaba a Amrita como “the greatest modern Indian painter”.<sup>25</sup> El conservador de arte y especialista en cultura budista Charles Louis Fabri (1899-1968), amigo y colaborador de Goetz, reconocía poco después, la dificultad de retratar el pensamiento de la artista -india y ponía en tela de juicio la “objetividad” de aquellos que la conocieron y que la describieron tras su muerte:

*Dudo del testimonio de todos aquellos que dicen haberla conocido íntimamente; dudo de mi propia capacidad para mantenerme al margen y objetivamente, para juzgar o ser ecuánime en mis puntos de vista sobre ellos. Dudo incluso del testimonio de Karl Khandalavala...*<sup>26</sup>

Entre la década de 1960 y 1980, se sucedieron nuevos trabajos a cargo del poeta, traductor y biógrafo Baldoon Dhingra<sup>27</sup>, del ya citado Mulk Raj Anand<sup>28</sup>, de la artista e historiadora del arte Geeta Kapur, del pintor, poeta y crítico de arte Gulam Mohammed Sheikh y, en especial, de Vivan Sundaram, sobrino de la propia Amrita y del que hablaremos también a continuación. En esta nueva etapa, Anand escribió:

*El principio general que [Amrita] comprendió en sus experimentos pictóricos al llegar a la India consiste en que cuanto más se asimila la representación de un tema a su modelo natural, menos expresión artística posee. [...] El logro de la mimesis constituye acaso un buen ejercicio para agudizar el oficio artesanal, pero ciertamente excluye la calidad de transformación mediante la cual comunicar lo que hemos llamado ‘presencias emotivas’ [felt presences] en las obras de Amrita Sher Gil.*<sup>29</sup>





Figura 3-  
Amrita Sher Gil  
*Brahmacharis* (1937).  
Óleo/lienzo, 88 x 146 cm.  
Nueva Delhi: National  
Gallery of Modern Art.

A su vez, Dhingra observó en 1965 que a medida que Amrita depuraba su técnica pictórica y su paleta cromática, se instalaba “un mayor grado de frialdad”. Esto se refleja, comenta el poeta, en una de sus obras más importantes, *The Brahmacharis* [fig. 3], cuyo resultado final “nos hace sentir que pintaba por pintar: la crítica social que podía entreverse al comienzo de su obra, aquí se había desvanecido”.<sup>30</sup>

Aunque retomaremos en la tesis algunos de estos escritos críticos sobre Sher-Gil, los trabajos publicados a principios del siglo XXI superarán con creces el viejo debate formalista y ahondarán en nuevas perspectivas y materiales de su obra. Es el caso del catálogo publicado con motivo de la exposición monográfica de Mumbai (2004), titulado *Amrita Sher-Gil: Icon. Works and Memorabilia from her Last Years*, con textos de Tara Lal y Aditya Ruia y fotografías inéditas de la pintora en pleno trabajo o junto a personas de su entorno inmediato.

Vivan Sundaram, nacido en 1943 en Simla es, por otro lado, nuestra principal referencia crítica. Estudió pintura en la Facultad de Bellas Artes del Estado de Baroda (1961-1965) y en la *Slade School of Art* de Londres (1966-1969), donde también cursó estudios sobre historia del cine. Activo en el movimiento estudiantil de mayo de 1968, ayudó a establecer una comuna artística en Londres, en la cual vivió hasta 1970.



Figura 4  
(sup.) TARA LAL, ADITYA RUIA, *Amrita Sher-Gil: Icon. Works and Memorabilia from her Last Years*, Chatterjee & Lal, Mumbai, 6 - 20th April, 2004, Bombay: Shumita & Arani Bose, 2004, 82 pàgs, 25,4 x 16,5 cm.

(inf.) Tarjeta publicitaria de la exposición citada.  
© Eva M. Pacheco, 2022.

De regreso a la India, allá por 1971, trabajó con grupos de artistas plásticos y estudiantes para organizar eventos y protestas, especialmente durante los años de la *National Emergency*.<sup>31</sup> En paralelo a su propio activismo social y artístico, Sundaram ha realizado hasta el día de hoy un enorme trabajo de archivo relacionado con su propia familia, recopilando importantes documentos epistolares sobre Amrita Sher-Gil, así como las fotografías tomadas por Umrao Singh Sher-Gil (1870–1954), su tío, aristócrata y erudito en lenguas sánscrita y persa, padre de la pintora.<sup>32</sup>

Entre 1991 y 2001, publicó un conjunto de fotomontajes digitales bajo el título *Re-Take of 'Amrita'*. Las fotografías originales de Umrao Singh Sher-Gil, tomadas entre 1904 y 1940, incluyen a su esposa húngara y cantante Marie Antoinette Gottesman (1882–1948), a sus dos hijas, Amrita e Indira (1914–1975), a Victor Egan (1910–1997), luego esposo de Amrita, y al propio Vivan Sundaram. Sus *Re-Takes* incluyen escenas de salones parisinos y paisajes de Hungría, así como escenas cotidianas robadas al extravagante patriarca de los Sher-Gil, junto a su hija Amrita en traje de baño<sup>33</sup>.

De este modo, Sundaram reconstruía una compleja red de relaciones familiares pero que trasciende el mero reportaje periodístico, pues los montajes nos sitúan en una dimensión más onírica que histórica. No en vano llama a dichas fantasmagorías “*photo-dream-love-play*”<sup>34</sup>. De esta forma se pronunció sobre tales piezas el historiador Rakhee Balaram, profesor de la Jawaharlal Nehru University de Nueva Delhi:

Estas imágenes enlazan complejos *retratos dentro de retratos* sobre la genealogía de una familia cosmopolita. La aparición del pequeño Vivan Sundaram en una de las fotografías, sentado en el regazo de su abuelo con una cámara Voigtländer y rodeado de miembros de su familia de distintas edades, cuenta otra historia. La imagen desmiente la intención de un Sundaram adulto, por un lado, de aceptar la carga del legado y un mundo del que no es consciente excepto a través de la memoria, las fotografías y las pinturas, y por el otro, un diseño creativo que resucita esas verdades a través de sus propios ojos. El juego se vuelve tan trágico y oportuno hasta convertirse en epopeya.<sup>35</sup>

Podría decirse que en esta serie de meta-fotografías, Sundaram plasmó una especie de *memento mori*, que nos conecta con el poder “vaciador del alma” que se pensaba poseían los primeros revelados fotográficos, a mediados del siglo XIX. La presencia de siluetas sombrías, doubles imposibles, veladuras y figuras pintadas por Amrita superpuestas a cuerpos humanos reales, conforman lo que el psicoanalista Otto Rank equiparó con la experiencia de la muerte<sup>36</sup>. Sea como fuere, ésta fue una propuesta que popularizó la figura de Amrita más allá de los círculos académicos y artísticos indios y británicos. Así lo evidencia el trabajo de Margarida Medeiros en su trabajo “Re-working Family Memories in Ruined Images”<sup>37</sup>.

Siguiendo una línea similar, Sundaram llevó a cabo una singular instalación titulada *The Sher-Gil Archive* (1995), compuesta por treinta y cuatro piezas tridimensionales y audiovisuales.<sup>38</sup> Ahora bien, más allá de estos materiales, que de nuevo tendremos ocasión de comentar, Sundaram editó en 2010 lo que podría considerarse la monografía de referencia sobre Amrita.<sup>39</sup>: un retrato biográfico de su tía construido a base de cartas y una selección de textos críticos, traducidos al inglés y acompañados de fotografías de los originales manuscritos o mecanografiados. Un conjunto dotado de aparato crítico en dos volúmenes, prologado por el ensayista indobritánico Salman Rushdie, y que incluye, además, ciento cuarenta y siete reproducciones de pinturas de la artista, bocetos y acuarelas. Sin duda, este último trabajo superó con creces el ensayo de Deepak Ananth, historiador y crítico de arte indio afincado en París, denominado *Amrita Sher-Gil. An Indian Artist Family of the Twentieth Century*, publicado dos años antes.<sup>40</sup> Quizá ambas obras, la de Sundaram y la de Ananth aprovecharon el impulso que dio la exposición realizada en la *Tate Modern* de Londres, entre febrero y abril de 2007, organizada por Emma Dexter, Ann Coxon y Matthew Gale, y en la que se mostraron pinturas de Amrita acompañadas por algunos de los fotomontajes de Vivan.

Nuestra aproximación al estado de la cuestión nos obliga a citar otros trabajos menos prolijos, más tangenciales, pero al mismo tiempo más actuales y tematizados. Es el caso de la tesis doctoral de Agus Morales Puga, titulada *Luz y materia. La poesía última y la pintura de Rabindranath Tagore como embriones de la modernidad india* (2012), presentada en el Departamento de Filología española de la Universidad Autónoma de Barcelona.<sup>41</sup> Aquí, Morales Puga considera el legado pictórico de Tagore como uno de los tres vértices de la modernidad artística india, completado por las obras de Jamini Roy y de Amrita, a la cual dedica varias páginas. Le sigue, en nuestro país, un artículo monográfico de Joaquín Lledó sobre nuestra pintora, subtítulo “*En el fuego de los dioses*”, aparecido en la revista *Album, letras y artes* (2013) y en el cual repasa los acontecimientos principales de su vida y las influencias europeas siguiendo la estela de los autores anglo-indios ya citados.<sup>42</sup> La socióloga india Subir Rana dio a conocer en otoño de 2017 un trabajo sobre “el cuerpo político, rebelde y deseante” basado en la obra pictórica y las confidencias sexuales de Amrita Sher-Gil contenidas en el epistolario publicado por Sundaram.<sup>43</sup> En ese mismo año, la estudiosa holandesa Sonal Khullar difunde un capítulo comparando la obra de la pintora china Pan Yuliang (1899-1977) con la de Amrita en el marco de sus respectivas estancias en París.<sup>44</sup> Más recientemente, en 2019, Miranda Imperial Sánchez-Pardo, doctoranda del Departamento de Sociología de la Universidad de Cambridge, concluyó un artículo consagrado a los “archivos vivientes” de mujeres indias del siglo XX, entre las que destaca, siguiendo su orden generacional, la pintora Sunayani Devi (1875-1962), Amrita Sher-Gil y Nalini Malani (1946-).<sup>45</sup>

En definitiva, consideramos que el estado de la cuestión sobre la vida y la obra de Amrita Sher-Gil sigue conformando un corpus muy secundario dentro de los trabajos de investigación en Bellas Artes e Historia del Arte. Exceptuando los escasos catálogos de exposiciones antológicas, de enfoque meramente cuantitativo y la notabilísima compilación documental de su sobrino Vivan Sundaram. En el marco académico actual carece, a nuestro juicio, de una discusión argumentada sobre los materiales de la pintora, así como una valoración procedimental y estética de carácter holístico, aunque si enriquecida por el movimiento de crítica de arte feminista.<sup>46</sup> consolidado a lo largo de las décadas de 1980 y 1990, esto es, mucho después de los primeros homenajes y trabajos dedicados a Sher-Gil. Un movimiento de renovación historiográfica que, sea dicho de paso, ha sido eclipsado en la actualidad, no sin controversias, por los llamados “estudios de género”, de los cuales tomaremos con suma prudencia algunas de sus principales consideraciones antropológicas, sin por ello adoptarlas por completo en nuestro razonamiento.<sup>47</sup>

## **C. Hipótesis y objetivos**

Antes de concretar los objetivos de nuestra investigación, derivados del estado de la cuestión que acabamos de mencionar, es preciso dar a conocer las hipótesis que vertebran estas páginas. En efecto, sostenemos que es posible describir y razonar los factores que favorecieron los viajes y la vocación pictórica de Amrita; vocación que derivó en un imaginario pictórico y autobiográfico tan pionero como invisibilizado, especialmente en Europa, aunque en la India por parte de los académicos de la cultura y el arte, Amrita es una heroína artística nacional. No en vano nos aventuramos a considerar a Amrita Sher-Gil una mujer cuyo papel creador fue esencial en eso que hemos llamado “umbrales de la vanguardia india” de la primera mitad del siglo XX.

### **C.1. Hipótesis**

Valga señalar que la reconstrucción que ambicionamos será resultado de la mirada de otra mujer-pintora, también mecida por sus muchos viajes entre Europa e India. En efecto, la hipótesis principal y los objetivos historiográficos de esta tesis se ven aumentados —o mejor, matizados— por una segunda atalaya epistemológica, si con tamaño epíteto se nos permite definir el campo de acción de las Bellas Artes. Huelga decir que nuestra aproximación a la obra de Sher-Gil y sus contemporáneos no se corresponde con la de una historiadora del arte al uso. De hecho, nuestra formación universitaria no se ubica en los territorios de la Historia, sino de las Bellas Artes en general y de la práctica pictórica en particular; lo cual no quiere decir que no nos esforcemos por combinar la intuición inherente a la praxis artística con la especulación teórica propia del ámbito de la Historia del arte y las Ciencias humanas.

Cartografiar la personalidad de Amrita resulta una tarea ardua. Sin embargo, concebimos como sub-hipótesis que su corta biografía se asemeja a una amalgama en el que se reunieron de manera singular diversos factores; una educación en la encrucijada cultural entre Europa y Asia; la mentalidad de una mujer que luchó por desprenderse de los atavismos familiares y tradiciones, al tiempo que asimiló una serie de influencias artísticas cercanas a los movimientos postimpresionistas de la escuela pictórica francesa. La idea de “viaje” así como nuestro concepto de “ensayos de viaje” resultan fundamentales para estructurar la tesis. Entendemos el viaje no sólo en el sentido de “traslado físico-geográfico” sino también como “camino psicológico-espiritual”. Lo que podríamos llamar “epopeya del traslado”, es decir, la experiencia de la lejanía y la dificultad con la que se abandona una civilización para alcanzar otra bien distinta o, incluso, una anti-civilización en los confines del mundo y cuya anécdota es primordial en la conformación de la biografiada.

Nos vale aquí la aportación del escritor Manuel Ugarte (1875-1951) quien da cuenta de sus innumerables viajes por territorio americano, sin por ello convertirlos en un mero diario, esto es, una sucesión descriptiva de acontecimientos, lugares y encuentros circunstanciales. Muy por el contrario, el movimiento físico del autor se torna especulación, “ensayo crítico” dotado de una mayor profundidad analítica. Algo parecido puede decirse del ensayo de Marc Fumaroli (1932-2020) titulado *Paris-New York et retour* (2009), en cuyas páginas el catedrático de la Sorbona y miembro del Collège de France, extrajo teorías clarividentes sobre la cultura contemporánea a partir de sus propios desplazamientos geográficos entre París —capital de las artes en la Vieja Europa— y Nueva York —capital de las imágenes del *entertainment* del globalismo contemporáneo—. El de Fumaroli es, pues, un “ensayo de viaje” sobre los peligros del arte contemporáneo, sus extravíos éticos y estéticos, y su función como liberador de energías individuales y colectivas inconfesables.<sup>48</sup>

Sin ánimo de medirnos con el gran intelectual francés, nuestros cinco “ensayos de un viaje vital” —o, si se prefiere, viajes de un único ensayo artístico—, nos permitirán hilvanar distintos elementos biográficos de la pintora húngaro-india con el fin de presentar una reflexión académica sobre lo que hemos llamado “creatividad femenina en la frontera”, a caballo entre dos siglos y dos civilizaciones. Sin duda, la hipótesis central que acabamos de formular requerirá estudiar la “creatividad” y las decisiones de Sher-Gil bajo el prisma de los distintos marcos culturales y familiares que, por motivos diversos, le fueron hostiles.

En definitiva, proponemos una tesis escrita en clave de ensayo crítico, gracias al cual, como indicaba Ortega, logremos amasar, hasta donde sea posible, las contradicciones de un alma que se apagó antes de tiempo y que, a pesar de ello, ha legado una obra asombrosa, aun escasamente conocida por el gran público del orbe occidental. Pues, como recordaba el filósofo español, la historia y, en nuestro caso, la historia de una artista-pintora, es al mismo tiempo un encuentro entre el saber y el comprender. Por consiguiente, los objetivos historiográficos que esta tesis nos exige requieren de una técnica de investigación y manejo de documentos muy alejados de los instrumentos utilizados en nuestro taller de pintura. Sin embargo, como advierte Ortega, eso no debería implicar falta de creatividad. “La Historia no prevé el futuro”, aunque, en cierto modo, es permeable “a la profecía”<sup>49</sup>, al presentimiento, a la libre especulación.

Por todo ello, nuestro intento de trazar una “cosmovisión”, al decir de Wilhelm Dilthey<sup>50</sup>—de la pintora india debería permitirnos ofrecer elementos de discusión más allá de lo meramente historiográfico, esto es, de tipo antropológico y filosóficos, con los cuales responder, al menos en parte, a cuestiones que trascienden el marco de la propia Amrita y que atañen a esa ya mencionada frontera entre pintura y trascendencia en el Arte Moderno, frontera escurridiza que tanto nos ha interesado hasta el día de hoy y que constituyó el destello inicial de nuestra senda doctoral.

A partir de la hipótesis principal que hemos apuntado, se despliegan diversas sub-hipótesis, las cuales articulan un conjunto de objetivos de investigación. De la suma y ordenación de los resultados se deriva el sumario, estructurado en apartados o “ensayos de viaje”. De forma que las hipótesis subsidiarias pueden sintetizarse de la siguiente manera:

- Las conexiones que establecemos entre el viaje geográfico y el viaje espiritual son la clave del imaginario y del proceso creativo del artista moderno. Además, dan forma a la obra de una pintora-mujer en una cultura predominantemente masculina, situada en el gozne entre Oriente y Occidente. El análisis de dichas conexiones viene a llenar los vacíos detectados en las monografías existentes dedicadas a Amrita Sher-Gil y las mujeres-artistas en la India del siglo XX.
- Los orígenes húngaros de Sher-Gil, herencia de su madre, Marie-Antoinette Gottesmann-Erdöbaktay (1881-1949), pianista y cantante de ópera de familia judía convertida al Catolicismo, explican el interés por el arte europeo y la influencia formal en su obra, en especial de los pintores italianos primitivos y renacentistas, así como de los pintores postimpresionistas franceses.
- Sin embargo, la relación más espiritual con la figura de su padre, Umrao Singh Sher-Gil (1870-1954), aristócrata punjabí *sikh*, especialista en sánscrito, filosofía antigua y fotógrafo aficionado, expanden su horizonte poético y le permiten explorar el país paterno, el antiguo Imperio Mogol, con su difícil mezcla de doctrinas hinduistas, islámicas y la condicionante cultura británica.
- Amrita viaja a Italia con su madre en 1924, y a su regreso su tío Ervin Backlay, convertido en su profesor de arte en Simla; sugiere que Amrita Sher-Gil estudie en Francia para mejorar su potencial artístico. Con sólo dieciséis años, en 1929 toda la familia se traslada a París, para ayudar a la futura prometedora artista a buscar una nueva forma de entender la representación de la realidad a través del dibujo y la pintura: una apuesta por el *colore versus disegno* y la *expressio versus mimesis* retiniana.
- Asimismo, tras su estancia en París (1929-1934) la vida sentimental de Sher-Gil comenzó a contravenir los cánones sociales, sexuales y religiosos de su tiempo, tanto los relativos a la moral cristiana heredada de su madre como el papel tradicional de la mujer en la cultura india, introducida por el legado paterno. Una toma de consciencia irreversible es su propia decisión de regresar a India, con solo 21 años.

- La última etapa pictórica de Amrita Sher-Gil desde 1939 y 1941, vinculada a los personajes y paisajes de la vida rural de India, Hungría y Lahore, adoptó un lenguaje tendente a la abstracción. A diferencia de lo que la crítica de su tiempo e incluso el propio Vivan Sundaram han comentado, las pinturas de madurez no son “abruptas y pictóricamente inacabadas”<sup>51</sup>, sino más sutiles en cuanto a su carga espiritual, es decir, más próximas a la cosmovisión indígena de su entorno.
- Después de su inesperada muerte en Lahore en 1941, con tan solo 28 años. Consideramos que existe un legado artístico y humano de Amrita sin el cual no es posible entender los fenómenos de vanguardia en el arte indio del siglo XX. La obra de figuras como Sunayani Devi (1875-1962), Badwelgar Prabha (1933-2001), Nasreen Mohamedi (1937-1990) o contemporáneas como Arpita Singh (1937-), Anjolie E. Menon (1940-), Madhvi Parekh (1942-), Nilima Sheikh (1945-) y Nalini Malani (1946-), entre otras, no pueden ser comprendida sin el testimonio pionero de la artista indio-húngara.

## C.2. Objetivos

A partir de estas hipótesis, hemos procurado edificar el conjunto de objetivos que esta investigación persigue y que se divide en dos apartados: objetivos principales y objetivos secundarios, los cuales derivan de los primeros planteamientos ya expuestos. Como resultado de nuestra tesis, inscrita en el Programa de doctorado *La Realidad asediada: concepto, proceso y experimentación artística* de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona, esperamos resolver las siguientes cuestiones:

### C.2.1. Objetivos principales

- A partir del análisis exhaustivo del estado de la cuestión, generar un conjunto de consideraciones con el cual pongamos de manifiesto el valor de la pintora y su entorno cultural a lo largo de su trayectoria transcultural entre Oriente y Occidente.
- Reconstruir los escenarios socioculturales de finales del siglo XIX y principios del XX en Hungría e India; escenarios en los que Amrita Sher-Gil crecerá, se educará y que nos conducen desde los tiempos del emperador austrohúngaro Francisco José I (1830-1916) hasta el final del Raj británico (1947). Este objetivo implica sumergirnos en el clima del simbolismo húngaro -con el nacimiento de un “arte nacional” y el surgimiento de las más importantes instituciones culturales: la Academia imperial, los museos y las exposiciones, los premios de arte, así como la crítica y la prensa artística-. Lo cual nos insta a desembocar en la Europa de las Primeras Vanguardias, destacando especialmente el legado de pintores como Paul Cézanne (1839-1906), Paul Gauguin (1848-1903), Amadeo Modigliani (1884-1920) y Suzanne Valadon (1865-1938).



- Analizar de manera minuciosa y de forma paralela los resultados derivados del primer objetivo, con la finalidad de establecer una lectura holística sobre las obras e influencias de Sher-Gil.
- Reconstruir una semblanza biográfica de la pintora partiendo de sus raíces y relaciones familiares, de su vida sentimental e identificar los momentos disruptivos principales, poniéndolos en relación con sus viajes a: Shimla, Florencia, París, Ceilán, India y, en especial, las Cuevas de Ajanta, los estados de Uttar Pradesh y Lahore. Tratar de comprender así, la trascendencia del viaje, entendido a un tiempo como *modus orandi et operandi*, esto es, como manantial de oración y de actuación artística.
- Tratar de establecer una exégesis de nuestra propia obra pictórica a partir de la experiencia vital de Amrita Sher-Gil. Dicho de otro modo, conformar una hermenéutica del viaje —geográfico y espiritual—, con nuestro propio proceso pictórico-meditativo, constituido por quince años (2003-2018) viajando entre Barcelona y Delhi: un recorrido a modo de ensayo artístico y de viaje interior.
- Determinar en qué medida y por medio de qué acontecimientos pudo llegar a producirse una “invisibilidad” de la creatividad femenina en una cultura masculina predominante en la primera mitad del siglo XX en India y, acaso también, en Europa.

### C.2.2.Objetivos secundarios

- Estudiar tangencialmente el impacto de las escuelas literarias y artísticas de Rabindranath Tagore (1861-1941) y Abanindranath Tagore (1871-1951), así como el papel de la *Bengal School of Art* y de la *Indian Society of Oriental Art* en los aledaños biográficos de Amrita Sher-Gil. Surge así, por ejemplo, la siguiente pregunta: ¿Hasta qué punto el conocido estilo de la “pintura nacional india” estuvo presente en la mirada de Amrita Sher-Gil?
- Establecer una cartografía estética de la obra de Amrita a partir del estudio de sus materiales, géneros y lenguajes pictóricos. Por ejemplo, la práctica del retrato y de la pintura de género en detrimento del paisaje y las naturalezas muertas; la importancia de la línea y de las relaciones cromáticas en su uso del temple de óleo... Evaluar asimismo el impacto que tuvo su descubrimiento de las miniaturas mogol y pahari, así como el recinto monástico budista de Ajanta, conjunto de treinta cuevas excavadas en pared de roca, consideradas la “Capilla Sixtina de Oriente”<sup>52</sup>.
- Estudiar el compendio epistolar de la artista y de su familia, en especial las últimas cartas y ponerlas en relación sus últimas pinturas con el fin de aclarar el estado físico y psicológico al que la pintora había llegado antes de que un supuesto aborto fallido, seguido de una posible peritonitis acabasen con su vida.<sup>53</sup>

- Tratar de esclarecer si existió un inicio de lenguaje abstracto en la última etapa creativa de Amrita Sher-Gil o bien un declive que podríamos calificar de “desafección técnica y matérica” debido a causas no estéticas.
- Entender cuál fue la resonancia póstuma de su obra en el panorama artístico de India y, si cabe, del Occidente anglosajón a través de la crítica de arte especializada, su recepción y reconocimiento entre las nuevas generaciones de artistas y pintoras.
- Dar a conocer la realidad sociocultural en la India de principios del siglo XX, especialmente en lo relativo al sistema de castas hindúes, el modelo tradicional de familia y sus jerarquías internas; el papel sexual de la mujer y la concepción de su trabajo en el ámbito doméstico, pero también en el terreno de las artes y su papel en la iconografía hindú.

## **D. Criterios metodológicos**

### **D.1. Técnicas de investigación**

Con el propósito de resolver las hipótesis y alcanzar el conjunto de objetivos planteados en el apartado anterior, la presente investigación sigue una metodología que aproxima los resultados a una rigurosa cronología, la cual facilita la reconstrucción sucesiva de los hechos y, al mismo tiempo, permite establecer una comparativa precisa sobre la figura central estudiada y las figuras colaterales requeridas para esclarecer la obra de Amrita. Del mismo modo, nuestro eje cronológico, sin detrimento del capítulo diacrónico inicial, propone una lectura clarificadora, dotada de un hilo de Ariadna basado en las múltiples posibilidades hermenéuticas de la obra de Sher-Gil.

De forma general, entendemos que las conclusiones obtenidas no sólo aportarán nuevos conocimientos mediante los cuales colmar, en parte, las lagunas detectadas en los estudios monográficos sobre la pintora húngaro-india, sino que supondrán un punto de vista adicional a la historiografía contemporánea sobre mujeres-artista y mujeres creativas en la India del siglo XX, susceptible de ser aplicado en otros contextos. Dada la gran importancia histórica que presenta este tema, y pese al número no despreciable de estudios que se han dedicado a lo largo de las últimas décadas a la autora, nos marcamos el objetivo de incorporar perspectivas nuevas sobre las ya publicadas, con un discurso que equipara las trayectorias personales y profesionales de esta creadora en la frontera entre Oriente y Occidente, entre la de ser mujer y artista, la de esposa y amante, la de dibujante figurativa y pintora abstracta o sublimadora de la forma y el color.

Para llevar a cabo la investigación de forma ordenada y concisa, hemos tenido en cuenta los factores que exponemos a continuación, los cuales hemos organizado bajo la previsión de un cronograma anual, gracias al cual hemos logrado cumplir con el conjunto de propósitos antes mencionados:

En primer lugar, hemos realizado una tarea de revisión de las fuentes primarias y secundarias. Quizá sea ésta una de las tareas más importantes del trabajo doctoral, es decir, la localización y la revisión exhaustiva de las fuentes que abordan los diversos contenidos y ámbitos del objeto y personas de nuestra investigación. El estudio de las fuentes primarias, reunidas en su mayor parte por Vivam Sundaram, especialmente en lo relativo a los diarios, la correspondencia, el fondo gráfico y fotográfico, el material de taller y las obras de Amrita Sher-Gil. Por otro lado, el estudio de las fuentes secundarias, donde hallamos la bibliografía relativa al ámbito de nuestra investigación, es decir, aquella dedicada póstumamente a la trayectoria de Amrita y su contexto histórico, esto es, la India británica y su posterior caída e independencia. Las fuentes primarias se presentan en forma de monografías, artículos de prensa y de revistas especializadas, publicaciones periódicas, tesis doctorales, catálogos de exposición, libros especializados y actas de congresos y jornadas dedicadas a los diferentes objetos y ejes temáticos que tratamos.

La revisión de toda esta documentación es imprescindible, pues nos ha permitido orientar las fases de la investigación, contextualizar el índice y, por consiguiente, plantear, de forma preliminar, los diversos ámbitos a tratar, que asientan las bases de este estudio. En cuanto a las fases de la investigación, ya detalladas en los informes anuales de seguimiento, podemos resumir los hechos más relevantes a continuación:

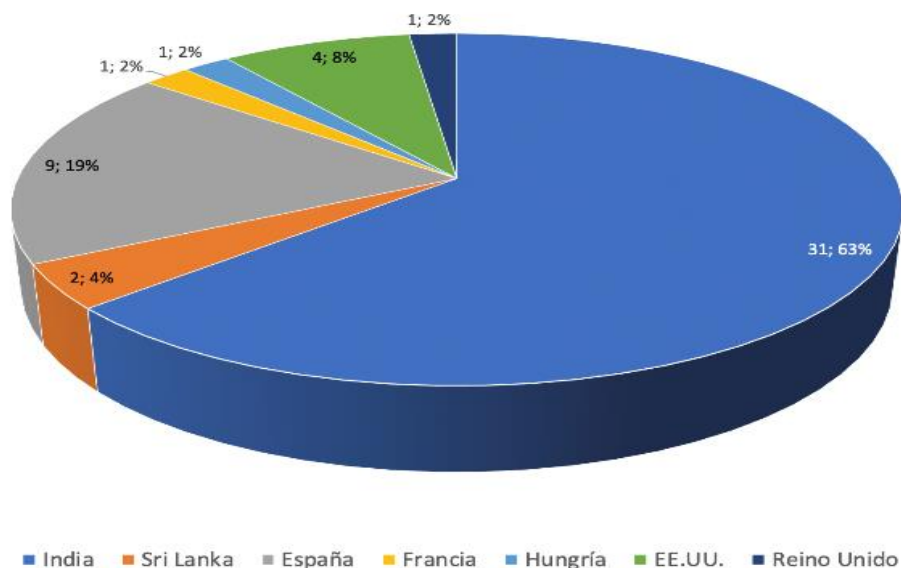
Haber establecido contacto y correspondencia personal con el sobrino de Amrita: el citado Vivam Sundaram y su actual centro de arte, conocido como la Sher-Gil Sundaram Arts Foundation (SSAF), situado en la propia Nueva Delhi. Debido a los años de pandemia por la Covid'19, se cancelaron los vuelos a dicha ciudad, de modo que el viaje y el encuentro físico no pudieron llevarse a cabo. En cambio, realizamos diversas videollamadas y mantuvimos correspondencia suficiente para nutrir la presente investigación. También logramos contactar con la Dra. Alka Pande, curadora e historiadora del arte, especializada en el tema de la “mujer india artista”, con un libro dedicado específicamente a la figura de Amrita Sher-Gil. También nos escribimos con la Dra. Parul Dave Mukherji, profesora de la *School of Arts and Aesthetics* de la Jawaharlal Nehru University (JNU) en Delhi, especialista por igual en los estudios relacionados con la mujer-india y artista.

Durante nuestros años de estancia en la India, pudimos realizar numerosas visitas a la *National Gallery of Modern Art* (NGMA) de Nueva Delhi, donde mantuvimos diversas entrevistas con el entonces director Rajiv Lochan. En los años posteriores después de 2018, el equipo del actual director de la NGMA-Delhi, Adwaita Gadanayak nos facilitó información relativa a la obra de Sher-Gil allí conservada. Pudimos saber así que los dibujos y pinturas de nuestra protagonista fueron adquiridas por la NGMA a través de compras en subastas, préstamos permanentes y obsequios de coleccionistas privados. En este sentido, uno de los legados más valiosos fue la gran cantidad de obra pictórica procedente del propio padre de Amrita, Sardar Umrao Singh y de su cuñado KCK Sundaram. También destaca el de su esposo, el Dr. Victor Egan, quién vendió cuarenta y cuatro pinturas a dicho museo. Todas estas aportaciones, acaecidas a partir de 1950, se convirtieron en uno de los mayores “tesoros” de la actual NGMA.

Las entrevistas, contactos y visitas a la colección privada del museo, han sido objetivos de consulta y de análisis de las fuentes documentales realizadas para esta tesis doctoral. La esposa de Vivan Sundaram, así como la reputada crítica de arte, Dr. Geeta Kapur, han escrito numerosos artículos relativos a Amrita Sher-Gil, por lo que sus respectivos conocimientos han resultado del todo esclarecedores para nuestra investigación, en especial en lo relacionado con el papel de la mujer en el Arte Moderno. A continuación, presentamos un cuadro donde se especifica el conjunto de archivos, instituciones y colecciones que hemos consultado a lo largo de nuestra investigación y que facilitan un mapa de los lugares en los que se conserva documentación relativa a Amrita Sher-Gil y su obra pictórica:

<b>Institución (orden alfabético)</b>	<b>País</b>	<b>Ciudad</b>
ARCHAEOLOGICAL MUSEUM OF SIGIRIYA	Sri Lanka	Sigiriya
BANARAS HINDU UNIVERSITY	India	Varanasi
CASA ASIA	España	Barcelona
CENTRE POMPIDOU. MUSÉE NATIONAL D'ART MODERN	Francia	París
CHANDIGARH LALIT KALA AKADEMI	India	Chandigarh
FUNDACIÓN CASA DE LA INDIA	España	Valladolid
GYAN SAROVAR ART GALLERY, MOUNT ABU	India	Rajasthan
HUNGARIAN NATIONAL GALLERY <i>MAGYAR NEMZETI GALÉRIA</i>	Hungría	Budapest
INDIRA GANDHI NATIONAL OPEN UNIVERSITY	India	Delhi
JAWAHARLAL NEHRU UNIVERSITY (JNU) SCHOOL OF ARTS AND AESTHETICS	India	Delhi

JAMIA MILLIA ISLAMIA (SCHOOL OF ARTS)	India	Delhi
KHALA BOOMHI ODISHA CRAFTS MUSEUM	India	Bubhaneswar
KIRAN NADAR MUSEUM OF ART	India	Delhi
KOLKATA MUSEUM OF MODERN ART	India	Kolkata
KONARK SUN TEMPLE MUSEUM	India	Odisha
KURUKSHETRA MUSEUM	India	Kurukshetra
LALIT KALA AKADEMI DELHI	India	Delhi
NATIONAL GALLERY OF MODERN ART (NGMA)	India	Delhi
NATIONAL GALLERY OF MODERN ART, MUMBAI	India	Bombay
NATIONAL MUSEUM INSTITUTE OF HISTORY OF ART	India	Delhi
NICHOLAS ROERICH ART GALLERY	India	Manali
MATTANCHERRY PALACE MUSEUM	India	Kochi, Kerala
MUSEU NACIONAL D'ART DE CATALUNYA (MNAC)	España	Barcelona
MUSEO DEL PRADO	España	Madrid
MUSEU ETNOLÓGIC DE LES CULTURES DEL MÓN	España	Barcelona
MUSEUM OF MODERN ART	EE. UU.	New York
METROPOLITAN MUSEUM OF ART (EUROPEAN PAINTINGS AND ASIAN ARTS AREAS)	EE. UU.	New York
MUSEUM GUGGENHEIM BILBAO	España	Bilbao
MUSEUM SOLOMON R. GUGGENHEIM	EE. UU.	New York
MUSEUM OF MODERN ART	EE. UU.	New York
NATURAL MUSEUM OF AJANTA	India	Maharashtra
QTUB MINAR	India	South Delhi
RATNAPURA NATIONAL MUSEUM	Sri Lanka	Ratnapura
SHANTINIKETAN MUSEUM	India	Kolkata
SHER-GIL SUNDARAM ARTS FOUNDATION (SSAF)	India	Delhi
STUPA CHAUKHANDI	India	Sarnath
TATE MODERN	Reino Unido	Londres



Sobre el vaciado y posterior análisis de los datos recogidos y de los documentos revisados, vinculados con el contenido que abraza el tema objeto de la investigación, ambos nos proporcionan los datos a partir de los cuales plantearemos los diferentes ámbitos y estratos que se desarrollan a lo largo de la tesis y que configurarán la estructura y cuerpo de la investigación.

En el caso del presente estudio, los datos obtenidos nos han permitido modelar, a grandes trazos, una rigurosa biografía que engloba los aspectos personales, profesionales, históricos y académicos de Amrita Sher-Gil, directamente relacionados con su trayectoria artística y su momento histórico, también el contexto social de la mujer del siglo XX a caballo de la cultura entre Oriente y Occidente. Esto nos ayuda a cubrir los vacíos presentados por la misma historiografía del arte. Asimismo, hemos llevado a cabo la recopilación epistolar, presentada de manera cronológica en el capítulo dedicado a la biografía de Amrita, también inserta de manera más puntual en los diversos capítulos de la investigación. A partir de los datos obtenidos en el material epistolar, hemos trazado una nueva lectura del desarrollo, estados y proceso creativo y pictórico, salida del análisis en paralelo con el momento sociopolítico ya sea en sus momentos vitales en India como en París.

Sobre la recogida y la sistematización de los datos, cabe mencionar que debido al gran volumen de datos que gestiona esta parte de la investigación, el proceso de recogida y sistematización de estas han sido primordiales. En este caso presentamos el tratamiento de dichas técnicas, divididas bajo dos apartados: la sistematización del texto y la recogida y sistematización de las fuentes gráficas, fotográficas y documentales:

### **D.1.1. Sistematización del texto**

Para la recogida y sistematización de la información, traducida en texto, obtenida de la consulta de las fuentes primarias y secundarias, hemos creado una base de datos en carpetas y documentos Microsoft Word que nos ha permitido catalogar en distintas temáticas, el contenido que después hemos utilizado para llevar a cabo el corpus de la investigación. Esta base de datos ha estado configurada de tal manera que posibilita efectuar consultas ordenadas del material trabajado y bajo numerosos criterios. Es decir, la ideación de este sistema nos ha permitido buscar entre múltiples variables y dentro de una cronología temporal precisa.

Posteriormente, y a partir de la recopilación y la sistematización de la información, hemos pasado a redactar el corpus de la tesis, utilizando el programa de texto Microsoft Word en línea y a través del sistema Drive. Se ha contado con la ayuda de Bárbara Serrano Kieckebusch, verificadora de lengua española para las últimas correcciones y también con el diseñador Roger Farré Termes quién ha confeccionado el diseño final de estas páginas, siguiendo el planteamiento de la doctoranda y de su director.

En lo que atañe al ámbito documental, hemos utilizado el sistema de notas al final de cada capítulo, tanto para ampliar y complementar la idea expresada en el texto, para presentar la referencia bibliográfica y/o archivística de las citas expuestas. El criterio formal para redactar las referencias bibliográficas sigue el orden: <apellido, nombre del autor. *Título*, Lugar de edición: editorial, ciudad o país de publicación, año de publicación, número de volumen (y número de página en el caso de los artículos o capítulos de libro)>. Si la cita hace referencia a un archivo o institución, el orden es el siguiente: número de inventario, si se requiere. Nombre de la institución y localización. Para aligerar la lectura y establecer la homogeneidad visual al correspondiente apartado de bibliografía, situado en las últimas páginas de la investigación, hemos optado por ordenar alfabéticamente, según el apellido.

### **D.1.2. Recogida y sistematización de las fuentes gráficas, fotográficas y documentales**

En cuanto a la recopilación y sistematización de las imágenes —fuentes iconográficas— que nutre nuestra tesis, hemos generado, a lo largo del proceso de investigación, una serie de archivos que clasifican el conjunto del material encontrado bajo la estructura que conforma el corpus de la investigación. Estas imágenes adjuntadas al texto obedecen a la voluntad de ilustrar una serie de ideas concretas que se exponen a lo largo de la redacción. Para establecer la relación de la imagen con el texto, se señala la conexión a pie de imagen con la referencia detallada documental.

El tratamiento de las fotografías correspondientes a las pinturas, los espacios de trabajo, el ambiente familiar y la propia Amrita, pertenecientes al catálogo epistolar de la familia Sher-Gil, han sido debidamente señaladas y detalladas, ya que la gran mayoría de fotografías de Amrita las realizó su propio padre Umrao Singh Sher-Gil, como ya indicamos, aficionado a las artes fotográficas. Las imágenes relativas a catálogos, libros o revistas han sido extraídas de los respectivos catálogos razonados o de las colecciones en línea, instituciones o fundaciones en las cuales se conserva dicha pieza, siguiendo la tabla reproducida en esta sección de la introducción. En cada una de estas imágenes, se indica la referencia de la fuente consultada.

Por otro lado, las abreviaturas, símbolos y acrónimos utilizados en esta tesis son los siguientes:

#### **A) Abreviaturas y símbolos utilizados**

a.C. ->	antes de Cristo
alt. ->	altura
aprox. ->	aproximadamente
cat. ->	catálogo
cm. ->	centímetros
col. ->	colección
coord. ->	coordinador/a
d.C. ->	después de Cristo
dir/dirs. ->	director/a, directoras/es
doc. ->	documento
ed. ->	editorial
exp. ->	exposición
fig/figs. ->	figura/figuras
<i>idid.</i> ->	<i>ibidem</i>
inv. ->	inventario
<i>Op. cit.</i> ->	opus citato
núm. ->	número
pág/págs. ->	página/páginas
s. ->	siglo
s.p. ->	sin paginar
vol./vols. ->	volumen/volúmenes

#### **B) Acrónimos utilizados:**

NGMA ->	National Gallery of Modern Art
MNAC ->	Museo Nac. de Arte de Cataluña
MOMA ->	Museum of Modern Art
JNU ->	Jawaharlal Nehru University
JMI ->	Jamia Millia Islamia



## D.2. Binocularidad: el perfil de la investigación

La presente investigación parte de un marcado carácter binocular. Por un lado, recurrimos a la sistematización y teorización propias de la historiografía artística moderna; por el otro, nos beneficiamos de la experiencia personal sobre el tema de estudio, tanto desde el punto de vista de la praxis pictórica como de ciertas similitudes autobiográficas. En este sentido, abordamos el objeto —o mejor “persona”— de estudio como mujer artista que ha trabajado la pintura al óleo en varios de sus géneros históricos —figuración, paisaje y los caminos hacia la abstracción informalista— a lo largo de sus diversos viajes entre Barcelona e India, según tendremos ocasión de exponer en el Ensayo Inaugural. Por consiguiente, al haber practicado personalmente los mismos procedimientos y materiales pictóricos que Amrita Sher-Gil, al tiempo que hemos conocido una India postcolonial, aún con ciertos rasgos tradicionales compatibles con la época por ella vivida, consideramos que podríamos estar en disposición de incidir en las cuestiones relativas a su propia práctica pictórica, a sus itinerarios biográficos y también geográficos.

Desde sus orígenes, allá por 1998, el Programa de Doctorado *La Realidad asediada* promueve la investigación en el ámbito de las Bellas Artes tomando como punto de partida la experiencia plástica del propio investigador y de sus referentes inmediatos. Una hazaña propia de equilibristas que lo convierte, acaso, en uno de los programas más genuinos de la Universidad española. Es en esta escurridiza frontera donde cobra mayor sentido la función del artista-investigador, aunque éste se arriesgue, como recuerda el historiador del arte Max Jakob Friedländer (1867-1958), a “sospechar que el saber destruye la capacidad de crear, o por lo menos la quebranta”.<sup>54</sup> Contra la posición escéptica de Friedländer cabría contraponer la de otro pensador alemán, discípulo del visionario Aby Warburg: nos referimos a Ernst H. Gombrich (1909-2001), quien sostiene:

El modo como el lenguaje del arte se refiere al mundo visible [e invisible] es a la vez tan obvio y tan misterioso, que todavía es desconocido en gran parte excepto por los artistas [y el alma mística], que saben usarlo tal y como usamos todos los lenguajes, sin necesidad de conocer su gramática y su semántica.<sup>55</sup>

Como recuerda el profesor Oriol Vaz-Romero Trueba, éste sigue siendo un camino poco explorado en el sistema universitario europeo, quizá por la dificultad que exige al de por sí perezoso cuartel estudiantil de las humanidades.<sup>56</sup> Aunque siempre existirán honrosas excepciones que nos salven, como aquellas palabras de G. K. Chesterton (1874-1936): “*I only say that at certain strange epochs it is necessary to have another kind of priests, called poets, actually to remind men that they are not dead yet*”<sup>57</sup>.

El artista ayudaría así a desvelar aquello que, según el iconólogo Erwin Panofsky (1892-1968), es “delatado, pero no exhibido” en su obra física final, aquello que habla de toda una época y que la obra esconde.<sup>58</sup>

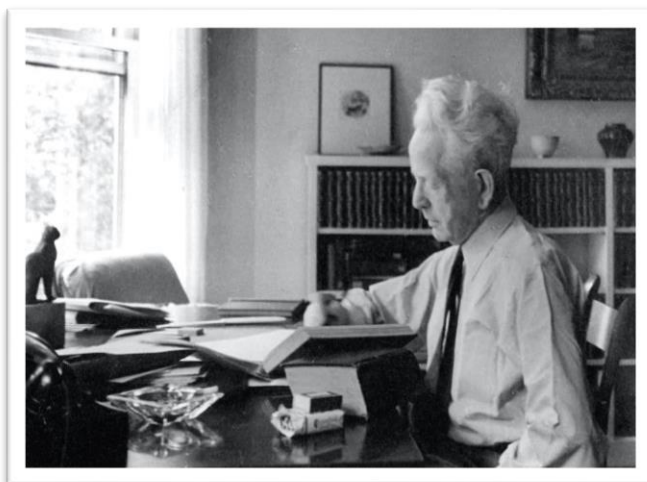


Figura 5 -  
ERIC SCHAAER (fotógrafo), Ernst  
Cassirer en su estudio de New Haven,  
Connecticut, 1944.

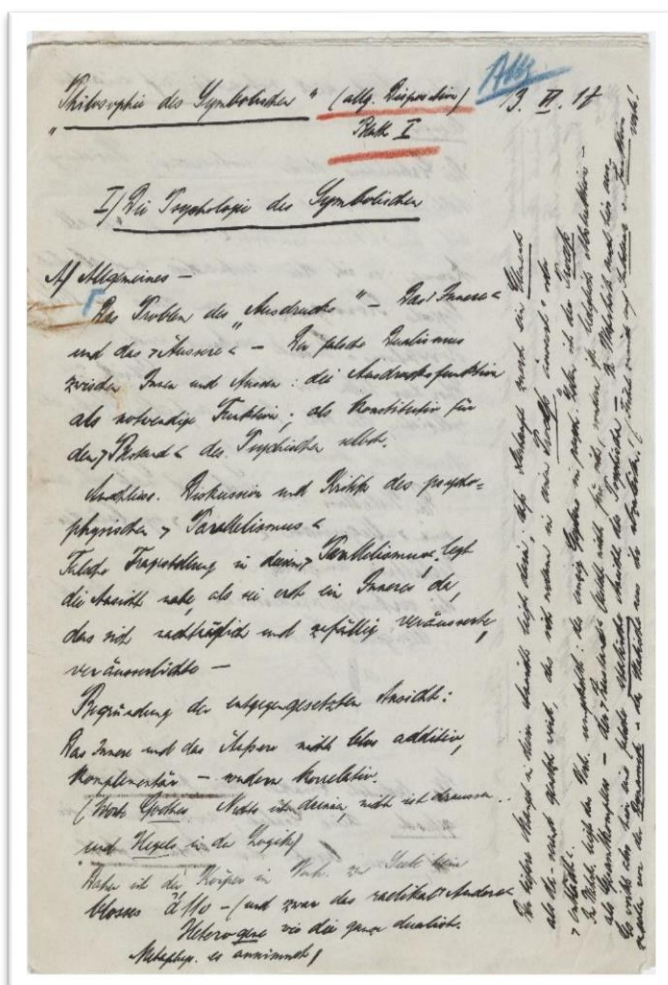


Figura 6 -  
ERNST CASSIRER, Primera página  
de notas autógrafas de investigación para  
su *Philosophie der Symbolischen (Erster  
Teil: Die Sprache/ Phaenomenologie  
der Erkenntnis: Grundzuege einer  
Theorie der geistigen Ausdrucksformen)*,  
c. 1938-1940, 40 págs.

Beinecke Rare Books and Manuscript  
Library, Yale University, GEN MSS 98,  
Series I, Box 24 / 440-47.

© Ernst Cassirer Papers. General  
Collection, Beinecke Rare Book and  
Manuscript Library, 2022.

Aunque es cierto que la elaboración de una tesis doctoral paraliza con mucho la ya de por sí difícil fluidez de la creación pictórica, nosotros no consideramos que ésta queda coartada por aquella, sino, a lo sumo, ralentizada, en pro de ser enriquecida por los referentes y la teoría en ella alcanzados. La severidad del alegato de Friedländer queda minimizada por los ensayos sobre la creación artística escritos por los propios artistas desde principios del siglo XV hasta nuestros días. A todos ellos, nos dice Vaz-Romero, “les embargaba el deseo de revelar mediante su experiencia personal aquello que Stefan Zweig (1881-1942) definió como el misterio de la creación artística”.<sup>59</sup>

Tan imposible nos resulta explicar el elemento prístino de la fuerza creadora, como en el fondo nos es imposible decir qué es la electricidad o la fuerza de la gravitación o la energía magnética. [...] La solución ideal consistiría en que el artista nos expusiese el arcano de su creación en todas sus etapas y estados. [...] Pues estas son las únicas huellas visibles, el hilo de Ariadna que nos permite encontrar nuestro camino de regreso en ese laberinto misterioso.<sup>60</sup>

Es bien sabido que fue el profesor Elliot W. Eisner (1933-2014) quien en 1970, defendió el retorno a una *binocularidad* investigadora real.<sup>61</sup> Eisner propugnaba un sistema de pensamiento híbrido, Piénsese, pues, en un pensamiento “liberado de los antiguos monismos metodológicos. Refiriéndose a la educación artística, abogaba por fiarse de la experiencia poética, que es intrínsecamente intuitiva, no como rechazo de lo científico, sino más bien para hacer de dicha experiencia un punto de partida para construir una investigación más certera, pues ‘mirando a través de un solo ojo nunca proporcionaremos mucha profundidad de campo’”.<sup>62</sup>

Lo cual viene a ser también el posicionamiento expresado, antes que Eisner, por Ernst Cassirer (1874-1945), donde resultaba fundamental combinar el “ojo de la ciencia” con el “ojo del arte”. Cuando Cassirer examinó la lógica de las ciencias tradicionales lo hizo a partir de las “ciencias naturales” como forma ideal, y poco a poco fue desarrollando sus ideas sobre una relación posible entre esas ciencias de la naturaleza y su contraposición, “humanidades” o “ciencias del espíritu”, a las cuales Cassirer, durante sus años en New Haven, llamó también “ciencias de la cultura” (fig. 5). Al incorporar el arte como expresión formal del pensamiento simbólico, esto es, como una forma de conocimiento cultural e históricamente desarrollada y desarrollable, Cassirer abonó el terreno al poder de la imaginación creadora, así como a la importancia de comprender cómo nos relacionamos con el mundo a través de la lógica que sigue al arte como forma simbólica.<sup>63</sup>

En la tradición aristotélica, se podría decir que el arte se entendió siempre como *techné*, mientras que Cassirer exploró el arte como una forma práctica de conocimiento, a medio camino entre la *techné* y la *episteme*, esta última entendida como una forma de conocimiento generalmente relacionada con la teoría científica. En la filosofía de Cassirer, la expresión artística como saber estético se convirtió en un canal epistemológico hacia el mundo dotado de consecuencias prácticas y, como tal, estaba más cerca de la *phronesis* manifestada por Aristóteles —*Ética a Nicómaco*, 1142<sub>a</sub>—, que nosotros podemos traducir por “prudencia intelectual” o la virtud del pensamiento moral” aplicada a la vida cotidiana.

Por tanto, el enfoque de Cassirer, alineado luego con el método de Eisner, trascendió la idea de arte como mera técnica material para lograr un resultado igualmente material, en el sentido de que presentó el arte como una forma de conocimiento y una forma de alcanzar una visión más holística del mundo, que es lo que él llama también “binocularidad investigadora”. Según Cassirer, la realidad a veces se encubre y, otras, se revela por obra de formas simbólicas.<sup>64</sup> Las formas simbólicas se abren a lo tangible y a lo inefable, arrojan luz y también pueden ocultar la realidad misma o alguna de sus dimensiones:

El mito y el arte, el lenguaje y la ciencia, son en este sentido configuraciones hacia el ser: no son simples copias de una realidad existente sino representan las direcciones principales del movimiento espiritual, del proceso ideal por el cual la realidad se constituye para nosotros como una y múltiple, como una diversidad de formas que, en última instancia, se mantienen unidas por una unidad de significado.<sup>65</sup>

En *An Essay on Man* (1944), Cassirer llegó a la conclusión de que el avance de los procesos de mediación acaecidos en las formas simbólicas dominantes —pero también particulares, como en el caso de la pintura— podría brindarnos una comprensión más profunda de la realidad y un conocimiento más realista del mundo. Sin embargo, cuando la ciencia moderna se convirtió en un genial vasallo de la razón ilustrada como forma monolítica de entender el mundo, la *phronesis* aristotélica se vio limitada a meros ejercicios de deducción, de relaciones generales e inferencias.<sup>66</sup> También Eisner consideró que la ciencia reduce y clasifica; lo cual implica, a la fuerza, una estrangulación o empobrecimiento de la cultura y el mundo. Sin duda, el pensamiento científico resulta un canal efectivo para alcanzar las estructuras y sus relaciones de causa-efecto y su tejido es perceptible. Mas resulta un instrumento harto restringido como medio único para lograr un conocimiento holístico de la realidad.

Podría decirse que Cassirer nos desafió a superar el viejo dualismo racionalista. Por un lado, defendía que la forma simbólica científica había ganado un lugar indiscutible en la historia del pensamiento. Debía ser vista como la máxima representación del desarrollo humano y como una forma de abreviación de la realidad, su abstracción máxima, como ocurre también, en ocasiones, con los lenguajes artísticos, poéticos y religiosos.<sup>67</sup> Sin embargo, advirtió también del peligro de restringir nuestro pensamiento a la ciencia como única forma simbólica; restricción que nos conduce a la ceguera intelectual, haciéndonos cada vez más inconscientes de muy diversos niveles profundos de la vida. En efecto, se requiere de una visión binocular para ser un estudioso competente en una realidad tridimensional, con sus múltiples niveles y ángulos de refracción para su vida práctica.<sup>68</sup>

La experiencia artística y las ciencias “puras”, así como las experimentales, se mueven en planos completamente diferentes. Pero no pueden oponerse ni evitarse, sostenía Cassirer, pues ambos son fruto de nuestra capacidad abstracta para el símbolo (fig. 6). En nuestros conatos por descubrir las razones teóricas o los efectos prácticos de las cosas, a menudo centramos nuestros esfuerzos en la causalidad o en la finalidad, perdiendo de vista al objeto de estudio en sí mismo, sus apariciones instantáneas, por así decir. De ahí la “ceguera intelectual” combatida por Cassirer y Eisner. En cambio, el papel de las artes es el de enseñarnos a ver —“saper vedere” de Leonardo—, y no sólo conceptualizar o instrumentalizar los objetos de estudio. Si se nos permite recurrir al lenguaje de Cassirer, el “ojo del arte” nos proporciona una representación más rica y vívida de la realidad, así como una visión más profunda de sus estructuras formales. “Mientras que el artista es un explorador de las formas de la naturaleza, el científico es un descubridor de hechos o de leyes naturales”<sup>69</sup>. De modo que, en última instancia, al usar simultáneamente “el ojo de la ciencia y el ojo del arte”, logramos desarrollar una “doble visión”, binocular, que nos acerca a la tercera dimensión del espacio —dimensión espiritual—, es decir, una visión ya más realista de nuestro mundo, según la promesa aventurada por el propio Cassirer:

El conocimiento humano es simbólico [...]. La clave del simbolismo lleva al ser humano al terreno de los significados, de la interpretación, de los valores y, en suma, de la cultura. He aquí el reino de las humanidades. Si tomásemos en serio el órdago lanzado por Cassirer y nos esforzásemos por comprender el mundo combinando el ojo del arte con el ojo de la ciencia, deberíamos volvernos, pues, hacia las humanidades con el fin de fortalecer nuestra mirada. Las humanidades pueden ayudarnos a entender cómo una “vida de *significados* supera a una vida de meros *impulsos*”.<sup>70</sup> [...] Para comprender nuestra realidad en su conjunto, tendremos que discernir los hechos desde una perspectiva a la vez histórica y cultural.<sup>71</sup>

Hoy en día, parece que el paradigma de Cassirer ha quedado de nuevo en el banquillo de los acusados o, a lo sumo, en el frigorífico académico, especialmente en los estudios humanísticos. Los estudios doctorales en Bellas Artes parecen adolecer de cierto “complejo de inferioridad” respecto de los propiamente históricos y antropológicos. Por lo que el intento de casar experiencia artística con especulación teórica no sólo sorprende, sino que levanta sospechas de artificialidad. Sin embargo, se trata, como señala E. J. Irgens, de una tarea ciclópea, de un desafío, especialmente en una sociedad tan utilitarista y acelerada como la nuestra. Pero quizá en la silente práctica pictórica en el taller, en la lucha con la materia y los procedimientos artísticos, en la contemplación de la obra plasmada, frente a sus hallazgos inesperados y sus derrotas temidas, surge la meditación, la pregunta, la especulación y, en muchos casos, las preguntas son también comunes a otros campos del pensamiento, entre ellos, los de las humanidades. Por lo que la retroalimentación entre arte y humanidades no puede ser algo tan espurio. En este punto, nos acogemos al razonamiento que el filósofo canadiense Edward Slingerland lleva a cabo entre las humanidades y las ciencias naturales, el cual, por nuestra parte, podemos extrapolar a las humanidades y la práctica del arte:

Congregar las humanidades y las ciencias naturales en una cadena integral me parece la única forma de aclarar el actual miasma de discursos e innumerables representaciones contingentes que obstaculizan la investigación humanística de nuestros días. Del mismo modo, a medida que los científicos naturales comienzan a hurgar en áreas tradicionalmente estudiadas por las humanidades —tales como la naturaleza de la ética, la literatura, la conciencia, las emociones o la estética—, necesitan con urgencia de la experiencia humanística si quieren saber qué tipo de preguntas deben hacerse, cómo enmarcar dichas cuestiones y qué tipo de conclusiones sacar al interpretar sus datos.<sup>72</sup>

Nosotros estamos convencidos de esa “binocularidad” invocada respectivamente por Cassirer, Gombrich, Eisner y Slingerland como metodología investigadora para nuestro trabajo sobre Amrita Sher-Gil, pero, en general, para cualquier trabajo en el ámbito de las Bellas Artes y de la Historia del Arte. Ahora bien, dicha “binocularidad” nos exige no sólo rigor en ambos campos, el de las ciencias humanas y el de la praxis pictórica, sino también una forma literaria totalmente propia, un género con el cual expresar con holgura los resultados de la investigación.

### D.3. La fórmula de ensayo

En efecto, consideramos que el género de ensayo aporta la flexibilidad que necesitamos en el presente trabajo. Según recuerda Alfredo Carballo Picazo, se han buscado y rebuscado los antecedentes remotos del ensayo en las obras de los autores griegos y latinos, como Platón, Séneca y Plutarco.<sup>73</sup> También ha sido, durante tiempo, considerado un género teorizante menor y que se vincula directamente con la creación literaria de la Modernidad,<sup>74</sup> como así lo atestiguan, por ejemplo, los *Essais* de Michel de Montaigne (1533-1592). Al anteponer a la organización didáctica, y antes incluso que la retórica de sus predecesores, un “aspecto poético a saltos y a brincos”, Montaigne apostaba por la prosa abigarrada y binocular *avant la lettre*. También reivindicaba un cierto desorden o improvisación en la construcción de los razonamientos como prenda de su libertad y de su franqueza intelectual. El propio Montaigne manifestaba sin tapujos este carácter subjetivo de sus obras, tanto en la introducción a los *Essais* como en este fragmento revelador dedicado a la Señora de Estissac:

Una inclinación melancólica y por consiguiente muy enemiga de mi forma de ser natural, [...], hizo que naciera en mi cabeza esta fantasía de meterme a escribir. Y después, hallándome enteramente desprovisto y vacío de cualquier otra materia, presentéme a mí mismo como argumento y tema. Es libro único en su especie, de propósito raro y extravagante.<sup>75</sup>

Siglos después, Ortega y Gasset lo definió como una ciencia “sin la prueba limpia”. El literato Alfonso Reyes, por su parte, afirmó que “el ensayo es la literatura en su función auxiliar”—es decir, como subalterna de algo superior— y también lo definió como “el Centauro de los géneros”.<sup>76</sup> El crítico literario Eduardo Gómez de Baquero afirmó en 1917 que “el ensayo está en la frontera de dos reinos: el de la didáctica y el de la poesía, y hace excursiones del uno al otro”.<sup>77</sup> En este punto de la introducción nos parece relevante manifestar que la existencia de los géneros literarios, entre ellos el del ensayo, pero también el de la especulación doctoral racionalista y enciclopédica, es consecuencia de las necesidades expresivas del ser humano, como ocurre también con los lenguajes y géneros artísticos o musicales. Por ende, la clasificación de los diversos géneros literarios que permiten la realización de una tesis doctoral o de cualquier otro género literario, debería entenderse como esquema abierto a las inflexiones del espíritu artístico y de sus funciones en las épocas y culturas en las que éste se expresa. Quizá por eso también la filósofa María Zambrano (1904-1991) nos recuerda en 1943 que:

Lo que diferencia a los géneros literarios unos de otros, es la necesidad de la vida que les ha dado origen. No se escribe ciertamente por necesidades literarias, sino por necesidad que la vida tiene de expresarse. Y en el origen común y más hondo de los géneros literarios está la necesidad que la vida tiene de expresarse o la que el hombre tiene de dibujar seres diferentes de sí o la de apresar criaturas huidizas. La necesidad más antigua, fue la más alejada de la expresión directa de la vida.<sup>78</sup>

Ortega, habiéndose inclinado generosamente hacia el género del ensayo como forma privilegiada de su expresión, sostiene que el hombre es el tema esencial del arte y que los “géneros, entendidos como temas estéticos irreductibles entre sí [...] son amplias vistas que se toman sobre las vertientes cardinales de lo humano”. Pues cada época, trae consigo “una interpretación radical del hombre” o, mejor dicho, “no la trae consigo, sino que cada época es eso. Por esto, cada época prefiere un determinado género”.<sup>79</sup>

El ensayo es un género más libre en lo referente al tratamiento de ciertas temáticas humanísticas y artísticas, pudiendo escoger todas aquellas fuentes y aparato crítico que se consideren oportunos, tanto a nivel literario, artístico o científico para ilustrar y dotar de juicio al argumento. Es un género que combina, por así decir, el conocimiento poliédrico, con la síntesis académica. Es un intento libre-utópico que parte de la perfección de las fuentes y que se traslada, después, a lo indeterminado de la intuición artística. Es una tipología que nos recuerda a lo que el músico Arnold Schönberg apuntaba en su *Tratado de Armonía* de 1911, acerca de la finalidad de toda investigación:

El progreso no es algo que haya de producirse necesariamente; no es algo que pueda predecirse debido a un trabajo sistemático; sino algo que sobreviene durante todo gran esfuerzo de forma inesperada, inmotivadamente y quizá incluso sin quererlo. La explicación correcta debe ser la meta de toda investigación, aunque casi siempre lo que se obtiene es una explicación inexacta.<sup>80</sup>

La autonomía florecida bajo el parasol del ensayo trasciende las prescripciones académicas y literarias que hemos heredado del Mundo Antiguo, siendo dicha libertad una verdadera reunión de lo plural. Es la fusión, en un documento, de lo que atañe tanto a la poética como a la ciencia, tanto a lo matérico como a lo inmaterial, sustancias de la realidad completa a la que se referían Cassirer A nuestro juicio, el ensayo, entendido como viaje de ida sin designio de retorno es la expresión retórica correcta en la que sustentar y abrazar nuestros razonamientos, anhelos e intuiciones alrededor de la figura de Amrita Sher-Gil y sus contornos.



Así es como hemos decidido construir la presente tesis mediante un compendio de cinco ensayos o entidades subdivididas, mediante las cuales tratamos de resolver dialécticamente las proposiciones planteadas. Sin duda, el ensayo es un género literario que da libertad a nuestro lenguaje y a la estructura del trabajo. El encuentro de dicho recurso literario se ajusta a las necesidades discursivas binoculares de la tesis y presenta la forma híbrida literaria — documentación historiográfica e intuición creativa— que mejor expresa mejor la forma de razonamiento utilizad

## **E Estructura de la tesis**

La tesis se estructura en cinco grandes ensayos, precedidos por la presente introducción. En los primeros dos ensayos, presentaremos un macro-estado de la cuestión, es decir, lo que hemos convenido en llamar “Ensayo inaugural”, incidiendo en la idea de viaje como motor creativo y filosófico, seguido por el “Ensayo situacional”, en el que hemos tratado de situar los escenarios de la India y el momento histórico directamente vinculados con Amrita Sher-Gil y su familia. Aquí desarrollamos la realidad de la India entre los siglos XIX y XX, poniendo el foco en la familia y la cultura jerárquica. Nos centraremos especialmente en el papel de la mujer india en los ámbitos del trabajo y de la cultura, también en lo que se refiere a “ser una mujer-artista en India”. Todo ello nos exige dedicar, además, una atención especial a la tradición hindú y a varias escuelas de arte allí florecidas hasta el fin del Raj británico. Una vez logremos situar los contornos orientales de nuestra protagonista —en concreto el norte de la India y el momento histórico de transición hacia la liberación del Raj británico—, nos dedicaremos a esclarecer los puntos fundamentales de la biografía de Amrita Sher-Gil, en el tercer apartado —*i.e.*, “Ensayo Vital”—, poniendo énfasis y observando los detalles de sus viajes y experiencias personales en sus periodos entre India y Francia.

El “Ensayo estético” está dedicado a la obra pictórica de Amrita Sher-Gil y su hipotética metamorfosis pictórica —la cual trataremos de demostrar—. sobre todo, tras enraizar de nuevo en la India a su regreso de Europa. El último ensayo —*i.e.*, “Ensayo en el umbral”— explora el impacto de esta “mujer-artista” en la India o, mejor dicho, cómo se entrelazan supuestamente el Modernismo estético, filosófico y social en las vanguardias artísticas de India. Finalmente, nos proponemos ofrecer un modesto conjunto de conclusiones, tratando de responder a las hipótesis y objetivos iniciales, seguido por el aparato de anexos, con cronología y glosario, así como la bibliografía empleada.

A continuación, nos hemos permitido insertar algunas imágenes de los apuntes, intuiciones comparativas, esquemas e hipótesis relacionales que han ido surgiendo en estos años de investigación, y que vienen a demostrar el modo en que hemos ido modificando nuestra percepción de la figura de Amrita Sher-Gil, de nuestro propio proceso creativo y la forma en que hemos ido construyendo los bloques de la investigación.

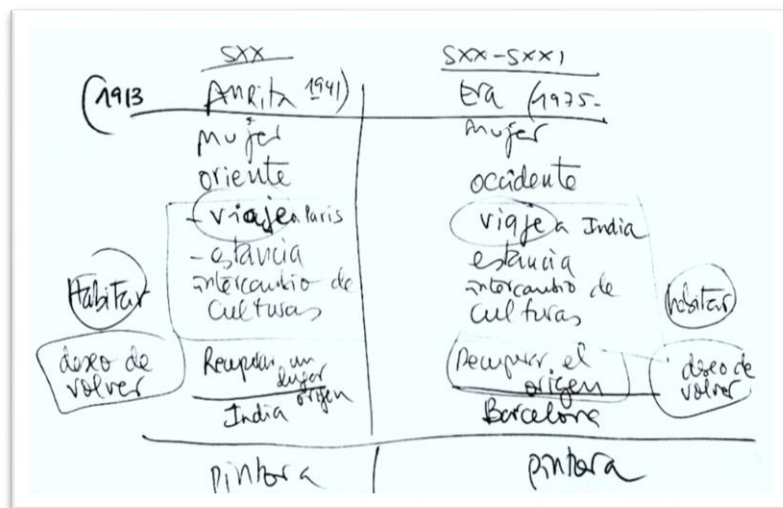


Figura 7 -  
Manuscrito del esquema y notas  
comparativas entre los viajes de  
ambas artistas.  
Barcelona, 2020.  
© Eva M. Pacheco

En este manuscrito (fig. 7) podemos observar el esquema comparativo entre Amrita Sher-Gil y la autora de la esta tesis, siendo líneas paralelas el ser: pintoras, mujeres y sus viajes entre Oriente y Occidente. Cabe resaltar que las dos pintoras deciden regresar a sus lugares de origen respectivamente a India para Amrita Sher-Gil y a Barcelona para Eva M<sup>a</sup> Pacheco, después de sus experiencias vitales y procedimentales en India para Eva M<sup>a</sup> y en París para Amrita. En las figuras 8, 9 y 10, el lector hallará las anotaciones, correcciones e ideas en ciernes sobre el replanteamiento del sumario —los dos primeros ensayos o capítulos—, tras las correcciones aportadas por el director de la tesis, el Dr. Oriol Vaz-Romero Trueba. Queremos resaltar así las numerosas transformaciones que ha tenido el índice desde su creación y esquematización. Con carácter previo, también resultaron necesarias las anotaciones manuscritas sobre las pintoras o “mujeres-artistas” contemporáneas de Amrita Sher-Gil, en Hungría, Francia y Alemania (fig. 9); si bien mencionaremos más adelante también a algunas de las artistas españolas, en especial a las modernistas catalanas. Cabe mencionar con importancia que las “mujeres-pintoras-indias” contemporáneas a Amrita en la India, carecían absolutamente de los vínculos artísticos y creativos. Si hubiesen existido, y con certeza tenemos la afirmativa creencia, se mantuvieron en el anonimato y “la invisibilidad”. Ciertamente es, que la máxima destacada era la pintora Sunayani Devi (1875-1962) de la clase alta y perteneciente a la saga de los Tagore, donde se hace especial referencia en el punto 9.4 de la investigación.

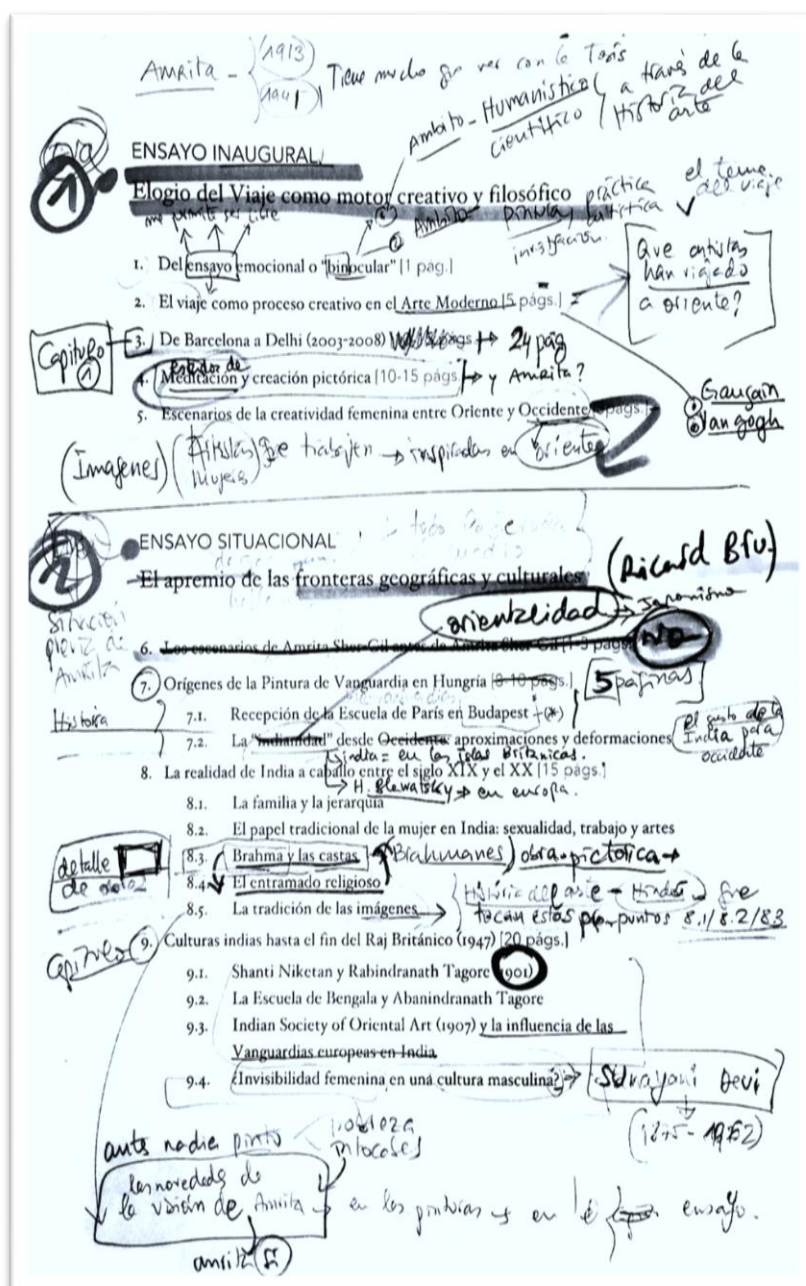


Figura 8 -  
© Eva M. Pacheco  
Esquema, notas y  
reconstrucción relativas a  
los cinco capítulos o  
ensayos del sumario de la  
tesis, Barcelona, mayo de  
2021.

Es de destacar la importancia del -Ensayo Situacional- en la investigación ya que, nos situamos geográfica y culturalmente en las tradiciones, formas de pensamiento, estructura social, espiritualidad, religión y jerarquías de lo que fue la India en el transcurso vital de Amrita Sin entrar en la historia del subcontinente, ni en los detalles de la indología, mencionamos los puntos clave que nos permiten edificar y visualizar, el momento histórico para poder ahondar en las hipótesis y conclusiones, con especial énfasis en los puntos vertebrales ya mencionados: mujer-arte y viaje.

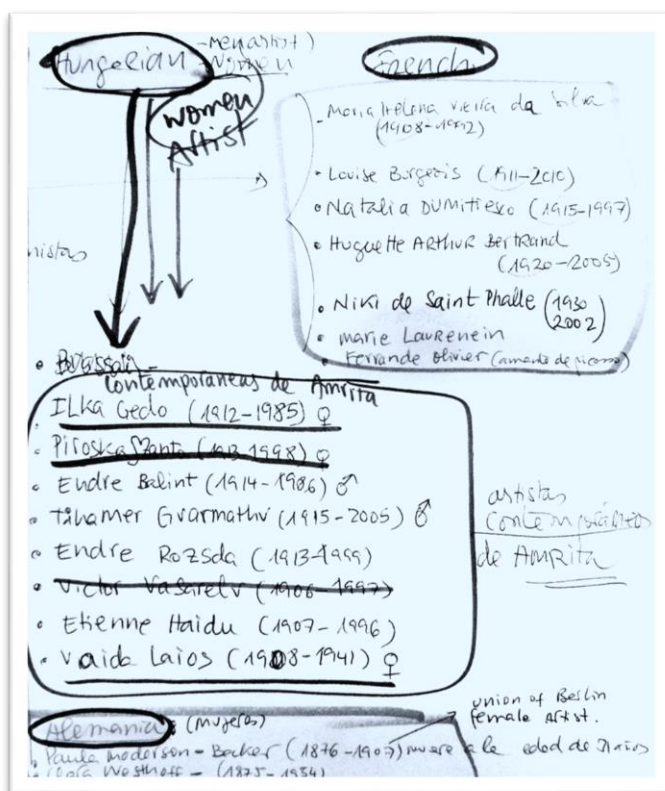


Figura 9 -  
Listado de artistas  
contemporáneas, de la  
época de Amrita, en  
Europa.  
Barcelona, 2020.  
© Eva M. Pacheco

Entre los esquemas de investigación realizados en 2020, quisiéramos destacar también el esquema relativo a los retratos de Amrita (fig. 10) y sus viajes por la India (fig. 11). En cuanto a lo primero, se perciben todas las anotaciones en inglés o español sobre los autorretratos y retratos de Amrita y al final de dicho esquema tratamos de poner de manifiesto las diferencias formales y conceptuales que separan este tipo de obras en tres bloques, esto es: entre Occidente, Medio Oriente y Oriente o Asia. así como los apuntes sobre los momentos más relevantes de la vida de ciertas figuras masculinas de singular transcendencia para la pintora india, a saber: Rabindranath y Abanindranath Tagore, así como la cronología de la Escuela de arte de Bengala, signo del resurgimiento del fervor nacionalista.<sup>81</sup>

Como detallaremos en el capítulo 9, dicha escuela resultó de los esfuerzos de Abanindranath Tagore y del británico E. B. Havell, director de la Escuela de Arte del Gobierno de Calcuta desde 1896, entre otros actores, por revitalizar la historia cultural y la espiritualidad de la India, pasando, por revivir las técnicas y materiales indígenas, alejándose así de la pintura al óleo, de los géneros pictóricos europeos y de la estética colonial, en aras de una nueva estética panasiática. En todos estos esquemas deseamos que se perciba por igual el estudio y listado de los artistas indios previos y posteriores a Amrita Sher-Gil, también las escuelas artísticas y las sociedades de arte oriental, en cuyas informaciones brillaban por su ausencia los testimonios de mujeres artistas.

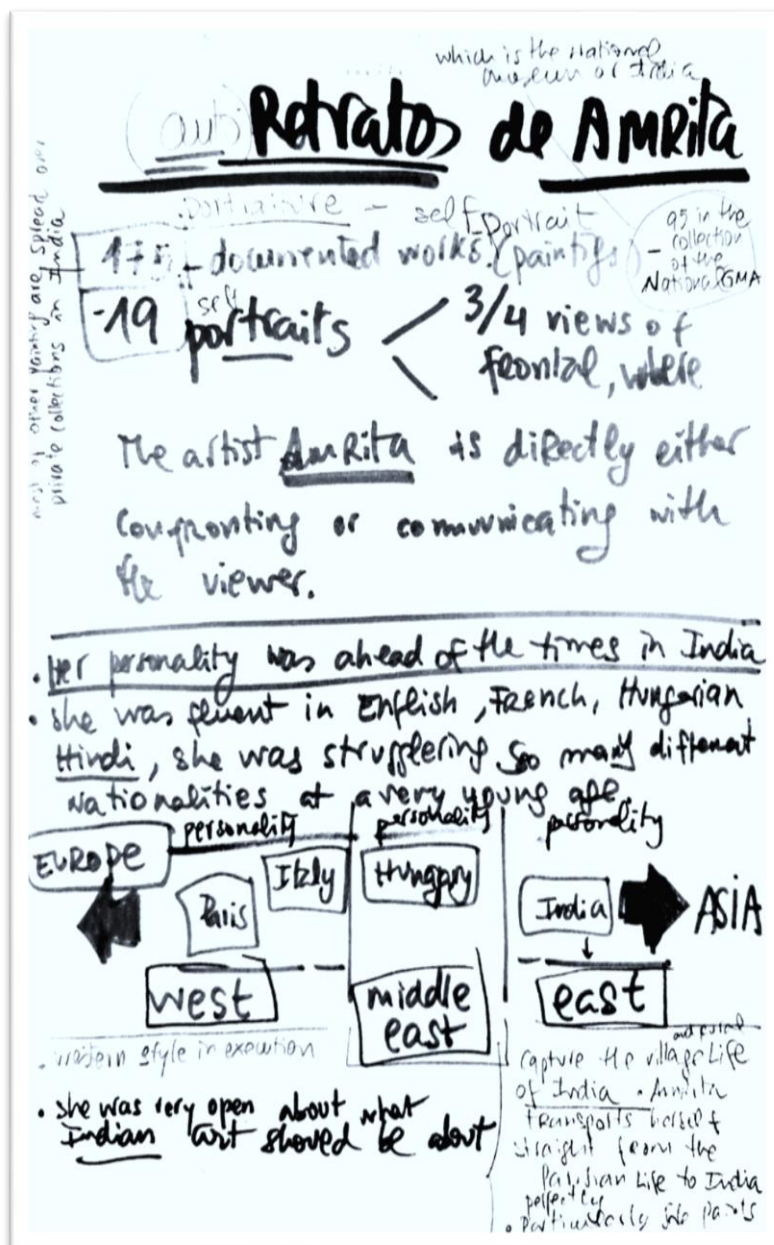


Figura 10 -  
Anotaciones sobre las  
principales ideas de los retratos  
de Amrita Sher-Gil, Barcelona,  
2020.  
© Eva M. Pacheco

Por el carácter destacado de las notas, hemos querido traducir del inglés al castellano, algunas de las frases más relevantes que se leen. Las anotaciones fueron realizadas en por la investigadora durante sus lecturas, búsqueda o consultas, y quedaron en el manuscrito de la figura 10: -She was very open about what indian art should be about – She, ella refiriéndose a Amrita, era muy abierta a cómo debía ser el arte indio. También se destaca: *Her personality was ahead of times in India*. Su personalidad estaba por delante de la normalidad en India. -The artist Amrita, is directly either confronting or communicating with the viewer- La artista Amrita, se enfrenta o se comunica directamente con el espectador.



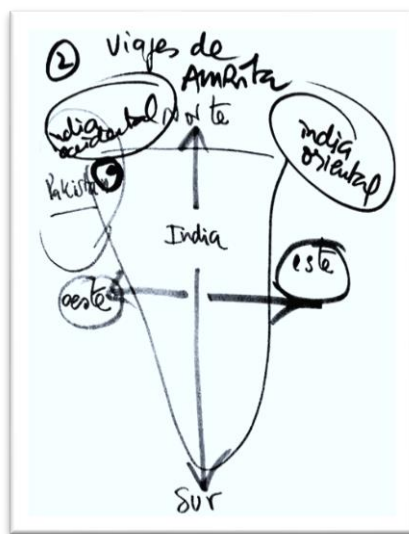


Figura 11 -  
Esquema sobre los viajes de Amrita  
Sher-Gil en la India, Barcelona, 2019.  
© Eva M. Pacheco

Para finalizar, desarrollaremos unas “sub-ideas” merecedoras de ser señaladas pues conectan con nuestras hipótesis de partida. En efecto, vale la pena insistir en el hecho de que en Europa escasean las referencias a la vida y obra de Amrita Sher-Gil. En territorio europeo es en París y, especialmente en Budapest donde más se ha publicado sobre ella, acaso porque es en esta última ciudad donde nació y, en parte, trabajó. Aunque es en su tierra, India donde destaca con excelencia. Su vida cotidiana y familiar, desde la niñez hasta la madurez, han quedado afortunadamente registradas gracias a las fotografías de Umrao, su padre. Y como ya hemos apuntado, su sobrino Vivan toma el relevo gráfico ofreciendo un nuevo sentido poético a dichos retratos creando un reportaje de collages y fotografías.

Es a partir de 1943, que la vida y obra de Amrita Sher-Gil comienza a ser conocida en la palestra artística internacional y también como figura pionera del arte femenino indio. Geeta Kapur (1943), esposa del sobrino Vivan Sundaram y reconocida crítica del arte, nombra a Amrita en sus profusos artículos sobre el arte Moderno indio. En las escuelas de arte de Delhi, Bombay, Calcuta, Hyderabad y Bangalore, en las facultades de Historia del Arte y de Bellas Artes, Amrita Sher-Gil es hoy en día un verdadero icono del arte modernista. En la NGMA de Nueva Delhi se hallan expuestas más de cien de sus obras, y, como hemos señalado, está considerada artista nacional desde diciembre de 1976. A nivel académico, se ha investigado, escrito y leído mucho dentro del contexto histórico del arte del siglo XX en India. Sin embargo, fuera de la patria espiritual de Amrita Sher-Gil aún es muy desconocida, y este es otro de los principales motores por los que también hemos querido situarla en el centro de nuestra investigación. En un artículo titulado *Vidas paralelas*, escrito por Kiran Nadar para su colección de Arte Moderno, la filántropa india explora las vidas de Frida Khalo y Amrita Sher-Gil, enfatizando el hecho de que “estamos ante dos de los iconos femeninos más influyentes del arte moderno mexicano e indio”, respectivamente.<sup>82</sup> Las dos pintoras estaban interesadas en

representar a las gentes indígenas de sus países y ambas expresan una llamativa mezcla de melancolía y feminidad en sus lienzos. Las dos se convirtieron en artistas icónicas dentro de un mundo dominado por hombres y por sus valores estéticos, que trataremos de dilucidar en el último de nuestros “Ensayos”. Amrita y Frida no sólo son coetáneas, sino que comparten numerosos rasgos psicológicos. Sher-Gil bebió del legado indio propio de la casta alta *sikh* por parte de padre y de su legado europeo por parte de su madre húngara. A su vez, Kahlo, era nacida de madre mexicana y de padre alemán. En ambas figuras conviven dos culturas, lo cual, a nuestro juicio, enriqueció con mucho su mirada pictórica. Curiosamente, el padre de Frida, Guillermo Kahlo Kaufmann (1871-1941), era fotógrafo de profesión, con semejanzas, a excepción del matiz profesional, con el padre de Amrita. Ambos patriarcas fotografiaron a los miembros de sus respectivas familias, lo cual, a nuestro juicio, debió de conferir a las dos pintoras un sentido natural hacia el retrato y el autorretrato.

En los años treinta y cuarenta del siglo XX no resultaba nada habitual que una artista-mujer osase a retratar desnuda a otra mujer, como en la pintura de Amrita, *Sleep* que se escogió no en vano para la portada de la investigación. Sin embargo, ambas lo hicieron evocando y proyectando una fuerte voz desde su ideal prístino de feminidad. Más aún, al autorretratarse, tanto Frida como Amrita lograron expresar lo que podríamos llamar una “autoconciencia de ser pintoras y mujeres” en el quicio de una historia del arte esencialmente varonil. Amrita utilizaba prendas tradicionales de la India para potenciar las raíces de su personalidad; Frida, a su vez, utilizó prendas autóctonas de origen mexicana. Para ambas mujeres, la pintura y la iconografía que en ella introdujeron se convirtieron en una forma desafiante de compartir con los hombres de su entorno el orgullo de sus raíces y de su sexo. Al mismo tiempo, según se refleja en la documentación epistolar y algunos testimonios cercanos, Sher-Gil y Kahlo vivieron intensos y efímeros experimentos amorosos de carácter bisexual; y, si caben mayores paralelismos, ambas se casaron y sufrieron varios abortos.<sup>83</sup> Desde la aparición de los estudios de género en el contexto académico internacional de la segunda mitad del siglo XX, la creación artística producida por mujeres sigue siendo un terreno pródigo de ejemplos inexplorados, más aún en el contexto oriental asiático. Sin embargo, en la actualidad abundan los estudios que aconsejan analizar la invisibilidad histórica de la creación femenina en el seno de cada cultura, civilización y período histórico. En este sentido, y visualizando ya las líneas posibles de conclusiones de la tesis, entrevemos la importancia de demostrar, en primer lugar, que Amrita Sher-Gil abrió las puertas al Modernismo indio del siglo XX, aunque, acaso, de forma póstuma. En segundo lugar, que la pintura de Sher-Gil esconde un paralelismo estético-conceptual con la obra de Rabindranath Tagore, fundador de la *Indian Society of Oriental Art* y pionero de la Escuela de Arte de Bengala, todavía en vigor. No tanto por su sentido formal estético, sino por su teoría artística y el enfoque de renacimiento indio.

No en vano, la biografía y las pinturas de Amrita Sher-Gil, hasta ahora muy poco estudiadas en Europa y Estados Unidos, constituyen un paradigma de la viva relación entre Oriente y Occidente, tema ya clásico de la historiografía artística y filosófica. En este sentido, sorprende que la artista indo-húngara haya sido invisibilizada por la historiografía y la crítica progresista europea. No debería ser así, pues en su vida y en su obra se produce una de esas escasas e irrepetibles sinergias entre dos civilizaciones y entre dos siglos, el XIX y el XX, durante los cuales la Tradición y Vanguardia protagonizaron tanto en Europa como en India tan violentas como fructíferas tensiones culturales. Mientras que la revolución kantiana-hegeliana impulsó a filósofos, poetas y artistas de Europa a volver la mirada hacia las religiones orientales, la mirada de Amrita Sher-Gil se alejó siempre de las llamadas “ciencias ocultas” y del esoterismo pseudo-oriental que reinaban en el París de principios del siglo XX. Por el contrario, demostraremos que su pintura expresa netas influencias estéticas de las escuelas postimpresionistas, más cerca de Pont-Aven que del *Goetheanum* de Dornach; una influencia más luminista que esotérica paralelamente explorada en la Escuela de Bengala por los hermanos Tagore, la cual, siempre rechazó el materialismo moderno en favor de las raíces espirituales indias, todavía eclipsadas por el paraguas británico.

Amrita murió en Pakistán en 1941, un año antes de la proclamación de la Nación democrática india, existente de 1942 al 15 de agosto de 1947. En su corta vida, de tan sólo veintiocho años, hoy en día es valorada y toma énfasis, especialmente para la historia de la mujer y cultura femenina en India: por tradición, casta y religión. La madre de Amrita era de ascendencia judía, pero ¿Qué hubiese ocurrido si ésta hubiese sido india-hindú? Acaso la hija no hubiese llegado a ser lo que fue. En esta tesis cuestionaremos también, a través de los dos ensayos finales, la aún hermética y patriarcal tradición acerca del “ser mujer” en la India del siglo XX; también nos volcaremos en valorar la absoluta libertad de expresión que subyace en la obra de Amrita Sher-Gil gracias a la influencia de sus viajes en las escuelas de Italia y París; en analizar la visible doble identidad de Amrita, oriental y occidental y su afinidad final tanto con la parte india del norte como del sur, en su último viaje al subcontinente. Por último, en los capítulos finales, expondremos nuestra teoría de que Amrita sintió la admiración, la compasión y el deber de retratar a los desfavorecidos, pobres y miserables *descastados* o miembros de la casta más baja. Por lo tanto, también se plantea la sub-hipótesis de la posible influencia humanista y filosófica de Rabindranath Tagore al no diferenciar la religión, la casta, ni la realidad que percibe en ese momento histórico indio. Nuestra pintora observa y retrata a través de sus lienzos con un realismo fuera de los límites de la religión y del sistema de castas y sus obras intentan mostrar una sola identidad individual que trasciende, sin romperlos, los linajes, las tradiciones y las religiones de un mismo país,<sup>84</sup> acaso formado sólo para “gigantes”.



## NOTAS

- <sup>1</sup> Hanna Reetta Schreck, *Modern corporeality: Body, movement, and dance in ellen thesleff's art. Modern Women Artists in the Nordic Countries, 1900-1960* (2021). DOI: [10.4324/9780367823672-10](https://doi.org/10.4324/9780367823672-10)
- <sup>2</sup> Entrevista de Ramón Lobo a Ryszard Kapuscinski, "El sentido de la vida es cruzar fronteras", *El País*, 23-IV-2006, suplemento dominical, pp. 6-7.
- <sup>3</sup> Eugenio Trias, *La razón fronteriza*, Barcelona: Destino, 1999.
- <sup>4</sup> Fernando Pérez-Borbujo, *La otra orilla de la belleza: en torno al pensamiento de Eugenio Trias*, Barcelona: Herder, 2005.
- <sup>5</sup> Robert A. McDermott, "Indian Spirituality in the West: A Bibliographical Mapping", *Philosophy East and West*, vol. 25, n° 2 (1975), pp. 213-239.
- <sup>6</sup> Sarika Anuru Mishra, "The Concept of Raja-Yoga", *Bulletin of the Deccan College Post-Graduate and Research Institute*, vol. 76 (2017), pp. 151-154. Cf. Vanamali Gunturu, "Hatha Yoga für ewige Jugend, Schönheit und Glückseligkeit", en: *Yoga: Geschichte, Philosophie, Praxis*, Munich: Verlag C. H. Beck, 2020, pp. 88-109.
- <sup>7</sup> El vocablo *Āshram*, de origen sánscrito, designa un lugar donde un grupo de hindúes viven juntos lejos del resto de la sociedad, un lugar donde pueden ir a rezar, semejante a un monasterio. Cf. "Ashram, Influence of", en: William M. Johnston (ed.), *Encyclopedia of Monasticism*, Chicago, Londres: Fitzroy Dearborn Publishers, vol. 1, 2000, pp. 94-95.
- <sup>8</sup> Vid. la página web de Eva Pacheco [<http://evamariapacheco.org/exhibitions>]
- <sup>9</sup> Por ejemplo, las publicaciones de referencia, anteriores a 1997: Gordon Greenwood (ed.), *Modern India*, Brisbane: University of Queensland Press, 1966, pp. 199-200. N. Iqbal Singh, "Amrita Sher-Gil", *India International Centre Quarterly*, vol. 2, n°3 (1975), pp. 209-217. Gieve Patel, "Contemporary Indian Painting", *Daedalus*, vol. 118, n°4 ("Another India, 1989), pp. 170-205.
- <sup>10</sup> Roop Narayan Batham, Nimisha Kesarwani, *Anthology of Significant Events in Indian Art & Socio-Cultural History (1850-2015)*, Delhi: Bluerose Publishers, 2021, p. 303.
- <sup>11</sup> Nos referimos al título de la novela de Louise Warren, *Comme deux femmes peintres*, Montréal: Nouvelle Barre du jour, 1987.
- <sup>12</sup> G. H. R. Tillotson, "A painter of Concern: Critical Writings on Amrita Sher-Gil", *India International Centre Quarterly*, vol. 24, n° 4 (invierno 1997), pp. 57-72.
- <sup>13</sup> José Ortega y Gasset, "Pidiendo un Goethe desde dentro", *Revista de Occidente*, n°106 (1932), p. 23.
- <sup>14</sup> E. Cierco, "J. Ortega y Gasset: Vives-Goethe", *Cuadernos Hispanoamericanos*, n°149 (1962), p. 302.
- <sup>15</sup> Mary Boyce, *Zoroastrians: Their Religious Beliefs and Practices*, N.York: Routledge & Kegan Paul, 2001, p. 252.
- <sup>16</sup> A.A., "In Memoriam", *Indica*, vol. 33, n°3 (1996), p. 59.
- <sup>17</sup> William Walsh, *Indian Literature in English*, Londres, Nueva York: Longman, 1990, p. 63.
- <sup>18</sup> MulkR.Anand, "A portrait of an Artist (Amrita Sher-Gil)", *Lilliput Mag.* vol. 21, n°8 (1947), p. 15-19.
- <sup>19</sup> Yashodhara Dalmia, *The making of modern Indian art: the Progressives*, Delhi: Oxford University Press, 2002.
- <sup>20</sup> G. H. R. Tillotson, op. cit., p. 59.
- <sup>21</sup> Govindaraj Venkatachalam, Manu Thacker, *Present-Day Painters of India*, Bombay: Sudhangshu Publications, 1950, pp. 99-104; William George Archer, *India and Modern Art*, Londres: Allen & Unwin, 1959, pp. 85-91; Manohar Kaul, *Trends in Indian Painting. Ancient, Medieval, Modern*, Delhi: Dhoomimal Ramchand, 1961, p. 164.
- <sup>22</sup> Ananda K. Coomaraswamy, *The Dance of Siva: Essays on Indian Art and Culture*, Nueva York: Dover Publications, 1985 (reimpresión de la edición de 1924), pp. 30, 36. Cf. Clive Bell, *Art*, Londres: Chatto and Windus, 1916, p. 7.
- <sup>23</sup> "Good art always tends towards simplification, that is to say, it only considers the essentials of a form, the stress is invariably laid on the textural and structural beauty of the work instead of the subject depicted. [...] Form is never imitated, it is always interpreted." Amrita Sher-Gil, "Art and Appreciation", *The Usha: Journal of Art and Literature*, vol. 3, n°2 (Número especial dedicado a Amrita Sher-Gil, 1942), 116 págs; citado en: W. G. Archer, *Indian and Modern Art...* op. cit., p. 83.
- <sup>24</sup> A. S. Raman, "The Present Art of India", *The Studio...*, vol. 142 (octubre 1951), pp. 97-105.
- <sup>25</sup> Hermann Goetz, "Amrita Sher-Gil", *The Studio...*, vol. 150, n° 749 (julio-diciembre 1955), pp. 50-51.
- <sup>26</sup> "I doubt the testimony of all who knew her intimately; I doubt my own ability to stand away detached and objectively, to sit in judgment or be balanced in my views of there. I doubt Karl Khandalavala's testimony too." Charles Fabri, "Amrita Sher-Gil", *Lalit Kala Contemporary*, n°2 (diciembre 1964), p. 27. Vid. artículo completo en: *ibid.*, pp. 27-30.
- <sup>27</sup> Baldoon Dhinra, *Sher-Gil*, Nueva Delhi: Lalit Kala Akademi, 1965, 32 págs.
- <sup>28</sup> Mulk Raj Anand, *Amrita Sher-Gil*, Nueva Delhi: National Gallery of Modern Art, 1988, 87 págs.
- <sup>29</sup> Mulk Raj Anand, *Lalit Kala Contemporary...*, op. cit., vol. 2, pp. 4-29.
- <sup>30</sup> "as her technique improved, a greater degree of coldness set in. This is reflected in one of her most important works, The Brahmacharis, which makes one feel she was painting for the sake of painting. The social critic which she was at the start has vanished." B. Dhinra, *Sher-Gil...*, op. cit., pp. v-vi.
- <sup>31</sup> M. Ehteshamul Bari, *States of Emergency and the Law: The Experience of Bangladesh*, Nueva York: Routledge, 2017, pp. 62-64.
- <sup>32</sup> Indira Chandrasekhar, Devika Daulet-Sing, Geeta Kapur, Vivan Sundaram (eds.), *Umrao Singh Sher-Gil: His Misery and His Manuscript*, Nueva Delhi: Photoink, 2008, 254 págs.
- <sup>33</sup> Vivan Sundaram, Wu Hung, *Re-take of Amrita*, Nueva York: Sepia International, 2006, 76 págs.
- <sup>34</sup> Sonal Khullar, *Worldly Affiliations: Artistic Practice, National Identity, and Modernism in India, 1930-1990*, Oakland: University of California Press, 2015, p. 234.
- <sup>35</sup> "The images interweave complex portraits within portraits of the genealogy of a cosmopolitan family. Vivan Sundaram's appearance as a small child in one of the photographs, seated on his grandfather's lap with a Voigtländer camera and surrounded by members of his family at different ages, tells another story. The image belies an adult Sundaram's intent, on the one hand, to come to terms with the burden of legacy and a world of which he is unaware except through memory, photographs and paintings, and on the other, a design in retelling that truth through his own eyes. The game becomes as tragic and timely as any epic." Rakhee Balam, "Vivan Sundaram: Beyond the Self/Artist Essays", *National Portrait Gallery*, Londres (2005), url: <<https://www.portrait.gov.au/content/vivan-sundaram>>
- <sup>36</sup> Otto Rank, *Don Juan et le double (1914-1922)*, Paris: Payot, 1973, pp. 111-112.

- <sup>37</sup> Margarida Medeiros, “Re-working Family Memories in Ruined Images: Snapshot, Identity and Telepathy in Vivan Sundaram’s Retake of Amrita”, en: M. Medeiros, Teresa Mendes Flores, Joana Cunha Leal (eds.), *Photography and Cinema. 50 Years of Chris Marker’s ‘La Jetée’*, Newcastle: Cambridge Scholar Publishing, 2015, pp. 134-146.
- <sup>38</sup> Vid. Archive of Geeta Kapur and Vivan Sundaram, Asia Art Archive/Hong Kong, url: < <https://aaa.org.hk/en/collections/search/archive/geeta-kapur-and-vivan-sundaram-archive-the-sher-gil-archive-1995/page/2>>, consultado el 21-II-2022.
- <sup>39</sup> Vivan Sundaram (ed.), *Amrita Sher-Gil: A Self-Portrait in Letters and Writings*, Chennai: Tulika Books, 2010, 2 vols., 866 págs.
- <sup>40</sup> Deepak Ananth, *Amrita Sher-Gil: An Indian Artist Family of the Twentieth Century*, Nueva Delhi: Photoink, 2008, 160 págs.
- <sup>41</sup> Agus Morales Puga, *Luz y materia. La poesía última y la pintura de Rabindranath Tagore como embriones de la modernidad india*, tesis doctoral inédita, dirigida por Felicity Hand, Departament de Filologia Espanyola, Universitat Autònoma de Barcelona, 2012, 426 págs.
- <sup>42</sup> Joaquín Lledó, *Amrita Sher-Gil. En el fuego de los dioses*, n°113 (2013), pp. 24-33.
- <sup>43</sup> Subir Rana, “Framing the political, rebellious and ‘deriving’ body: Amrita Sher-Gil and the ‘Modern’ in Painting”, *India International Centre Quarterly*, vol. 44, n° 2 (2017), pp. 35-53.
- <sup>44</sup> Sonal Khullar, “Parallel Tracks Pan Yuliang and Amrita Sher-Gil in Paris”, en: Carolien Stolte, Yoshiyuki Kikuchi, Adele Esposito, Michael Herzfeld (eds.), *Eurasian Encounters: Museums, Missions, Modernities*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2017, pp. 73-102.
- <sup>45</sup> Miranda Imperial, “A Living Archive: Women’s Absences and the Painterly (Re)inscriptions of the Gendered Nation”, *Indialogs: Spanish Journal of India Studies*, vol. 6 (2019), pp. 115-131.
- <sup>46</sup> Griselda Pollock, “Modernidad y espacios de la femineidad”, en: Karen Cordero Reiman, Inda Sáenz (eds.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, Ciudad de México, Universidad Iberoamericana, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA), 2007, pp. 249-282. Véase también la obra de Rozsika Parker y Griselda Pollock: *Old Mistresses. Women, Art and Ideology*, Nueva York, Pantheon, 1981, 184 págs.; vid. edición española, trad. Raquel Vázquez Ramil: *Maestras antiguas. Mujeres, arte e ideología*, Madrid, Akal, 2021, 208 págs.
- <sup>47</sup> Pablo A. Chiavazza, “Perspectivas de género en historia del arte”, *Cuadernos de Historia del Arte*, n°36 (marzo-junio 2021), pp. 29-37. Cf. Maite Méndez Baiges (ed.), *Arte escrita. Texto, imagen y género en el arte contemporáneo*, Granada, Editorial Comares, 2017, 208 págs. Maria Eugenia Rojo Mas, “Los estudios de género. El reto de su implantación en los estudios superiores de Historia del Arte”, en: Estela Bernad Monferrer, Magdalena Mut Camacho (coords.), *Aula Virtual: contenidos y elementos*, Madrid-Barcelona, McGraw-Hill Interamericana de España, 2016, pp. 577-594.
- <sup>48</sup> Marc Fumaroli, *Paris-New York et retour: Voyage dans les arts et les images*, París, Arthème Fayard, 2009. Vid. la traducción española de José Ramón Monreal Salvador: *París-Nueva York-París. Viaje al mundo de las artes y de las imágenes. Diario de 2007 a 2008*, Barcelona, Acantilado, 2010, 922 págs.
- <sup>49</sup> José Luis Abellán, “La doble faz de la Historia”, en: Fernando H. Llano Alonso, Alfonso Castro Sáenz (eds.), *Meditaciones sobre Ortega y Gasset*, Madrid, Tébar, 2005, p. 180.
- <sup>50</sup> Wilhelm Dilthey, *Einleitung in die Geisteswissenschaften* [= “Introducción a las Ciencias humanas...”, entiéndase *Geist* o “espíritu” como cultura], Leipzig, Verlag von Duncker y Humblot, vol. 1, 1883.
- <sup>51</sup> “It should be noted in fact that none of her last paintings are completely successful as works of art. They are in parts clumsy and pictorially unresolved. None of them is stylistically so integrated, so brilliantly effective as *The Brahmacharis*, a painting of the middle phase where there is a peculiar coincidence of the specific content and the technique she had mastered till then. But her later paintings are more subtly human, and more indigenous in their idiom. It seems this quality would have become a sustained part of her own character and that of her pictorial conception in the subsequent years.” Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: Essays*, Bombay, Marg Publications, 1972, p. 52.
- <sup>52</sup> Eva Fernández del Campo, *El arte de India. Historia e historias*, Madrid, Akal, 2020, p. 112.
- <sup>53</sup> Amrita Sher-Gil fallece a los veintiocho años, pero la naturaleza de su abrupta enfermedad nunca ha sido aclarada, más allá de las especulaciones aportadas por Khushwant Singh, *Truth, Love and a Little Malice. An Autobiography*, Nueva Dehli, Penguin Books/Ravi Dayal Publisher, 2003, pp. 96-98.
- <sup>54</sup> Max J. Friedländer, *El arte y sus secretos*, traducción de J. Bofill y Ferro, Bcn, Juventud, 1969, p. 115.
- <sup>55</sup> Ernst H. Gombrich, *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, traducción de Gabriel Ferrater, Barcelona, Gustavo Gili, 1979, p. 23.
- <sup>56</sup> Oriol Vaz-Romero Trueba, “Auriga y mis juguetes de piedra: una aventura escultórica entre arte y juego”, *BRAC-Barcelona Research Art Creation*, vol. 3, n°3 (2015), p. 279.
- <sup>57</sup> Gilbert Keith Chesterton, *Manalive*, Nueva York, John Lane Company, 1912, p. 227.
- <sup>58</sup> Erwin Panofsky, *Meaning of the Visual Arts: Papers in and on Art History*, Garden City, Nueva York York: Doubleday Anchor Books, 1955, p. 14.
- <sup>59</sup> Vaz-Romero Trueba, *op. cit.*, p. 280.
- <sup>60</sup> Stefan Zweig, *El misterio de la creación artística*, Madrid, Sequitur, 2007, 16, 17, 26.
- <sup>61</sup> Elliot W. Eisner, *The enlightened eye: qualitative inquiry and the enhancement of educational practice*, Nueva York/Toronto, Macmillan, 1979.
- <sup>62</sup> Vaz-Romero Trueba, *op. cit.*, p. 282. La cita de Elliot Eisner procede de: “On the differences between scientific and artistic approaches to qualitative research”, *Reimagining Schools*, Nueva York, Routledge, 2005, p. 23.
- <sup>63</sup> Erik J. Irgens, “Art, science and the challenge of management education”, *Scandinavian Journal of Management*, vol. 30, n°1 (Marzo 2014), pp. 86-87.
- <sup>64</sup> Ernst Cassirer, *The Philosophy of Symbolic Forms* (vol. 3, *The Phenomenology of Knowledge*), New Haven, Yale University Press, 1957, p. 1.
- <sup>65</sup> Ernst Cassirer, *The Philosophy of Symbolic Forms* (vol. 1, *Language*), New Haven, Yale University Press, 1953, p. 107.
- <sup>66</sup> *Ibid.*, p. 138.

- <sup>67</sup> Ernst Cassirer, *An Essay on Man*, New Haven, Yale University Press, 1944.
- <sup>68</sup> Irgens, “Art, science...”, *op. cit.*, p. 88.
- <sup>69</sup> Cassirer, *An Essay on Man...*, *op. cit.*, pp. 143-144.
- <sup>70</sup> Ernst Cassirer, *Logic of the Humanities*, New Haven, Yale University Press, 1961, p. 60.
- <sup>71</sup> Irgens, *op. cit.*, p. 90.
- <sup>72</sup> Edward. G. Slingerland, *What science offers the humanities: Integrating body and culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010, p. 408-417.
- <sup>73</sup> Alfredo Carballo Picazo, “El ensayo como género literario. Notas para su estudio en España”, *Revista de literatura*, n<sup>os</sup> 9-10 (1954), pp. 104-105.
- <sup>74</sup> Pedro Aullón de Haro, *Teoría del ensayo*, Madrid, Verbum, 1992, p. 101. Cf. María Belén Hernández González, *El Ensayo literario en Ortega y Gasset y Pirandello*, tesis doctoral dirigida por José Antonio Trigueros Cano, Murcia, Departamento de Filología románica, italiana y árabe, Facultad de Letras, Universidad de Murcia, 1996, pp. 33-51.
- <sup>75</sup> Michel de Montaigne, *Ensayos*, traducción de Almudena Montojo y edición de Álvaro Muñoz Robledano, Madrid, Cátedra, 1992, vol. 2, pp. 70-71.
- <sup>76</sup> Nery Córdova, *El ensayo, centauro de los géneros: hacia una teoría periodística literaria*, Culiacán, Universidad Autónoma de Sinaloa, 1996, p. 88.
- <sup>77</sup> Eduardo Gómez de Baquero, “El Ensayo y los ensayistas españoles contemporáneos”, en: *El Renacimiento de la novela en el siglo XIX*, Madrid, Mundo Latino, 1924, pp. 140-141.
- <sup>78</sup> María Zambrano, *La confesión: género literario*, Madrid, Mondadori, 1988 (1943), pp. 13-14.
- <sup>79</sup> J. Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote*, Madrid, Revista de Occidente/Alianza, 1987, p. 79.
- <sup>80</sup> Arnold Schönberg, *Tratado de armonía*, traducción y prólogo de Ramón Barce, Madrid, Real Musical Editores, 1974, p. 15.
- <sup>81</sup> Natasha Eaton, “‘Swadeshi’ Color: Artistic Production and Indian Nationalism, ca. 1905–ca. 1947”, *The Art Bulletin*, vol. 95, n<sup>o</sup> 4 (diciembre de 2013), pp. 623-641.
- <sup>82</sup> Kiran Nadar, “Vidas paralelas: Frida Kahlo y Amrita Sher-Gil”, en: *Google Arts & Culture* (Kiran Nadar Museum of Art, 2018), consultado el 14/06/2022, url: <<https://artsandculture.google.com/story/9gXxFG06EI7OLg>>.
- <sup>83</sup> Diana V. Almeida, *Women and Arts: Dialogue in Female Creativity*, Berna: Peter Lang AG, Internationaler Verlag der Wissenschaften, 2013, p. 227.
- <sup>84</sup> Enrique Juncosa (com.), *La luz negra. Tradiciones secretas en el arte desde los años cincuenta*, Barcelona: Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, 2018, p. 204



## ENSAYO INAUGURAL

### Elogio del viaje como motor creativo y filosófico



Figura 12 - Composición de Vivan Sundaram. Fondo: foto de Amrita con su hermana Indira en Simla, superpuesto a la página del diario personal de Amrita y la acuarela del retrato de su madre.  
Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*, Delhi: Tulika Books, 2010, vol. 1, p. xliii.

## **Capítulo 1- ENSAYO INAUGURAL. Elogio del viaje como motor creativo y filosófico**

1. Del ensayo emocional o binocular
2. El viaje como proceso creativo en el arte moderno
3. De Barcelona a Delhi (2003-2018): quince años de un viaje interior
4. Meditación y creación propia
5. Escenarios de la creatividad femenina entre Oriente y Occidente

### **1. Del ensayo emocional o binocular**

El ensayo “emocional” o *binocular* defiende la perspectiva entre la propia práctica creativa y la ciencia del humanista académico. Como ya hemos desarrollado en la introducción, según el profesor Elliot W. Eisner, una de las funciones del arte es ofrecer un sentido visionario de la práctica artística: la capacidad de crear de modo que se pueda considerar estética requiere de una mente que anime nuestra imaginación y estimule nuestra capacidad de vivir experiencias saturadas de emociones<sup>1</sup>. A través de las artes visuales se han expresado las visiones más sublimes del ser humano. Cuando el arte desempeña esta función, da a lo personal una manera pública en la que pueden participar otros y, de esta manera, las ideas de una cultura pueden asumir una significación colectiva que no tendrían de ningún otro modo. Sin embargo, el arte no funciona únicamente como vehículo de articulación de visiones sublimes: aborda asimismo las cuestiones más subjetivas del ser humano: sus miedos, sus sueños, sus recuerdos, y los ofrece en forma de metáforas visuales. Así, el arte no sólo nos sirve para hacer accesible lo impronunciable y visionario, sino que funciona también como un modo de activar nuestra sensibilidad. El arte ofrece el material temático a través del cual pueden desarrollarse nuestras potencialidades humanas.<sup>2</sup>

A partir del ensayo binocular, la investigación se centra por un lado y en la historia del arte de Oriente y en concreto en la historia de Amrita Sher-Gil, para ampliar, resaltar y aportar una innovadora visión sobre la mujer de la India y del ser artista en Oriente. En la otra mitad del binóculo está la visión de mi experiencia artística como pintora abstracta occidental en la India. La ruleta de enfoque en la línea del horizonte es el análisis de la experiencia y la pintura. Un ojo en mi experiencia como pintora y el otro, con mucho más énfasis, en la pintura figurativa de Amrita Sher-Gil, aunque ésta acabó dirigiéndose a una experiencia de la pintura abstracta, que quiso desarrollar al final de su corta vida. Estoy convencida de que, si no hubiese muerto a los veintiocho años, su trayectoria artística hubiese continuado y desembocado en trabajos abstractos. Desarrollaré este punto en el último ensayo de la tesis.

Como apertura a este ensayo inaugural, destaco que el arte no figurativo quiere prescindir de todo intermediario y expresarse en estado “puro”, liberado de cualquier “contaminación” de las estructuras objetivas y sociales que sirven de puente entre los individuos. El arte abstracto observa suprimir la “tiranía” de la representación naturalista y permite la comunicación directa de cierta “densidad” interior. Todo artista tiende a este ideal de liberación y de expresión directa, a esta revelación del espíritu. Pero si bien es cierto que todo artista tiende a este estado de liberación, más extraño aún es que haya tardado tantos siglos en tomar conciencia y decidirse por esta expresión directa. Podría ser, pues, que esta liberación total haya sido la tendencia límite y como tal irrealizable del arte.<sup>3</sup> Según la visión histórica, la pintura no figurativa pretendía crear sus formas según los imperativos de la sola «necesidad interior», según Kandinsky.<sup>4</sup>

## **2. El viaje como proceso creativo en el arte moderno**

Vincent Van Gogh (1853-1890), llegó a Provenza a finales de febrero de 1888. Tenía por entonces treinta y cuatro años y sólo llevaba ocho consagrado a la pintura, después de “fracasar” en sus empeños por llegar a ser primero maestro y luego sacerdote. Había vivido los dos años anteriores en París con su hermano Theo, quien le garantizaba el sustento. Su formación artística había sido escasa, si bien había entablado amistad con Paul Gauguin y con Henri de Toulouse-Lautrec. «Guardo aún vivo el recuerdo de la excitación que sentí aquel invierno al viajar de París a Arles» rememoraba Van Gogh de las dieciséis horas a bordo del tren con destino a Provenza. Van Gogh permaneció en Arles hasta mayo de 1889, quince meses durante los cuales produjo alrededor de doscientas pinturas, cien dibujos y doscientas cartas, en la que suele considerarse su etapa más fructífera. Más adelante, al explicar a su hermano sus motivos para mudarse de París a Arles, Van Gogh alega dos razones: porque deseaba pintar el sur y porque, por medio de sus obras, aspiraba a ayudar a otra gente a verlo. Si tenía tanta fe en la capacidad del arte para abrir los ojos era porque había tenido oportunidad de experimentarla como espectador en reiteradas ocasiones. Desde que se trasladó a Francia desde Holanda, su país natal, la había sentido especialmente en relación con la literatura. Los cuadros le habían abierto los ojos de manera análoga. Vincent rendía con frecuencia homenaje a pintores que le habían enseñado a percibir ciertos colores y atmósferas. Velázquez, por ejemplo, le había pertrechado de un mapa que le permitía ver el gris. Van Gogh solía comer en muchos de los pequeños restaurantes del centro de Arles. A menudo las paredes eran oscuras, las contraventanas estaban cerradas y fuera brillaba el sol. Cierta día, a la hora de comer, escribió a su hermano explicándole que se había topado con algo sumamente velazqueño:



*«Este restaurante donde estoy es muy curioso, es enteramente gris; (...) Esto ya es de un gris Velázquez —como las Hilanderas—, el rayo de sol muy fino y violento a través de una persiana, como aquel que atraviesa el cuadro de Velázquez; ni eso falla». Para Van Gogh, el distintivo de todo gran pintor radica en permitirnos ver ciertos aspectos del mundo con mayor nitidez. Si Velázquez lo guiaba por el gris y por los toscos semblantes de las imponentes cocineras, Monet le servía de guía por las puestas de sol, Rembrandt por la luz matinal y Vermeer por las adolescentes de Arles, «un verdadero Vermeer de Delft»<sup>1</sup>*

Explicaba a su hermano tras localizar un ejemplo en su entorno. El cielo sobre el Ródano después de un intenso chaparrón le recordaba a Hokusai; el trigo de Millet y las jóvenes de Saintes-Maries-de-la-Mer, a Cimabue y Giotto.<sup>2</sup> No obstante, por fortuna para sus ambiciones artísticas, Van Gogh no creía que los artistas precedentes hubieran capturado cuanto era digno de verse en el sur de Francia. A los ojos de muchos ellos había escapado lo esencial. La Provenza que aguardaba a Van Gogh en 1888 era ya un motivo pictórico desde hacía más de cien años para los artistas realistas que participan de la concepción clásica, relativamente incuestionada hasta aquel entonces, de que su tarea consistía en plasmar sobre el lienzo una versión atinada del mundo perceptible. Salían a los campos y montañas de Provenza para pintar versiones reconocibles de cipreses, árboles, hierba, trigo, nubes y toros. Pero Vincent Van Gogh insistía en que muchos habían fracasado a la hora de hacer justicia a los motivos representados. Unos años después de la estancia de Van Gogh en Provenza, Oscar Wilde (1854-1900) declaró que no había habido niebla en Londres hasta que Whistler la pintó. Seguramente había habido pocos cipreses en Provenza hasta que los coloreó Van Gogh.<sup>3</sup>

He querido iniciar el viaje como proceso creativo con Van Gogh porque es sumamente conocido que también lo es el viaje de Paul Gauguin (1848-1903), de Paul Klee (1879-1940), de Henri Matisse (1869-1954), de Gustav Klimt (1869-1954), de H.P. Blavatsky (1831-1891), etc, y destaco especialmente, a modo de pincelada, unas pocas observaciones pictóricas de su trayecto y estancia en el sur de Francia. Una realidad que sólo él percibió y plasmó en sus pinturas. No obstante, al cambiar el género, me imagino el poderoso sentimiento de todas las verdaderas pioneras de viajes, mujeres intrépidas y aventureras que han existido desde los tiempos más remotos, si bien la inmensa mayoría han sido silenciadas y olvidadas por la historia, escrita por hombres. Fueran o no pintoras, arqueólogas, historiadoras, sus viajes están cargados de una experiencia inédita que reflejan en sus vidas.

Cuando miramos atrás resulta difícil encontrar testimonios de mujeres viajeras anteriores a los siglos XVIII y XIX, época de las grandes expediciones. Durante siglos, un puñado de mujeres, ni tan “locas” ni tan excéntricas como nos han hecho creer algunos biógrafos, han contribuido con sus viajes al conocimiento geográfico y han participado en importantes



acontecimientos históricos. Ni un monumento, ni una triste placa recuerda sus hazañas, y sus nombres tampoco aparecen en los libros. Pero no por azar *aventura* es del género femenino. Las empresas con riesgo han sido y son tan dominio de la mujer como del hombre. Claro que, cuando se trata de ilustrar el espíritu aventurero, la historia retiene primero a los nombres de género masculino: Alejandro Magno (356aC-323aC), Marco Polo (1254-1324), Cristóbal Colón (1451-1506), Magallanes (1480-1521), Elcano (1476-1526), James Cook (1728-1779), etc. Eso se explica porque la historia está escrita básicamente por hombres. En la sombra de sus viajes quedan la profeta y jueza Débora (1204aC-144aC), que condujo las tribus de Israel a la victoria; Makeda o Balkis, la Reina de Saba que desde Etiopía fue a “seducir” al rey Salomón; La Malinche o Malintzi (1495-1527), la bella azteca que siguió a Cortés en su conquista; Hay otras... escritoras viajeras medievales, Santa Hildegard Von Bingen (1098-1179), Santa Catalina de Siena (1347-1380), Santa Teresa de Jesús (1515-1582), si nos ponemos en este plan, no acabas: Marie-Angélique Duchemin (1772-1859) condecorada con la Legión de Honor por Napoleón; de María Cabeza-de-Madera, mujer soldado que dio a luz en la batalla de Marengo y murió en Waterloo... Toda una galería de mujeres emprendedoras que van desde la primera enfermera, Florence Nightingale (1820-1910), o Isabelle Eberhardt (1877-1904) y Amelia Earhart (1897-1939), hasta la astronauta rusa Valentina Tereshkova (1937-). Científicas y exploradoras como Dian Fossey (1932-1985), Jane Goodall (1934-), Sylvia Earle (1935-), Mary Kingsley (1862-1900), Isabella Bird (1831-1904), Gertrude Bell (1868-1926) y Josephine Peary (1863-1955). También las que se aventuraron en la India, como Anita Delgado (1890-1962), conocida también como la Princesa de Kapurthala o Alexandra-David-Néel (1890-1962), pseudónimo de Louise Eugénie Alexandrine, escritora, espiritualista, budista, política anarquista, reformadora religiosa i exploradora francesa.<sup>4</sup>

Amrita Sher-Gil (1913-1941), no es menos viajera, su corta vida está repleta de viajes de largas o cortas estancias entre Oriente y Occidente: la India y Europa, el norte y el sur. Amrita analiza y observa cada detalle de sus experiencias vividas, para después reflejarlo en sus pinturas como proceso creativo. Su último viaje fue un camino reflexivo y profundo hacia la introversión de la conciencia íntima y personal.

### 3. De Barcelona a Delhi (2003-2018): quince años de viaje interior

Nací el primer domingo de mayo de 1975, cinco minutos antes que mi hermana gemela. Con certeza fui la primera en nacer y siempre se ha hecho comentarios al respecto en mi familia. A veces, bromeaba con mi hermana diciéndole que yo quería salir primero y que me dejara pasar para deslizarme hacia el cuello del útero. Mi madre, Doris Ricote Gras, (1952- ) siempre decía con cierto orgullo que, en aquellos años setenta, nuestra gestación resultaba genéticamente interesante, “porque éramos dos óvulos en una sola placenta”. Pienso que resulta sin duda algo particular convivir nueve meses con otro ser vivo para después tener toda la infancia y adolescencia compartida.

A los meses de nacer, tuve una enfermedad intestinal: no digería la leche y comencé a adelgazar drásticamente. Las fotos que tengo de esos días causan impacto. Mi hermana Liliana (1975) iba creciendo normal, fuerte, y en cambio mi estado resultaba preocupante. Para que me recuperara, el pediatra recomendó que tomara unas papillas de leche digerida que mis padres, en ese 1975, sólo encontraron en Londres. Un amigo de mi padre lo enviaba por correo aéreo a Barcelona, y mi padre iba al aeropuerto de Barcelona con su *Seiscientos* a recoger las cajas de leche. Al cabo de unos meses empecé a recuperarme y toda la salud de mi aparato digestivo parecía ser bastante normal. Empecé a disfrutar de las papillas de zanahoria y mi piel se quedó anaranjada de tanto tomar purés de ese color, y mi abuela materna me comenzó a llamar la *pastanaga* —zanahoria en catalán—. Mi hermana Liliana (1975-) y yo convivimos siempre en la misma habitación, el mismo colegio, las mismas actividades, etc. Después de tres años nació mi hermano Christian (1978-)

Mi padre, Pedro Pacheco Galván (1943- ) era marino mercante, y en uno de sus viajes a Arabia Saudí tomó la decisión de dedicarse al arte y la pintura. Empezó la carrera de Bellas Artes en Barcelona y hoy en día sigue pintando y creando en su estudio de Nueva York. Cuando yo nací, él ya se dedicaba plenamente a la creación artística, y recuerdo los olores de los estudios, los pinceles, los papeles de dibujo, los bastidores, caballetes, cuadros y marcos por el suelo y el ambiente artístico y creativo en el que jugábamos. Desde niña pintaba, dibujaba y creaba con los colores y las formas. Recuerdo que sacaba buenas notas en las clases de visual y plástica: realmente me fascinaba. Pasé la primaria y la secundaria encauzada hacia las letras y de las artes: intuía que mi carrera iba hacia el área artística, y en el año 1992 realicé las pruebas de acceso a la Facultad de Bellas Artes. Me sentía muy segura y confiada porque previamente había practicado bastante el dibujo académico al carboncillo en el estudio de mi padre. Ese mismo verano recibí la carta de la facultad conforme había aprobado y pude acceder al primer año universitario en la Facultad de Bellas Artes Sant Jordi, empecé la carrera el año de las olimpiadas de Barcelona, el curso 1992-1993. Administrativamente, la carrera de Bellas Artes era de cinco años: tres de asignaturas comunes y dos de especialidad. Los primeros años, al

acabar las clases al mediodía, normalmente comía algo en el bar de la facultad y después iba caminando o cogía el autobús hasta el estudio de mi padre en el “Edificio Atalaya”, entre Avenida Sarrià y Diagonal. Allí pasábamos las tardes, él con sus pinturas y yo con las mías, cada uno en sus proyectos. Recuerdo que comentábamos y hablábamos mucho. Esto fue fundamental para mi trayectoria, ya que desarrollé la autocrítica y a la vez la autoconfianza.

Los años noventa, después de las olimpiadas y la reforma abierta hacia la visión internacional que tuvo la ciudad, fueron tiempos de mucha competencia artística y creativa. Mi padre buscaba nuevos compradores, galerías, también en el exterior. Viajó a Jerusalén con una beca y estancia en una residencia de artistas y realizó una *performance* en las cuevas de Qumrán. Al regresar a Barcelona el mercado artístico se había vuelto extremadamente competitivo. Recuerdo que una tarde, en el estudio del Atalaya, mi padre me dijo que pensaba ir a probar suerte en Nueva York. Yo lo miré a los ojos y lo animé. Él cogió una maleta y simplemente se fue. Era 1995. Yo tenía veinte años. Para mí fue una de las etapas más duras de mi vida e intenté continuar con la carrera de Bellas Artes. El estudio del Atalaya se mantuvo con todas las pinturas, materiales, libros etc. hasta que ya no se pudo pagar más. Después de un año, mi padre aún estaba en Nueva York y el estudio de Barcelona quedó desmantelado. Con mi hermana rescatamos cuanto pudimos y nos quedamos con casi todos los cuadros. Ese año no me matriculé en la facultad: mi intención era ir a Nueva York y probar también suerte artística. Encontré un trabajo de *au-pair* y con eso un visado de trabajo para pasar un año en Estados Unidos. Viajé y estuve trabajando en Filadelfia, a una hora de tren de Nueva York, donde estaba mi padre, que había encontrado un estudio en la zona de Queens, donde seguía pintando y realizando sus proyectos. Él había empezado una nueva vida, muy distinta de la que había llevado en Barcelona; parecía que las ventas y las exposiciones le iban muy bien. Yo intenté remontar en mi joven trayectoria y, aunque en Filadelfia seguía pintando, entendí que no podía quedarme mucho tiempo en Estados Unidos, así que, cuando logré vender un cuadro por 500 dólares, me pagué el billete de regreso a Barcelona para reemprender mi vida.

De nuevo en la capital mediterránea de 1997, con veintiún años, me matriculé en la Facultad de Bellas Artes y tuve que pasar al nuevo plan de estudios. Con eso, acababa la carrera y obtenía la licenciatura en dos años. Aunque obtuve dos matrículas de honor en la asignatura de escultura y dos excelentes en pintura, quise especializarme en pintura. Seguí con los estudios: por las mañanas, trabajaba ocho horas y llegaba a la facultad en horario de tarde, entraba a las seis y salía cuando cerraban los talleres anexos del Parchís. Fueron años bastante duros: ya no tenía la calidez de los amigos y compañeros de los primeros años, las clases del turno de tarde eran más frías y oscuras, y mi ambiente cambió radicalmente.

Solicité una beca Erasmus en la Universidad Nacional de Bellas Artes de Atenas y me la concedieron. Eso fue un auténtico alivio: allí conseguí tener de nuevo un estudio con luz de día, no trabajaba y me dedicaba de pleno a la pintura. Realicé muchas obras y proyectos, y mis pinturas experimentaron un nuevo cambio e incorporé los tonos azules y el oro. Al regresar a Barcelona, me reincorporé en el último año y acabé la carrera: me licencié. Enseguida retomé la trayectoria académica y me matriculé en los dos cursos de postgrado, para obtener el título de Diploma de Estudios Avanzados, ya que después quería seguir con el doctorado. Obtuve otra beca en la Facultad de Bellas Artes San Carlos de la Universidad Autónoma de México. Fue una muy buena beca, en México. Cada día iba al estudio que me asignaron del altillo de la escuela de Bellas Artes y pintaba desde la mañana hasta la tarde. Empecé a experimentar con las anilinas y acuarelas en pequeño formato. Fue verdaderamente un cambio sustancial que me hizo sentir muy reforzada y nutrida, ya que la beca me alcanzaba para dedicarme a mi investigación artística, a pagar el alquiler, comer y viajar por México. Esa tranquilidad vital y ese momento de experimentación me permitió cuestionarme asuntos más trascendentales. Comencé a sentirme más relajada y me preguntaba cosas como ¿qué es el alma?, ¿dónde está?, ¿para qué sirve?, ¿cómo influye el alma en el proceso artístico? ¿quién habla: la mente o el alma?, ¿qué es la mente?, ¿por qué nunca dejo de pensar?... Me había inspirado mucho la lectura *De lo espiritual en el arte* (1996), de Vasili Kandinsky (1866-1962), quien me fascinaba por su trascendencia y sus pinturas abstractas, su conocimiento espiritual y esotérico de los colores. Quise profundizar en la parte esotérica y comencé a leer algunos libros. También tenía muy presente a mi abuela paterna, que de cristiana pasó a ser budista. Meditaba con un rosario de cuentas budistas y tenía pequeñas figuras de Buda por casa. Esa influencia asiática y trascendental me seducía mucho por el silencio, el misterio, el desconocimiento, la paz que se percibía.

Entre los compañeros internacionales de las clases de pintura en el postgraduado, había un pintor indio, se llamaba Savi o Savindra Sawarkar (1955- ) Todos teníamos entre veinte y veinticinco años, y él rondaba los cuarenta, estaba casado y con dos hijos, su familia le esperaba a su regreso en la India. Savi había podido viajar a México con una beca de la Facultad de Bellas Artes de la University Jamia Millia Islamia (universidad musulmana de Nueva Delhi). Recuerdo que sus pinturas eran bastante contundentes y emotivas con colores grises y negros, muy controvertidas en defender el caso de los *dalits* que son los intocables en la India. Savi era un fiel seguidor de Dr. Ambedkar (1891-1956), quien inspiró a miles de *dalits*, que pertenecían a las castas inferiores del sistema hinduista, a pasarse al budismo, para liberarse del castigador y jerárquico sistema de castas. Savi me explicó que él mismo había nacido en una familia *dalit* y había tomado la decisión de convertirse al budismo. En Ciudad de México, en plena ebullición azteca y memorias precolombinas, pocos entendíamos lo que nos explicaba de la India, pero recuerdo que comenzó a resonar en mí la necesidad incuestionable de saber más sobre esa cultura, Oriente, y su trascendencia espiritual aparentemente tan complicada y desconocida.

Puede que fuese casualidad, pero por aquel entonces, en el 2001 hubo una exposición de fotografía en el antiguo colegio de San Idelfonso, cerca de la Facultad de Bellas Artes del Distrito Federal. La muestra se llamaba «*India y México: vientos paralelos*»<sup>1</sup>. El trópico de Cáncer, que circunda la Tierra a veintitrés grados al norte del Ecuador, es la zona más norteña en donde el sol alcanza el cenit. Esta línea imaginaria, que sólo se ve en los mapas, cruza la India y México, los parte por la mitad, los acerca y me atrevo a decir que los hermana. Dos artistas internacionalmente reconocidos, la mexicana Graciela Iturbide (1942-) y el indio Raghu Rai (1942-), se unieron en ese proyecto para mostrar, a través de la cámara, el punto de encuentro entre dos mundos: Oriente y Occidente. Las imágenes de la India que exhibía Graciela Iturbide eran en su mayoría trabajos inéditos producto de los viajes que la fotógrafa realizó al país asiático. Raghu Rai, a pesar de ser reacio a salir de la India y capturar otras escenas, aceptó viajar a México en 1999, patrocinado por el Centro de la Imagen. Durante su estancia conoció los estados de México, Chiapas, Michoacán, Oaxaca y Yucatán, registrando lo que presentó por primera vez. A mí me fascinaron las imágenes de la India en blanco y negro de Iturbide. Recuerdo que conseguí uno de los carteles de la exposición donde aparecían una mujer india con sari que estaba de pie en una especie de muro y un pájaro que se alzaba por encima de su cabeza. Durante muchos meses de mi estancia en México ese póster estuvo colgado en mi habitación.

Savi y yo nos hicimos amigos, yo le preguntaba muchas cosas y él me explicaba sus muy variadas formas de presentar su cultura. Un día me invitó por sorpresa a hacer una meditación en su casa. Savi practicaba la meditación y mantras budistas y quise conocer exactamente el procedimiento, pero por aquel entonces no lo acababa de entender. Aun así, lo que me resultó impactante es que durante los treinta minutos de la meditación intenté estar quieta. Físicamente lo estaba, mi cuerpo permanecía en una irresistible quietud silenciosa, pero mi mente no paraba de emitir imágenes de los muchos pensamientos que tenía sobre millones de cosas. Esa experiencia me resultó muy conmovedora, porque logré entender que yo no dominaba mi mente, sino que mi mente me dominaba a mí. Quise que mi mente se quedase estable, apacible, vivenciar el presente, pero parecía un mono salvaje, loco e inquieto, que salta de una rama a otra de los árboles y resulta imposible de estabilizar. No encontré la tranquilidad, ni el bienestar, sino que me puse más nerviosa y agitada. Después de la experiencia no quise hacer meditaciones durante muchos meses; en cambio sí me acerqué a experimentar las posturas de yoga. Cada mañana, antes de irme a la Escuela San Carlos del Zócalo, hacía algunas posturas. La India me parecía un país infinitamente lejano y ni me planteé viajar allí, pero sí me quedó la curiosidad de aprender mucho más y sobre todo entender en profundidad su cultura, tradiciones y espiritualidad.

Al acabar mi beca de postgrado en la Universidad Nacional Autónoma de México, quise reanudarla y solicitarla de nuevo para quedarme en México. Pero no pudo ser: me la denegaron y mi visado en el país se canceló. Entonces simplemente regresé a Barcelona, con un gran sentimiento áspero e involuntario. No quería volver a la vida que ya conocía, así que me planteé hacer cambios en mi vida. Antes de salir de la capital mexicana, mi profesor de pintura y postgrado, el Dr. Julio Chávez Guerrero, a 1 de marzo de 2002 redactó un informe sobre mis pinturas y mi trabajo:

*“Esta opción de trascender lo estético para incursionar en un plano pragmático hace de su obra una propuesta de avanzada, que no niega el papel de la imagen, pero la trasciende para optar por un trasfondo no describible. El espectador ante estas imágenes acaba por perder la certeza de la pintura como discurso codificado, para entenderla como detonante de vacíos en los que lo poético es la única alternativa. De esta suerte, el trabajo que desarrolla se asocia con la tradición en el uso de la imagen para ingresar en la individualidad del espectador, pero se ubica en una realidad contemporánea al apelar a estratos no codificados en los que se evade los discursos de valor y privilegian al objeto. Eva, con su obra, se aliena en una tercera opción en el arte contemporáneo, aquella que reconoce la experimentación técnica, con todos los antecedentes del oficio para construir imágenes pero que apela a procesos sensibles no condicionados por la referencia cultural. De esta amalgama obtenemos la propuesta conciliadora de nuevas formas de pensamiento visual, con la certeza que da el referirnos a los sentidos, antes que la razón, para llegar a lo sensible. Eva Pacheco es una pintora de su tiempo, que se constituye a través de su oficio, en el que no hay concesiones a modas ni dictados culturales, simplemente se enfrenta desde su visión ávida de asombro a la pintura, como oficio, como técnica, como alternativa vital.”*

Entre las muchas cosas que aprendí en México, mis intentos de meditar dejaron un impacto especial. Por eso decidí buscar centros de meditación en Barcelona y seguir experimentando con el silencio de la mente y la introspección. Encontré un centro de meditación raja yoga cerca de mi piso y estudio de la calle Enric Granados 11 de Barcelona. Asistí y pregunté por los cursos, horarios, sesiones y comencé a entender y vivir la experiencia de la meditación. Todo aquello comenzó a influir de forma práctica en mí. En 2003, decidí hacer mejor uso de mi tiempo y dejé de salir por las noches de bohemia, con todo lo que conlleva: dejar de fumar y de beber alcohol. Me hice vegetariana y empecé progresivamente a meditar muy temprano por las mañanas. Ésta era la transformación que quería ver en mi vida, y lo entendí mucho después: no fue un proceso físico, sino interno y de transformación personal. Las meditaciones tempranas y diarias comenzaron a repercutir en mi actitud: controlaba mis reacciones y me tomaba las cosas de otra manera, de forma menos personal. No me irritaba como antes, percibía todo mucho más placentero y lleno. A mí alrededor todo comenzó a cambiar, yo, mi vida y también mi pintura.

Durante siete años seguí en Barcelona con mi nuevo estilo de vida: trabajando, pintando, estudiando y meditando. Cada año viajaba a Delhi y el Rajastán. Hacía una estancia corta de sólo un mes en los *headquarters* del grupo de meditación. En 2008 conseguí el visado de estudiante con entrada múltiple por tres años para estudiar en la *Brahma Kumaris Ishwariya Vishwa Vidyalyaya*<sup>2</sup> de monte Abu. Mi objetivo era proseguir la investigación sobre la pintura, la meditación y el impacto del color y la luz. Y aunque viajé durante 2008 y 2009, fue en 2010 cuando decidí hacer otro gran cambio en mi vida: mudarme a la India para sumergirme de pleno en la cultura, la meditación, y para mi propio proceso personal y pictórico. Con conciencia, me desprendí de todos los apegos occidentales: las comodidades, los lujos, aunque algunos recuerdos personales los guardé en casa de mis familiares. Solamente me llevé lo imprescindible: dos maletas y mis pinceles. Intuí que mi viaje no sería corto y que lo que quería vivir sería intenso.

Me concedieron residir en ORC - *Om Shanti Retreat Centre*<sup>3</sup> de la *Ishwariya Vishwa Vidyalyaya*, a setenta kilómetros de Nueva Delhi. Allí ingresé interina, siendo la primera extranjera que convivía en la familia de ciento cincuenta, entre jóvenes y adultos. Éramos solo treinta mujeres, el resto hombres. Me facilitaron una habitación y un estudio para seguir pintando. Lo que yo conseguí en aquellos años de transformación y experiencia personal es, por nombrarlo de alguna forma, sublime. Lo que conseguí en India no podría haberlo conseguido en Occidente. En servicio espiritual, nos levantábamos y a las cuatro de la madrugada ya estábamos en meditación, práctica a la que ahora ya estaba acostumbrada. A las cinco hacíamos un descanso y después, de seis a ocho, había otras sesiones meditativas. El autoconocimiento y la disciplina me permitieron llegar a parámetros antes inalcanzables de experiencia. No era solamente saber, sino experimentar. Eso fue algo que en mi vida occidental en Barcelona no pude alcanzar. Mi vivencia en el *ashram* (una especie de monasterio) en la India fue un desaprender lo aprendido, un saber dejar ir la mente que controla sin cesar. Estar-en-el-momento-presente, me permitió estar y vivir la pintura desde una presencia completamente diferente de cuando no sabía meditar. Cuando yo cambio, el mundo cambia y eso es lo que pude percibir en mi proceso, en la preparación del estudio y mi saber estar en él. Pude entender que mi práctica y vida como pintora se habían dividido en un antes y un después de meditar.

En Nueva Delhi comencé a conectar con artistas e introducirme en los círculos de galerías y eventos artísticos. La capital india también sufrió un cambio justo después de celebrar los *Commonwealth Games de 2010*, con la llegada de la era digital y apertura a internet. En 2008 se comenzó a celebrar la mayor feria de arte indio moderno y contemporáneo del mundo, la *Indian Art Fair*<sup>4</sup>. Empecé con una exposición individual en el 2011 «*Witnessing Golden Age*», en el Instituto Cervantes de Nueva Delhi, y después, en 2014, participé en la exposición colectiva «*It's a Women World*», en la galería Asia Fine Art de Hong Kong.<sup>5</sup>



Figura 13 - Carta para devolver las pinturas de la exposición colectiva en Hong Kong, junio 2014





Figura 14 - Nota de prensa de la revista *Femina*, sobre la exposición individual: *Flow in the Light*, Gurgaon, 1 de octubre 2014

En la figura de la nota de prensa publicada en la revista *Femina*<sup>6</sup>, anuncia mi exposición individual titulada: *Flow in the Light*. De izquierda a derecha se observa a Manu Dosaj mi galerista, junto con Ina Puri, curadora, coleccionista india, escritora y biógrafa muy reconocida en el ámbito artístico. El día de la inauguración en *Gallerie Alternatives*, el 9 de julio de 2014, asistieron personalidades considerablemente importantes según me comentaron, como Bhavna Kakkar directora de la galería *Latitude 28*, los artistas y gente de cultura como: Krishna Murari, Amrit Kiran Singh, Rajiv Thapar, Nidhi Mehta, Sanjay Bhattacharya, Amit Kiran Singh, Divya Mehta y Sanjeeta Bhattacharya entre otros.



Figura 15- Publicación en la revista *MediaGraphix*, por HT Live, sobre la exposición individual. *Flow in the Light*, julio de 2014

Se transcribe entre lo más representativo: «La artista solo prefiere seguir sus sentimientos y deja fluir la sincronización. Ella fluye con el tiempo presente y el sentimiento y eso permite que la imagen aparezca según el sentimiento y la energía. Una muestra interesante e intrigante del arte.»

También salió un anuncio en *Take On Art*, 2014 (ISSN 0976-4011)7 revista semestral publicada desde Delhi que se centra en arte contemporáneo, fotografía y diseño del sur de Asia.



Figura 16 - Publicación en *The Indian Express*, sobre la exposición individual. *In the Light*, Delhi, 2014 por Nikita Puri.8

Con el encabezado título: «No todo en blanco y negro - La última sugerencia de la artista barcelonesa Eva Mª Pacheco Ricote celebra la unión del arte y la espiritualidad»





Figura 17– Publicación revista *Asian Age*, sobre la exposición individual *Flow in the Light*, Delhi. 2014

Transcribo la publicación en *Asian Age* del 24/09/2014, escrito por la Dra. Alka Raghuvanshi (1961-2021), eminente escritora de arte, curadora y artista, que comenta muy agudamente sobre mi exposición “*Flow in the Light*” de la *Gallerie Alternatives* en Gurgaon:

Título: *Un «caleidoscopio» en constante cambio de interpretaciones y direcciones.*

*La luz como concepto en sus innumerables expresiones ha sido de gran interés para mí, artística y estéticamente, la luz interior y la luz exterior en todas sus manifestaciones divinas y creadas por el hombre natural (...). Cuando vi el trabajo de la artista española Eva María Pacheco, que vive en la India, desencadenó un interesante proceso de pensamiento. Si bien entendí y noté su relación con la luz, es espiritual. **Ella compone a través de su sensibilidad occidental de simplificar el proceso de pensamiento, y vi en juego cierta influencia de su viaje espiritual en la India.** Como la mayoría de nosotros sabemos, en nuestra forma de pensar india hay capas dentro de capas de significado, incluso en el pensamiento y la acción más simples. Y aunque me hubiera gustado ver más capas de significado, la estética de su trabajo estaba en su lugar. **Se da por sentado que las pinturas son espejos del ser interno y externo y, en el proceso de creación, el corazón generalmente dirige la composición y no la mente.** En esta serie llamada «*Flow in the Light*» (fluir en la luz), Eva permite que su sentimiento la dirija al lienzo. El resultado es una sensibilidad equilibrada de composición, lenguaje de colores y formas. Eva dice: «Cuando pinto, mi conexión y concentración con el yo interior es como si estuviera en meditación. Necesito un silencio profundo para actuar». La artista sólo prefiere seguir el sentimiento que al principio puede estar en contradicción con la mente cuando trata de controlar el pincel, los colores y los efectos. Sin embargo, ella confía y fluye con una sincronía que permite que la imagen aparezca junto con el sentimiento y las energías universales del amor y la verdad. Su educación superior en Atenas, México, Barcelona y la India, sin duda, ha tenido un impacto interesante en su sensibilidad.<sup>10</sup>*

No cabe duda de la certeza de las palabras de Dra. Alka Raghuvanshi en su facilidad de conexión que sintetiza al describir la influencia de Oriente, la India y la espiritualidad en mi pintura y proceso creativo.

En octubre del mismo año 2014, realicé otra exposición individual titulada «*In the Light*» en las salas del Instituto Cervantes de Nueva Delhi. El día de la inauguración, bailarines del sur de India bailaron el *kalarippayattu* <sup>11</sup> danza tradicional, simbolizando estar en la Luz.



Figura 18 - Instituto Cervantes Nueva Delhi, salas de la exposición individual *In the Light*, Delhi 2014



En 2016 realicé tres exposiciones en la capital india: una exposición colectiva en la embajada de Perú, titulada «*Shapes*», con la participación de tres obras, y dos exposiciones individuales tituladas «*Being Light*», en la galería Creative, y «*Sharing the Light Within*», en *Devang House* del *Hotel Ashok* de Nueva Delhi.



Figura 19. Publicación IANS- Hong Kong Herald. Nueva Delhi, 2016

Sobre la exposición «*Being Light*» aparecieron numerosos artículos e informaciones en los medios de comunicación. En un artículo de la IANS / *Indo-Asian News Service* de la agencia privada de noticias india del Hong Kong Herald surgió la referencia de la cual hago transcripción:

*“El arte de la pintora española está influenciado por el raja yoga. (...) En mi método de creación, el corazón dirige la composición, dejando que la intuición y el sentimiento dirijan mis manos. No es la mente la que conduce. Usar este método es extraordinariamente delicado y sutil, ya que si no estoy centrada en mí misma, consciente y enfocada, el proceso y las imágenes no saldrán de forma natural (...). Mi arte y creatividad están relacionados con la espiritualidad. La meditación raja yoga me trajo a este país (...). Las pinturas se crean en la luz y son luz, entendiendo la luz como energía y diferentes vibraciones de los colores que se expresan a través del pincel y el espacio del blanco lienzo (...)”<sup>12</sup>*

La tetralogía de exposiciones individuales que recogen las series mis mejores pinturas realizadas durante mis vivencias en el norte de India son; especialmente las exposiciones individuales del 2014. La primera titulada, «*Flow in the Light*», (Fluir en la Luz) y la segunda «*In the Light*» (En la Luz). También las exposiciones individuales del 2016 realizadas igualmente en Nueva Delhi: «*Being Light*» (Siendo Luz) y «*Sharing the Light Within*» (Compartiendo la Luz interior). La Luz entendida como energía, poder, color, claridad, fuerza,...

A continuación, dejo el extracto traducido de la entrevista sobre la exposición «*Sharing the Light Within*» que me hizo la encargada de comunicaciones de Devang House, Kriti Paul-Gera:

*Eva M<sup>a</sup> Pacheco es investigadora en Bellas Artes en la Universidad de Barcelona. Su línea de investigación es el proceso de desarrollo espiritual a través del arte y la meditación. Su arte se ha mostrado en exposiciones colectivas e individuales en galerías de arte y espacios de arte en varias ciudades del mundo. Ahora reside en Nueva Delhi, India. Entrevistamos a la artista sobre lo que inspira su arte y su conexión con la India.*

*¿Puedes contarnos un poco sobre tu conexión con la India?*

*Hace 15 años estudiaba en la ciudad de México con una beca de postgrado. En ese momento, estaba profundizando en las pinturas y en mí misma. Estaba tratando de entenderme y la meditación se interpuso en mi camino. Intenté meditar pero no pude, entonces me cuestioné: ¿cómo calmar la mente, los pensamientos y las emociones? Cuando se acabó la beca y regresé a Barcelona, me dije que realmente necesitaba hacer un cambio en mi vida, que quería aprender a meditar. Fui al centro de Brahma Kumaris Barcelona y comencé a practicar el raja yoga. Su sede principal está en la India. Así que viajé aquí [India] en 2003 para visitar el centro del monte Abu, Rajasthan.*

*¿Cómo ha sido la experiencia de venir a India para ti?*

*Tuvo un impacto asombroso. Entendí que era una cuestión kármica: no era fácil ni normal que viniera aquí. La primera ciudad a la que viajé fue Delhi, luego al monte Abu. Participaba en retiros, foros, seminarios, talleres y conferencias cada año. Pero mi enfoque principal fue la meditación, la experiencia y la práctica. Sentí que ya había estado aquí [en una vida pasada], había hecho tantas cosas que fue una gran explosión de emociones. Especialmente en Delhi.*

*Amo la palabra dilli, que en urdu significa «corazón», y como sabes la palabra Delhi viene de dilli. Lo sentí así: para mí, Delhi es estar en el corazón de mi experiencia. Es lo que debo vivir y pasar por ello. Siempre he tenido una conexión con Delhi. Por eso estoy aquí desde 2010, vine a vivir a la India, a Nueva Delhi. Ahora he estado viviendo en Delhi durante seis años, en el ashram Om Shanti Retreat Center, a 65 km de Delhi, donde realizo mi servicio, meditaciones, pinturas. También trabajo en el Instituto Cervantes de Nueva Delhi enseñando español a muchos alumnos (es el segundo instituto que más lengua y cultura española enseña).*

*¿Cuándo comenzó tu viaje con el arte?*

*En Barcelona, mi padre es pintor y yo inicié mi carrera en 1992, e intenté acabar con un doctorado en Bellas Artes. Mi tesis iba encaminada «Sobre la conexión entre el lado espiritual del ser y la pintura como creación». Pero éste no es un asunto teórico académico para las mentes occidentales, el asunto es tan simple como práctico. ¿Cómo puedo dar valor al arte a través de mi meditación, como artista? Si me conozco a mí misma, ¿te imaginas cómo puedo compartir esa experiencia a través de la pintura? Así que eso es lo que sucede cuando ves las pinturas. Por ejemplo, todos sentimos la experiencia del amor de muchas maneras. El amor es una emoción innata y natural en cada ser humano. Como artista, me conecto con el amor que hay en mí y en todos y luego lo materializo en la pintura. Cuando se comparte la creación, otras personas, el público, que son otras almas, pueden ver y relacionar el amor que ven en mi obra con su propia vibración de amor. Porque son, en esencia, también la energía del amor. Sólo estamos recordando quiénes somos, cuando estamos despiertos. Somos seres de luz, compartiendo la dimensión de energías y luz tan desconocida para nosotros. Entonces estamos aprendiendo, o mejor dicho recordando quiénes somos y simplemente siendo en el momento presente.*

*Eso no es muy común. ¿Qué buscan hoy otros artistas a través de sus creaciones?*

*Hoy, en mi opinión, un 80 por ciento del arte está supeditado al interés comercial. Si voy a vivir con y para mis pinturas, y no de mis pinturas, ése es un proceso muy diferente. Voy muy lenta, empecé a pintar en 1993 y no he dejado de hacerlo. Mi camino no fue vender en galerías: mi voluntad era tocar y percibir la esencia de la experiencia de la pintura. No quiero que la pintura sea un objeto decorativo o un producto del mercado artístico. Mi propósito en esta vida es sacar a relucir la espiritualidad, conectar con las almas, encenderlas en su luz, y todo ello en un equilibrio demasiado delicado viviendo el momento presente.*

*¿Cómo podemos hacer que más artistas sean espiritualmente conscientes?*

*Para mí, el camino es seguir moviéndome, seguir mostrándome y seguir haciendo cosas. Mantente activo. Mucha gente se está volviendo vegetariana: lo mismo ocurrirá con la creación, la música, el estilo de vida, las relaciones. Lo principal es estar atento y seguir moviéndose. Muchas personas, como en Devang House, están haciendo cosas increíbles y desarrollando algo completamente diferente: nos estamos conectando entre nosotros. Ese*



*sentimiento está completamente sinergizado. Devang se centra en la comida y las experiencias orgánicas, tal vez a otra persona le guste más la ropa y el algodón orgánico. Mi lado está completamente en la creación: la pintura. Despertar con las vibraciones, energías, colores, formas y atmósferas creadas por las pinturas. En otro ámbito: mi papel como profesora de español no es ayudar a los estudiantes con las técnicas, la gramática o las materias, sino ayudarlos a conectarse con lo que son. Llegar a su autenticidad como personas. Y que lo expresen o no en español o a través de la cultura española. No importa la técnica, sí la esencia.*

*¿Cuál ha sido tu experiencia viviendo en Nueva Delhi?*

*En definitiva, ha sido un trabajo personal constante y la experiencia nace de la meditación y la pintura. Aunque sería lo mismo en Barcelona que en Nueva Delhi, la diferencia está en que Delhi, la India, me dio libertad. Hacer una meditación abierta, a través de la técnica del raja yoga, seguir pintando, seguir moviéndose y demostrando que la facilidad de conexión espiritual no se da tanto y de forma natural hoy en España, ni en Europa en general. En Occidente, la mente es lógica; me atrevo a decir que, en la India, la visión pasa esencialmente por la espiritualidad y también el misticismo: la conexión con Dios, los dioses, las divinidades, creencias y muchas expresiones que se abren y nutren de la vivencia en absoluto lógica. En la India hay una realidad y es que se puede hablar de espiritualidad, del concepto de Dios y del alma de forma natural con cualquiera. Esto no sucede en Occidente, donde la mayoría te tilda de veleta perdida que no tiene los pies en la tierra. Es también cierto que Occidente está sediento de la verdadera conexión espiritual de forma natural, porque con tanta lógica y «razones» justificadas y científicas se pierde la esencia espiritual, profundamente innata al ser.<sup>12</sup>*

Antes de dejar la India y regresar a Barcelona, estuve un mes en el norte de la India concretamente, en Dharamsala donde hice una estancia pacífica y llena de espiritualidad. Realicé ayunos, meditación, yoga, silencio y contemplación, fuera del ruido de la gran capital india. En el Himalaya literalmente realicé mi propia, única, silenciada e introvertida despedida espiritual en India. Un día, me dijeron que su santidad el XIV H.H. Dalai Lama estaba en su residencia de McLeod Ganj, una de las zonas de Dharamsala. Su Santidad nació el 6 de julio de 1935 en la ciudad de Takser, en el Tíbet, pero tras la invasión china pidió asilo político a la India, que le ofreció su actual residencia en McLeod Ganj, conocida también como la Pequeña Lhasa, debido a que acoge a una gran población tibetana que huye de las fuerzas chinas y sigue a su líder religioso. El Dalai Lama, esos días de junio del 2018, no viajaba internacionalmente y se encontraba en su residencia, donde ofrecía encuentros matutinos. Después de inscribirme para la seguridad del evento, conseguí formar parte de los europeos. Nos reunieron a todos los caucásicos en el patio y nos hicieron esperar allí pacientemente, hasta que Su Santidad se acercara y nos saludara. La seguridad y la dirección del evento estaba bastante ocupada en

organizar a los asistentes internacionalmente en grupos: americanos, asiáticos, africanos... En la atmósfera se respiraba bastante nerviosismo y agitación, con mucho silencio y una especie de control. Habría más de mil personas en el patio de la residencia, la mayoría extranjeros de diferentes partes del mundo, con el objetivo de visitar esa pequeña localidad del Himalaya, hacer yoga, *trekking*, compras de antigüedades, artilugios y decoraciones budistas o tibetanas.



Figura 20 - H.H. Dalai Lama y Eva M Pacheco en el patio de la residencia de McLeod Ganj. Dharamsala, junio 2018

Su encuentro con el grupo de los europeos, al que yo pertenecía fue extremadamente corto. Hubo extrema seguridad, pero recuerdo la presencia de Su Santidad, acercándose a la gente con enorme magnetismo. H.H.Dalai Lama extendió la mano al acercarse a nosotros y yo rápidamente, casi sin darme cuenta le cogí su mano en forma de saludo, se giró, sonrió e hicieron la foto. Después al instante, se fue en su paso lento al siguiente grupo. Fuese o no el destino que nuestras manos se unieran, realmente es un hecho materializado en segundos. Un verdadero regalo espiritual lleno de agradecimiento, que lo tomé como señal para indicarme que ya estaba dispuesta y preparada para mi regreso a Occidente.

Ciertamente, mis pinturas han sido inspiradas por mis viajes y vivencias en India. Mis series tienen una gran connotación y efecto espiritual, por el oro que se ve y percibe en cada obra como un clamor a la trascendencia, hacia la dimensión y el espacio espiritual. Al realizar la investigación y conocer mucho más profundamente a la extraordinaria Amrita Sher-Gil, se ha establecido una relación intensa e íntima con ella: las dos hemos sido mujeres artistas entre Europa e India, Oriente y Occidente, y hemos realizado nuestros viajes artísticos en comunión con una misma resonancia de búsqueda y conocimiento interior, fuerza y coraje. Estoy muy agradecida.

#### **4. Meditación y creación propia**

¿Por qué y para qué meditar? Las personas quieren obtener diversas cosas a través de la meditación. Unos buscan paz, otro autocontrol, algunos poderes y otros el silencio: pero de todas las razones, la más habitual es el intento de conseguir la paz mental o reducir los pensamientos. Estas son dos experiencias diferentes: reducir los pensamientos es simplemente una experiencia serena, placentera, relajante pero efímera que ocurre principalmente desde el silencio exterior, y la paz mental es una forma de vida, una experiencia y silencio interior, que se logra a través de las experiencias que acumulamos. Todo esto lo escribo por experiencia propia, por años de meditación.

Para empezar este subcapítulo queremos introducir cierta teoría sobre el tema, si preguntamos: ¿Qué es la meditación? Es una cuestión bastante amplia, pero una de las mejores definiciones y para nosotros la más acertada, es que la meditación es un “viaje interior” hacia uno mismo. Una nueva óptica, en la versión *intro* respecto a lo exterior. A través de la experiencia de la meditación se descubre un yo diferente a la persona estresada, preocupada o mundana que existe en modo superficial. En los ancestrales *Vedas*, ya se describía la meditación como una técnica de yoga.<sup>1</sup> La palabra meditación se usa para describir usos diversos de la mente, desde contemplación y concentración hasta devoción y cantos, o sanación. Meditación proviene de raíz latina *mederi*, que significa «sanar-curar», de ahí en nuestro vocabulario *medicina*, *medico*,...<sup>2</sup> Se entiende que la meditación puede considerarse como un proceso de curación: tanto emocional como mental y hasta cierto punto, también física. La mayoría de las corrientes de meditación plantean dos prácticas principales: ejercicios de concentración, que a menudo emplean un objeto, como una imagen, una flor, una vela o también la repetición de un mantra. Con o sin música, en silencio o con la melodía de un instrumento.<sup>3</sup> O como la meditación se realiza en silencio, que ha sido mi práctica en base a la meditación *raja-yoga* <sup>4</sup>, que implica una concentración muy simple y austera, sin ningún objeto físico, sonido, mantra o música. El objeto de concentración es el interior, es decir, la mirada desde el exterior hacia el interior, el puente son los pensamientos. La parte externa y física del mundo que rodea, queda simplemente ahí, en su burbuja de ruido.<sup>5</sup>

Pero ¿quiénes somos realmente? Somos conscientes de que nuestra identidad no viene definida por el papel que desempeñamos; es decir, mujer, hombre, pintora, hermana... A lo largo del día representamos un amplio reparto de papeles, pero ¿cuál de esos papeles soy yo? En primer lugar, somos un ser humano pensante y que siente. Somos un ser no físico: no somos el cuerpo, no nos podemos identificar solo como un cuerpo, somos más que eso, somos energía. Y los términos *ser* o *alma* se utilizan para describir precisamente esa parte energética.<sup>6</sup> Los seres humanos somos almas, puntos de energía lumínica consciente. Esa forma sutil es la fuente de todo lo que hacemos, decimos, de todos los pensamientos, palabras y acciones. La mente es el instrumento sutil del ser o el alma. Y el ser o el alma utiliza la mente para crear los pensamientos y emociones<sup>7</sup>. Cada pensamiento, por lo tanto provoca palabras y/o acciones, que empiezan con un impulso eléctrico –energético en el cerebro. En el *raja yoga* se considera que el alma está en el centro-de-la-frente<sup>9</sup>, lugar que muchas tradiciones orientales, hacen referencia como el tercer ojo (u ojo interno) o el *ajna chakra*<sup>10</sup>. Este conocimiento proporciona un punto de referencia experimental en el que se puede centrar la atención de los pensamientos. Es decir se puede crear una conciencia-del-alma<sup>11</sup> ser consciente de la esencia y experimentarlo no sólo durante la meditación, sino también al llevar a cabo una acción. La conciencia natural de uno mismo como un ser (alma) pacífico permea entonces en todas las acciones, y la paz mental puede manifestarse de una manera totalmente práctica y evidente<sup>12</sup>

Es conveniente entender que a través de la meditación *raja yoga*, podemos en primer lugar crear el medio para estar y experimentar la conciencia-del-alma y los estados internos del ser. El mecanismo es a través de los pensamientos que crea la mente. Ésta es nuestra única vía hacia el viaje el interior de uno mismo.<sup>13</sup> Todas las respuestas están dentro de ti:

*“Cada alma es potencialmente divina. El objetivo es manifestar esta divinidad interna, controlando la naturaleza externa e interna. Haz esto ya sea a través del trabajo o la adoración, o el control psíquico, o la filosofía, de una forma u otra, o a través de todas estas, hazlo y sé libre. Esta es toda la verdadera religión. Las doctrinas o los dogmas, los rituales o los libros, los templos o las formas, son detalles secundarios”. Swami Vivekananda (1863-1902). Yoga-Sutras, II.14*

¿Quiénes somos?, ¿somos el cuerpo?, ¿somos el pensamiento?, ¿somos la emoción? ¿somos la mente?. Somos luz, energía alma encarnadas<sup>15</sup>, y los demás que nos rodean también lo son, conscientes o no de su dimensión espiritual.<sup>16</sup> Por lo tanto, si somos alma, energía viva en estos cuerpos<sup>17</sup>: ¿cuál es el impacto en la creación?, ¿cómo afecta la conciencia-del-alma en un plano físico artístico?, ¿cómo puede repercutir el alma en el proceso creativo?, ¿se puede manifestar, plasmar el alma humana en la pintura?, ¿es la abstracción la expresión creativa más hábil para expresar la energía y la dimensión del campo espiritual?, ¿el espectador puede llegar a conectar con su alma al ver una pintura con alma?

Para finalizar esta introducción al subcapítulo: *Meditación y creación propia* del capítulo uno: *Ensayo Inaugural. Elogio del viaje como motor creativo y filosófico* a modo de manifiesto en esta investigación expongo mi método y proceso artístico: Si me identifico, me reconozco, experimento y vivo en conciencia del alma, también se puede distinguir el alma de los demás. Esta es la esencia de mi práctica pictórica. El alma es energía espiritual. Yo, el alma, soy artista, encarnada en este siglo XXI en cuerpo de mujer, con una formación europea occidental. Consciente de mi dimensión espiritual. En mi proceso de creación, me preparo mental y emocionalmente. Y no sólo me centro en mi interior, sino también en el ambiente del taller, que debe estar en armonía. El orden, la limpieza, el silencio, el olor, la calidez, la disposición del material, la ropa que llevo, la dirección de las mesas y la preparación del espacio en el suelo. Antes y durante la creación conecto, estoy consciente del momento presente, del silencio interior a través de la quietud de los pensamientos de la mente. La respiración y el bienestar físico. Para mí el acto de pintar es una meditación activa, que refleja un único momento presente y vivido. Que se manifiesta a través de las pinceladas, los colores, el material, los trazos, la técnica y la disposición del lienzo. Un dialogo, una conexión, un viaje entre el mundo interior y el exterior. Las pinturas son pinturas con alma, silencios vitales que habla a través de las imágenes. En cuanto al propósito de mi creación, es que si yo he vivido esos momentos de dimensión y esencia espiritual, de bienestar, paz y presencia en comunión con mi alma, aunque fuera por segundos, mi deseo es que en las pinturas se vea reflejado ese momento. Con la intención, que el público, observe y pueda percibir en las pinturas una dimensión diferente y se produzca un resonar de su conciencia del alma: esencia espiritual obstruida, olvidada y casi tabú en la cultura Occidental.<sup>18</sup>

## **5. Escenarios de la creatividad femenina entre Oriente y Occidente en el siglo XX**

¿Qué es una mujer realmente?, ¿Cuál es su esencia? La tradición *mahayana*, una de las principales ramas de la tradición budista<sup>1</sup>, presenta las enseñanzas del origen condicionado del siguiente modo: todos los fenómenos se originan sobre la base de cuatro factores: causas, componentes, condiciones y nombre, es decir, el concepto que se les atribuye<sup>2</sup>. Con esas cuatro condiciones se pueden analizar todos los fenómenos y rastrear su origen condicionado. Con el tiempo se reconoce que, de hecho, todo tiene su origen condicionado: seres humanos, objetos, situaciones, pensamientos, sentimientos, estructuras sociales, tradiciones..., todo permanece durante un tiempo y vuelve a desaparecer, cuando las condiciones dejan de existir. Muy aclarador es el análisis a fondo de conceptos tan centrales sobre la mujer como: la familia, las relaciones, el trabajo, etc. Si se toma conciencia de su relativismo, se reduce el sufrimiento cuando, por ejemplo, no se desea o no es posible cumplir con la exigencia de ciertos círculos, para vivir de un modo diferente y determinado<sup>3</sup>. No cabe duda en la historia, que muchas mujeres se rebelaron contra sus situaciones, tradiciones, cultura, el matrimonio y rompieron las

reglas del juego patriarcal. Señoras que, a pesar de las dificultades de su época, se expresaron y desafiaron las convenciones sociales<sup>4</sup>. En el escenario de la vida creativa y artística en Occidente hay muchos ejemplos cercanos a nuestra protagonista Amrita Sher-Gil, y en los siglos previos hubo verdaderas revolucionarias en el mundo artístico como la escultora Anne Dammer (1749-1828), o la pintora *animalier* Rosa Bonheur (1822-1899), que tuvo la suerte de educarse bajo las ideas utópicas del *sansimonismo*, movimiento ideológico francés en el cual basaba la educación igualitaria para niñas y niños y potenciaba la liberación de la mujer<sup>5</sup>. En 1800 en París, la prefectura de policía, emitió una ley que prohibía a las mujeres vestir ropa de hombres en la vía pública, durante muchos años solamente se daban permisos especiales para poderlo hacer y solo por temas profesionales o de salud. Rosa Bonheur tuvo que pedir un permiso especial para poder ir al campo con pantalones para observar, bocetar y pintar. Entendemos que en el siglo XIX, si una mujer se ponía pantalones en público, se consideraba travestismo, que por aquel entonces, era un crimen<sup>6</sup>. Imaginemos la situación de mujeres de clase media y alta en la época victoriana de Occidente y las condiciones que debían a travesar, no cabe duda en lo que debían pasar las mujeres artistas o no en Oriente, aunque poco sabemos de ellas. Para las mujeres occidentales no era fácil poderse independizar y mantener su economía o simplemente vivir sin estar pendientes del marido. No en vano surgieron casos donde dos mujeres se iban a vivir juntas o incluso se casaban bajo el concepto de los llamados *Boston Marriages*<sup>7</sup>, o los -matrimonios bostonianos-, que surgieron a finales del siglo XIX y principios del siglo XX en Estados Unidos. Las mujeres casadas compartían gastos para poder desarrollar su potencial profesional, pintar, escribir, cantar,...

El siglo XX, no marca el fin de la lucha de las mujeres, tras un continuo e ineluctable progreso hacia su emancipación. Aun cuando el siglo XX geopolítico, que nace en medio del huracán de la primera guerra mundial y de la Revolución rusa, esté hoy en día definitivamente muerto, la noción de «fin de la historia», que se ha utilizado para designar el triunfo del liberalismo tras el hundimiento del bloque del Este, no ha resistido por mucho tiempo el embate de los acontecimientos europeos o mundiales. Los feminismos contemporáneos, centrados en la constitución de un sujeto femenino, continúan por la tensión entre la necesidad de construir una identidad femenina y la de demoler la categoría «mujer»<sup>8</sup>.

A comienzos del siglo XX, las mujeres son admitidas en los circuitos profesionales del arte, mimadas por los medios de comunicación, las mujeres tienen libertad aparente para representarse<sup>9</sup>. Durante las primeras décadas, muchas toman el control de su identidad visual y la sacan de los límites en los que se veía recluida. Cuanto más se representan a sí mismas o son representadas por los hombres, tanto más problemática se revela su imagen. Sólo en las últimas décadas del siglo XX comienzan las mujeres a afrontar las condiciones entre cómo las ven los demás y cómo se ven a sí mismas. Las mujeres se valen de las imágenes para hacerse oír en el dominio público, también redescubren su cuerpo y lo muestran. Paula Modersohn-Becker (1876-1907), quien se atrevió a autorretratarse desnuda, en su *Autorretrato con collar de ámbar*, óleo sobre tela de 101,8 x 70,2 cm., que se exhibe en el *Museen Böttcherstrasse* de Bremen.<sup>10</sup> Representa su propia sensualidad como un hecho natural comparable a las plantas y a las flores, y trata la masa sólida del cuerpo con grandes pinceladas de colores vivos. Modersohn-Becker aprovechó la audacia de la vanguardia artística para romper los tabúes que rodeaban el desnudo de las mujeres. Pero esta audacia no garantizaba en absoluto cambio alguno en lo concerniente a la mujer propiamente dicha. Por el contrario, muchos vanguardistas compensaban con audacias estéticas la repetición de los papeles sexuales tradicionales.<sup>11</sup>

Durante las primeras décadas del siglo, muchas mujeres artistas ponen su talento al servicio de una causa política. Sobre todo en Alemania y Rusia, al practicar las llamadas «artes menores» estas mujeres ignoraban la jerarquía convencional entre las diferentes formas artísticas. Por ejemplo, Käthe Kollwitz (1867-1945) creó imágenes de sufrimiento, de pobreza, de muerte y de rebelión que sorprendieron por su fuerza y su universalidad, pues se consideraba que su técnica mecánica de grabado sólo ofrecía posibilidades limitadas en el terreno gráfico. Siempre numerosas en los sectores de la moda, el mobiliario, el textil, las artes gráficas y la decoración, hubo quienes hicieron carreras brillantes. Durante mucho tiempo, algunas fueron prácticamente olvidadas, víctimas de la división arbitraria del arte en categorías y de prejuicios sexistas.<sup>12</sup> Para crear nuevas imágenes de sí mismas, las mujeres tuvieron que adoptar y cultivar una actitud distinta ante sí mismas, ante su cuerpo y ante el lugar que ocupan en la sociedad. Nunca en la historia, las imágenes de mujeres, ya fueran las que producían ellas mismas o las que producían los hombres, cambiaron tan radical y tan rápidamente como en el transcurso del siglo XX.<sup>13</sup>

Actualmente desde Oriente, el debate actual sobre la mujer, la creatividad, el feminismo, las teorías en base a la descolonización y la visión eco feminista también tienen mucha presencia. La activista climática india Vandana Shiva (1952- ), critica desde hace mucho tiempo el “feminismo-blanco-occidental” sobre la maternidad y la representación de lo que debe o no ser una mujer. Shiva, rechaza entender la maternidad como alienación y defiende que la opresión es responsabilidad de un sistema capitalista neoliberal incompatible con la vida.<sup>14</sup>

A nuestro entender es imposible separar la polémica, sobre las cuestiones artísticas de la creatividad femenina entre Occidente y Oriente del siglo XX, sin antes ahondar y desgajar en los temas que aun hoy en día preocupan seriamente sobre la cuestión de la mujer. En el discurso de la artista y activista feminista peruana, Daniela Ortiz (1985-), que actualmente reside en Barcelona, cuestiona la intersección sobre la maternidad y la migración.<sup>15</sup> Señala que la maternidad y la paternidad europea y blanca se sostienen gracias a un sistema de explotación colonial que aplica violencia a las maternidades y crianzas de las mismas mujeres en quienes externaliza los cuidados maternos.<sup>16</sup> Aun artistas como Daniela, en la moderna Barcelona del siglo XXI, luchan por su posición como mujer, como madre, como artista y como inmigrante en un país europeo Occidental.

Ya sabemos, que Simone de Beauvoir (Paris, 1908-1986), fue una de las escritoras e intelectuales más influyentes del mundo Occidental, y se ganó el apodo “madre del feminismo” gracias a su exitoso libro, *El segundo sexo*. Abiertamente De Beauvoir, ya hacia un análisis exhausto de los mecanismos de la dominación de los hombres sobre las mujeres y desmontó los mitos que hacían de la feminidad una condición inferior respecto a lo masculino<sup>17</sup>. Sin duda, muchos países lamentablemente aún sufren esta desigualdad y potencialmente en Oriente medio y el asiático. La condición de la mujer y su creatividad “femenina” aún siguen luchando en los sistemas patriarcales, sociales y tradicionales desde el siglo XX hasta nuestros días.

Nos cuestionamos hipotéticamente si Amrita Sher-Gil, durante su estancia de cuatro años en la Paris vanguardista, entre el 1929 al 1934 pudo contactar o saber de mujeres extraordinarias en la historia del arte, que convivían en la cosmopolita ciudad. ¿Conocio Amrita a: Romaine Brooks (1874-1970), Natalie Clifford Barney (1876-1972), Sidonie-Gabrielle Colette (1873-1854), Camille Claudel (1864-1943), Josephine Baker (1906-1975), Dora Maar (1907-1997), Dorothy Wilde (1895-1941), Tamara Lempicka (1898-1980), Marie Laurencin (1883-1956), Gertrude Stein (1874-1946), Mina Loy (1882-1966), Djuna Barnes (1882-1982) o Marie de Regnier (1875-1963), entre otras?. Imaginamos sus visitas a los talleres, galerías, teatros o salones artísticos donde pudo compartir, experimentar e intercambiar su visión como pintora asiática en la moderna capital parisina. No hay documentación al respecto, aunque recordemos que la señorita Sher-Gil tenía tan solo 16 años cuando llego a Paris, quedándose hasta sus 21 años. No en vano dejemos de imaginar con un amplio abanico de posibilidades, el impacto que pudo tener para la joven Amrita conocer a otras mujeres artistas de la emergente modernidad occidental. Aun hoy en día, en Amrita Sher-Gil es una gran desconocida para el público en general europeo.





Figura 21 - Amrita entre sus compañeros del *atelier* de Lucien Simon en la *Ecole des Beaux-Arts*, Paris, 1931. Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*, Delhi: Tulika Books, 2010, vol. 1, p.74.

## NOTAS

### 1. Del ensayo emocional o binocular

1. Elliot W. Eisner, *Educación la visión artística*, Barcelona: Ed. Paidós Educador, 1995, p.81, 88 y 89.
2. *Ibidem*, p.13.
3. Xavier Rubert de Ventós, *Teoría de la sensibilidad: los fundamentos d'una nova estètica*, Barcelona: Llibres a l'Abast, Edicions 62, 1968, vol.2, p. 24.
4. *Ibidem*, p. 25.

### 2. El viaje como proceso creativo en el arte moderno

1. Alain Botton, *El arte de viajar*, Madrid: Ed. Taurus, 2002, pp. 179.
1. *Ibidem*, 183-184.
2. *Ibidem*, p. 188.
3. Cristina Morató, *Viajeras intrépidas y aventureras*, Barcelona: Plaza & Janés, pp. 29-30.
4. *Ibidem*, pp. 13-15.

### 3. De Barcelona a Delhi.

1. [http://www.sanildefonso.org.mx/expos/indiamexico/creditos\\_india.html](http://www.sanildefonso.org.mx/expos/indiamexico/creditos_india.html)
2. <https://www.brahmakumaris.com/>
3. <https://omshantiretreat.org/about-us/>
4. <https://aaa.org.hk/en/collections/search/library/india-art-summit-2008-indias-modern-contemporary-art-fair>
5. <https://www.facebook.com/AsiaFineArtGallery/>
6. <https://www.pressreader.com/india/the-asian-age/20140712/283253096018847>
7. <https://takeonartmagazine.com/about-us/>
8. <https://indianexpress.com/article/cities/delhi/not-all-black-and-white-2/>
9. <https://www.shethepeople.tv/news/who-was-alka-raghuvanshi-the-late-artist-art-critic-and-writer/>
10. <https://www.shethepeople.tv/news/who-was-alka-raghuvanshi-the-late-artist-art-critic-and-writer/>
11. <https://en.wikipedia.org/wiki/Kalaripayattu>
12. <https://fashionfad.in/in-focus/being-light-by-eva-maria-pacheco/>
13. <https://indianewengland.com/raja-yoga-drives-paintings-spanish-artist-eva-pacheco/>

### 4. Meditación y creación propia

1. Dipavali Debroy, *The Holy Vedas*, B.R. Publishing Corporation. New Delhi, India. 2017, p.450
2. <http://etimologias.dechile.net/?meditar>
3. Anthony Strano, *Meditación práctica*, Barcelona: Ed. BKWSU, 2001, pp.7-10.
4. [https://en.wikipedia.org/wiki/R%C4%81ja\\_yoga](https://en.wikipedia.org/wiki/R%C4%81ja_yoga)
5. Dipavali Debroy, *The Holy Vedas*, B.R. Publishing Corporation. New Delhi, India. 2017, p.452
6. Master Choa Kok Sui. *Achieving Oneness with the Higher Soul*. Published by Ins.for Inner Studies. Bangalore, India, 2005.p.2
7. *Ibidem*, p.8
8. *Ibidem*, p.10
9. Yogananda Paramahansa, *Autobiography of a yogi*. Jaico Publ.House, Calcuta, India, 2016.p.322
10. <https://www.anahana.com/es/yoga/third-eye-chakra>
11. Sri Paramahansa Yogananda, *The Divine Romance*. Jaico Publ.House, Calcuta, India, 2016.p.477
12. Anthony Strano, *Meditación práctica*, Barcelona: Ed. BKWSU, 2001, pp.13-15.
13. Swami Vivekananda, *Conquering the Internal Nature. Raja Yoga*, Calcuta: Advaita Ashrama, 2013, p.7.
14. *Ibidem*, p.3.
15. Master Choa Kok Sui. *Achieving Oneness with the Higher Soul*, Bangalore: Institute Inner Studies, INC Publ.Foun India, 2015, p.4.
16. *Ibidem*, pp.8-10.
17. Brian Weiss, *Meditación*, Barcelona: Ed. Vergara, 2003, p. 54.
18. Swami Vivekananda, *Vedanta Voice of Freedom*. A.G. Printers, Calcuta, India, 2013. pp.212-213

### 5. Escenarios de la creatividad femenina entre Oriente y Occidente

1. <https://es.wikipedia.org/wiki/Mah%C4%81y%C4%81na>
2. Silvia Wetzel, *Mujer y budismo en Occidente: un camino de libertad*, Barcelona: Icaria Editorial, 2001, p. 132.
3. Geshe Rabten, *Essenz der Weisheit*, Dharma Edition, 1990, p. 133.
4. Cristina Domenech, *Señoras que empotraron hace mucho*. Barcelona, Penguin Random House, Ed.PlanB, 2019.p222
5. <https://es.wikipedia.org/wiki/Sansimonismo>
6. Cristina Domenech, *Señoras que empotraron hace mucho*. Barcelona, Penguin Random House, Ed.PlanB, 2019.p139
7. <https://www.nps.gov/articles/000/boston-marriages.htm>
8. George Duby y Michelle Perrot (dir.), *Historia de las mujeres. El siglo XX*, Barcelona: Ed. Taurus, 2018, p. 23.
9. Anne Higonnet, «Mujeres, imágenes y representaciones», p. 410.
10. <https://historia-arte.com/obras/autorretrato-en-el-sexto-aniversario-de-boda>
11. Anne Higonnet, «Mujeres, imágenes y representaciones», p. 410.
12. *Ibidem*, pp. 411-413.
13. *Ibidem*. p. 432.
14. Marta Busquets Gallego. *Maternidades feministas: Pensamientos y debates fecundos*, capítulo del libro *Feminismos. Mirada desde la diversidad* de (Coord.) June Fernández. Madrid, Ed. Oberon, 2020. p175.
15. Daniela Ortiz. *El feminismo blanco eurocéntrico*. Lector Recolector. Barcelona, 2018.  
<https://lectorrecolector.wordpress.com/2018/09/18/el-feminismo-blanco-eurocentrico-por-daniela-ortiz-y-magda-de-santo/>
16. June Fernández. (Coord.) *Feminismos. Mirada desde la diversidad*. Marta Busquets Gallego en el capítulo: *Maternidades feministas: Pensamientos y debates fecundos*. Madrid, Ed. Oberon, 2020. p179.
17. Marta Segarra. *Ningún no neix dona. Antologia dels textos d'El segon sexe*- de Simone de Beauvoir. 2020.Ed. Eumo. U.de Vic.p7.

## ENSAYO SITUACIONAL

El poder de las fronteras geográficas y culturales

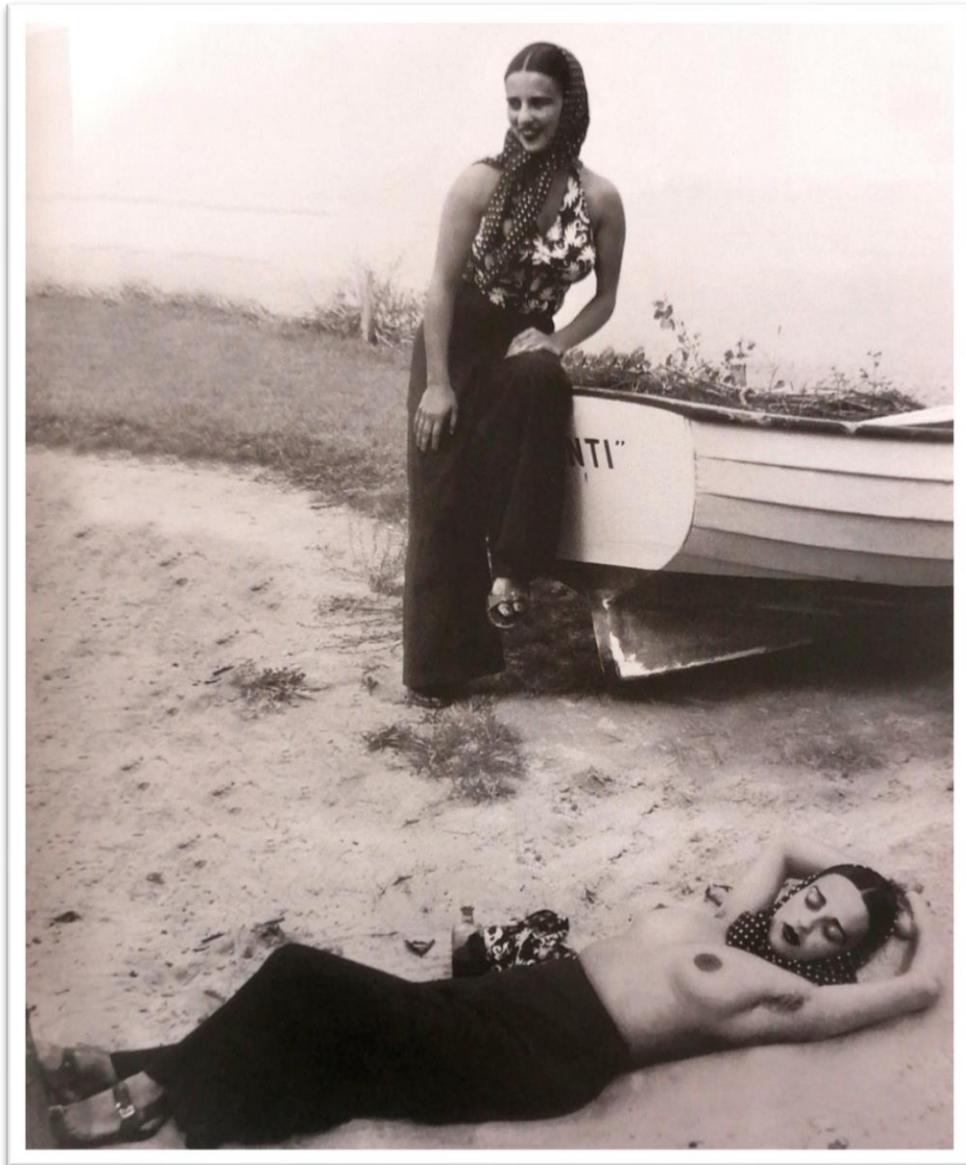


Figura 22 - *Amrita Dreaming 1*. Composición por Vivan Sundaram, Nueva Delhi, 2002  
Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*, Delhi: Tulika Books, 2010, vol. 1, p. 265.

## **Capítulo 2. ENSAYO SITUACIONAL. El poder de las fronteras geográficas y culturales**

6. Los escenarios de Amrita Sher-Gil antes de Amrita Sher-Gil
7. Orígenes de la pintura de vanguardia en Hungría
  - 7.1 Recepción de la Escuela de París en Budapest
  - 7.2 La visión de Oriente desde Occidente
8. La realidad de India a caballo entre el siglo XIX y el siglo XX
  - 8.1 La familia y la jerarquía
  - 8.2 El papel tradicional de la mujer en la India: sexualidad, trabajo y artes
    - 8.2.1 La mujer india por tradición
    - 8.2.2 La sexualidad en la mujer india
    - 8.2.3 El papel de la mujer en el ámbito laboral y artístico
  - 8.3 Brahma y el sistema de castas hindú
  - 8.4 La tradición de las imágenes: la iconografía hindú
9. Culturas indias hasta el fin del Raj Británico (1945-1947)
  - 9.1 *Shantiniketan* (1901), creación de Rabindranath Tagore (1861-1941)
  - 9.2 *Bengal School of Art* (1896) y Abanindranath Tagore (1871-1951)
  - 9.3 *The Indian Society of Oriental Art* (1907) y las vanguardias en la India
  - 9.4 ¿Invisibilidad femenina en una cultura masculina?

### **6. Los escenarios de Amrita Sher-Gil antes de Amrita Sher-Gil**

He organizado los escenarios de «Amrita Sher-Gil antes de Amrita Sher-Gil» en dos bloques: Occidente-Europa y Oriente-India. Además, estos últimos los menciono de manera muy explícita en el capítulo 9 de esta investigación, donde desarrollo el contexto histórico, político, cultural y artístico del Raj Británico. Amrita crece en la India colonial y en su madurez, al regresar de París, vive muy de cerca los ideales nacionalistas hacia la emancipación inglesa, aunque también tiene la influencia europea y de vanguardia, que es lo que quiero abordar en este apartado.

En comparación con los siglos anteriores, la batalla por la igualdad de género y de trato en el ámbito artístico había avanzado enormemente. Pero, aunque las cosas mejoraron, el único espacio que se reconocían a las mujeres respondía sólo al mero hecho de ser mujer. La fe en las mujeres de la segunda mitad del siglo XIX fue suficientemente poderosa como para ahogar a los burladores y los críticos de arte. No obstante, en el siglo XX, y especialmente después de la primera guerra mundial, la imagen se simplificó. Había más mujeres artistas que nunca y que se habían enfrentado a circunstancias desconocidas para los hombres, y aún tenían que operar con la conciencia de que eran mujeres, además de artistas.

En la superficie y en teoría ya no existía ninguna diferencia entre la posición de artista masculino o femenino: en principio había igualdad de oportunidades, ya que la educación estaba abierta tanto a mujeres como a hombres, y la teoría era que el «talento» saldría. El problema estaba bajo la superficie. La igualdad de oportunidades resultó en la práctica más bien una ilusión. En primer lugar, porque las estructuras de poder seguían siendo masculinas: a pesar de alguna que otra excepción, eran los hombres quienes dirigían las escuelas de arte, tenían más poder de patrocinio, eran los críticos más respetados, presidían los fideicomisarios del museo local. Y, en segundo lugar, porque las mujeres que ingresaron en ese mundo lo hicieron en un contexto de ideas absurdas sobre las mujeres y la creación: las mismas viejas ideas pero modernizadas, con Freud incorporado para apoyar la «diferencia» de las mujeres, y las realidades sociales que solían defender. En la década de 1940 todavía había maestros que creían que sus alumnas carecían de originalidad, no se tomaban el arte en serio o sólo asistían a la escuela de bellas artes para encontrar marido. Las opiniones tenían el estatus de hechos, no simplemente de opiniones.

La teoría de que el talento «saldría» era un problema para las mujeres. Se consideraba que dicho éxito llegaría a los que tienen talento, algo que se descartaba de plano para el género femenino. Pero ya sabemos que el talento artístico carece de género. De este modo, si una mujer poseía talento, sería reconocido, y en cambio había pocas mujeres artistas exitosas que lo demostraran. El hecho de que hubiera pocas mujeres enseñando en las escuelas de arte, pocas mujeres miembros de las academias nacionales, menos mujeres que hombres en las exposiciones, menos obras de mujeres reproducidas en libros y revistas no tenía nada que ver con los prejuicios contra las mujeres, sino que, decían, era responsabilidad de las propias mujeres: todo respondía a su falta de interés en presentarse, a la desviación de su creatividad hacia la maternidad, a su inhabilidad para torcer el cuchillo en la política institucional, o al simple hecho de que no eran buenas. Cuando las mujeres ocuparon puestos de importancia u obtuvieron reconocimiento por su propio arte, en lugar de llamar la atención sobre la escasez de su mayoría, el clima de la época se aseguró de que su éxito se usara para demostrar que no existían prejuicios contra ellas.

Fue una marca de la época que abundantes ideas entraran en conflicto y chocaran como olas para generar confusión. Nada era lógico ni formaba una teoría cohesiva. El talento artístico era neutro, pero el estereotipo artístico era masculino. El talento era ciego al sexo de su dueño, pero la creatividad de las mujeres se canalizaba aún hacia la meta de tener hijos. Nada de esto se admitía abiertamente. No puedo imaginar que alguna estudiante de primer año dudara de que su formación conduciría al éxito. La confusión surgió de maneras extrañas. Por ejemplo, todas las bromas sobre modelos de artistas partían del supuesto de que el modelo era femenino y el artista masculino. Así, a pesar de la afluencia de mujeres artistas, el prototipo de artista auténtico era ser glamuroso, loco y malo, como Picasso o Jackson Pollock, mientras que las mujeres, como

criaturas indefensas, estaban sujetas al fluir de sus cuerpos. Sin duda, la imagen predominante de mujer artista en esos años no es tan elegante como la del hombre que rompe las reglas.<sup>1</sup>

Sin embargo, muchas mujeres trabajaron dentro de las vanguardias artísticas: era emocionante y nuevo, y ellas querían formar parte de los movimientos. Los estudiantes de las academias se llevaban la esencia cuando regresaban a casa de sus estudios en París. La vanguardia se volvió cada vez más importante: se abrieron academias privadas en varias ciudades, a menudo dirigidas por un artista dedicado a promover las últimas ideas estilísticas. El arte de vanguardia francés también se exportó a través de exposiciones y despertaba conmoción y emoción dondequiera que se mostraba.<sup>2</sup> Aunque el talento de muchas mujeres se marchitó bajo las responsabilidades del matrimonio, la maternidad y el mantener la familia a flote, otras no se vieron afectadas. Algo que todas tenían en común es que, si bien las exigencias del matrimonio nunca obligarían a un hombre a poner fin a su carrera, ellas nunca podían darlo por sentado. Y se mostraron feroces para intentar demostrar que sus responsabilidades familiares no afectaban negativamente a su arte.<sup>3</sup>

Simone de Beauvoir (1908-1986), Peggy Guggenheim (1898-1979), Gertrude Stein (1874-1946), Alice B. Toklas (1877-1967), Sonia Delaunay (1885-1979), Suzanne Valadon (1865-1938) fueron contemporáneas en París, durante la estancia de Amrita en los años treinta. En Francia y en toda Europa, una mujer excepcional tendía a identificarse más con hombres de mentalidad afín que con otras mujeres, y a verse a sí misma como «hombre honorario»: una excepción a la norma que regía y limitaba las vidas de las mujeres. Esta situación se prolongó hasta bien entrado el siglo XX. «Mi educación me había convencido de la inferioridad intelectual de mi sexo», escribía Simone de Beauvoir recordando su época de estudiante en el París de los años veinte.<sup>4</sup>

De todas las artes, la escritura era la que resultaba más fácil de compaginar con los deberes domésticos. Harriet Martineau (1802-1876), escritora inglesa, recordaba que al principio escribía en secreto, «antes del desayuno, o de alguna manera privilegiada».<sup>5</sup> Otras escritoras hacían lo mismo, pero la pintura y la música no podían ocultarse tan fácilmente. Además, las pintoras y las mujeres músicas se enfrentaban con un obstáculo que las escritoras no tenían: sus campos se consideraban parte de esas gentiles «destrezas domésticas» que una joven privilegiada debía dominar. Un poquito de dibujo, acuarela y pintura, cierta habilidad para cantar o interpretar con algún instrumento aceptable, como el piano o el violín, se consideraban adornos apropiados para una joven. Por lo tanto, las mujeres pintoras y las músicas, a diferencia de las escritoras, se topaban con el rechazo por ser consideradas meras aficionadas no merecedoras de atención. Por añadidura, como artistas cuyo trabajo requería una exhibición pública, encontraban más barreras que sus colegas de la literatura, que podían publicar bajo seudónimo masculino o mantener sus escritos en secreto, sin que sus familias los conocieran. El resultado fue que, mientras que el siglo XIX vio surgir a muchas grandes escritoras y poetisas,

las artistas de la música y de la pintura lo tuvieron mucho más difícil, y de esta última puede decirse que incluso perdió terreno con respecto al siglo XVIII.<sup>6</sup> Tradicionalmente, las europeas se convertían en artistas si nacían en el seno de familias artísticas y eran preparadas por sus padres, que es el caso de Amrita Sher-Gil, cuya madre húngara tenía una especial formación de canto y música, aunque nunca pudo desarrollarla profesionalmente.

Durante gran parte del siglo XIX, las mujeres artistas se esforzaron por ser admitidas en escuelas de arte y exposiciones, en salones y en museos. No fue hasta el último cuarto del siglo XIX cuando algunas mujeres se sintieron lo bastante seguras de sí mismas como para desafiar a los círculos artísticos establecidos y buscar reconocimiento desde fuera o dentro de movimientos de vanguardia. Una de las primeras fue la francesa Berthe Morisot (1841-1895), que participó en la génesis del movimiento impresionista. Expuso cuadros en la primera exposición impresionista, en 1874.<sup>7</sup> Otras mujeres europeas como las artistas alemanas Käthe Kollwitz (1876-1945) y Paula Modersohn-Becker (1867-1907) lograron reconocimiento de sus contemporáneos como artistas importantes, Kollwitz, como artista gráfica política, y Modersohn-Becker, como pionera del postimpresionismo. Ambas retrataron a las mujeres que los artistas habían ignorado anteriormente.<sup>8</sup>

## **7. Orígenes de la pintura de vanguardia en Hungría**

La epopeya que constituye el primer monumento literario que la cultura occidental hizo sobre sí misma, *La Ilíada*, representa el conflicto entre el Oeste y el Este, entre Hélade y Troya. La división entre Oriente y Occidente hasta hoy no ha perdido importancia ni actualidad. A través de los siglos en Europa y Asia occidental, el Este y el Oeste han chocado entre sí, siempre con renovadas fuerzas.<sup>1</sup> Si se considera la historia de Hungría como un conjunto cronológico, llama la atención el hecho de que cada trescientos años aproximadamente se representa una gran tragedia. Después de una catástrofe, el pueblo húngaro se levanta, generalmente sólo mediante un esfuerzo supremo y por un camino lleno de vicisitudes. Pero cuando alcanza una altura, reaparece la decadencia hasta llegar a la nueva disolución y caída.<sup>2</sup> Después de uno de estos hundimientos, Hungría consiguió una reconciliación con la dinastía en 1867. Llegó a ser el territorio con igualdad de derechos de una gran potencia europea, cuyo gobernante se hizo coronar rey apostólico del reino húngaro, prestó juramento a las antiquísimas libertades del país, volvió a implantar la Constitución, convocó el Parlamento y nombró un Ministerio independiente y responsable.<sup>3</sup> Pero en el siglo XX, con la catástrofe de 1918, el país vivió un cambio radical tanto en su peso internacional como en el orden interno. Se desmoronó la monarquía representante de la mitad oriental de la gran potencia europea de los Habsburgo, y su puesto fue ocupado por un llamado pequeño Estado derrotado en la primera guerra mundial. Julio Andrassy, el joven ministro de Asuntos Exteriores durante un día, ya no pudo llevar a cabo

la planeada unión entre Austria y Hungría. Carlos IV abdicó el 31 de octubre del mismo año, y su última acción como gobernante fue el nombramiento del conde Miguel Károlyi como primer ministro. El futuro de Hungría parecía dirigirse hacia una república democrática socialista, y en efecto, pronto Károlyi llegó a ser su presidente. Su gobierno intentó ganarse a las nacionalidades y a los futuros Estados de Checoslovaquia, Rumanía y Yugoslavia (entonces todavía Serbia), con la esperanza de conseguir una convivencia pacífica entre los pueblos de la región del Danubio.<sup>4</sup> La partición de Hungría en la segunda guerra mundial fue una consecuencia directa de su situación geográfica, de su actitud anticomunista y de sus aspiraciones revisionistas, aunque sus políticos responsables trataron con todas sus fuerzas de mantener al país, mientras fue posible, fuera del conflicto.<sup>5</sup> El escenario húngaro en el arte ha tenido altibajos marcados por la propia historia del país. Pero los orígenes de la vanguardia en Hungría se deben al grupo MA y su promotor, Lajos Kassák, junto con la primera revista, *A Tett*, que él mismo fundó en Budapest en 1915.

### **7.1 Recepción de la Escuela de París en Budapest**

Históricamente, Hungría fue famosa por sus músicos, pero nunca había sido notoriamente famosa por sus artistas visuales. Antes de 1800 apenas había pintores húngaros reconocidos a nivel internacional. Es en el siglo XX cuando emerge el deseo de generar un arte húngaro propio; los jóvenes artistas sabían que para ello necesitaban emigrar. Muchos fueron a Múnich y Viena, otros llegaron al París cénit de la expresión y libertad artística. Dr. Gábor O. Pogány sostiene que los pintores húngaros se vieron obligados a dejar su país porque el poder adquisitivo de la sociedad húngara era limitado. Pero cabe señalar que la nobleza terrateniente del país prefería a los viejos maestros y compraba obras de sus compatriotas sólo si ya habían alcanzado la fama en París.<sup>1</sup>

A principios de los años 20, el crítico André Warnod utilizó por primera vez la etiqueta *l'École de Paris*, refiriéndose a los artistas no franceses que se establecieron y trabajaron en Montmartre o Montparnasse, e incluía sobre todo a artistas de origen europeo o judío. Al hablar de la Escuela de París, se diferencian tres períodos principales en el mundo del arte parisino, cada uno de los cuales es una renovación del anterior: el primero va desde 1900 hasta 1920, el segundo corresponde a la época de entreguerras y el último es el período posterior a la segunda guerra mundial hasta 1960. En sí, la etiqueta no abarca a un grupo o movimiento artístico, ni a ninguna escuela física, pero permite establecer históricamente el desarrollo del arte moderno por parte de los artistas que residieron en la capital francesa.



Respecto a las conexiones húngaras en la capital francesa, en *La autobiografía de Alice B. Toklas*, Gertrude Stein detalla y evoca el espíritu del taller, establecido en la famosa 27 Rue de Fleurus. En el libro describe: «La sala estaba muy muy llena, pero ¿quiénes eran todos ellos? Grupos de pintores y escritores húngaros que alguna vez habían traído a un compatriota y las noticias se habían extendido por toda Hungría. Cualquier pueblo donde había un joven que tenía ambiciones artísticas oía hablar de 27 Rue de Fleurus y luego hacía lo posible para llegar allí, y muchos llegaron allí. Siempre estaban allí, de todos los tamaños y formas, de todos los grados de riqueza y pobreza, algunos muy encantadores, otros simplemente toscos y a veces algún campesino muy joven».<sup>2</sup> Gertrude sigue describiendo a principios de 1910: «Las tardes de los sábados en esos primeros días eran frecuentadas por muchos húngaros, bastantes alemanes, bastantes nacionalidades mixtas, una gran cantidad de estadounidenses y particularmente ningún inglés».<sup>3</sup> El único húngaro al que menciona por su nombre en el libro es Béla Czóbel (1883-1976), una figura destacada entre los fauvistas que se habían formado con Matisse, conocido también por su asociación con el grupo Los Ocho en Budapest: un grupo muy importante por la introducción de estilos postimpresionistas en Hungría, además del fauvismo, el cubismo y el expresionismo.

No obstante, el artista húngaro más importante y a quien se considera el padre de la vanguardia húngara es el pintor, escritor y poeta Lajos Kassák (1887-1967). Atravesó a pie Europa desde Budapest hasta París, donde, entre 1909 y 1912, contactó con diversos artistas, todos ellos figuras cruciales en el desarrollo de sus ideas estéticas. Después, de vuelta en Budapest, Kassák lideró los círculos de arte de vanguardia. El primer grupo representativo de los artistas del país fue el Círculo de activistas húngaros, fundado en 1915. Inicialmente se unieron alrededor de la revista *A Tett*, editada por Kassák, en la que encontraron una plataforma para la expresión literaria y para sus aspiraciones políticas. Además de poemas, relatos y ensayos literarios, la revista incluía estudios de estética y sociología de autores como Dezso Sabó, Mátyás György, Adalar Komját, Imre Vajda y János Mácsa, y materiales de autores extranjeros como Marinetti, Kandinski, G.B. Saw, Walt Whitman, Apollinaire, Jules Romains, Ludwig Rubiner o Ivan Goll. En 1916, a causa de su postura antimilitarista, *A Tett* fue prohibida y Kassák fundó otra revista, *MA*, que se editaría en Budapest entre 1916 y 1919 y en Viena entre 1920 y 1926. *MA* representaba las posiciones más radicales de la izquierda haciendo especial énfasis en las bellas artes. Al igual que el grupo reunido en torno a la revista *Der Sturm*, *MA* abrió su propia galería de arte. También desde *MA* organizaban veladas literarias y matinales musicales a lo largo del país, promocionando los nuevos lenguajes formales. Durante la revolución obrera de 1919, los miembros de la revista colaboraron en las actividades propagandísticas, crearon el Estudio-taller Proletario de Bellas Artes, dirigido a los jóvenes trabajadores, donde se impartían clases de arquitectura, pintura, teatro, danza y música, carteles, murales y escenografía en una serie de talleres.

Tras la caída de la República Húngara en 1919, la mayor parte de los intelectuales izquierdistas se vieron forzados a emigrar a causa de la actividad política mantenida durante la etapa revolucionaria. Algunos miembros del grupo se dispersaron por Europa y otros hacia la futura Unión Soviética. En la emigración recibieron nuevos impulsos artísticos, decantándose cada vez más por el dadaísmo y las actividades artísticas de la joven URSS. Kassák y su grupo emigraron primero a Viena, donde siguieron editando *MA* (6 números hasta 1926, en los que contó con colaboraciones de Hans Arp, Kurt Schwitters, El Lissitzky, Hewarth Walden, Alexander Archipenco, etc.). Kassák, que hasta entonces era conocido como poeta y escritor, comenzó a pintar. Su exposición individual en la galería Würtel de Viena en 1921 marca el comienzo del intenso trabajo constructivista de Kassák y la aparición de su noción de arquitectura-pictórica. En Berlín, el programa educativo de la Bauhaus atrajo a bastantes artistas húngaros, como Marcel Breuer, Hugo Johan, Farkas Molnár, Gyula Pap y Andor Weininger. También Kassák visitó la ciudad, en 1922, y expuso en la galería Der Sturm. En su vertiente plástica tuvo gran influencia una exposición de artistas rusos de vanguardia que pudo contemplar en la galería Van Diemen de Berlín. A su regreso a Hungría en 1926 reanudó su actividad literaria, creando la revista *Dokumentum*. En los años cincuenta su trabajo fue censurado por el régimen comunista húngaro. Esto provocó su progresivo aislamiento, si bien siguió desarrollando en sus obras el estilo constructivista, creando composiciones abstractas a gran escala y collages de inspiración surrealista. A diferencia de otros artistas húngaros, como Moholy-Nagy y György Kepes, que emigraron a Estados Unidos y fueron bien conocidos como miembros de la Bauhaus y fundadores del Instituto de Diseño de Chicago, o André Kertész y Marcel Breuer, que son constantemente citados entre las mayores figuras del constructivismo, Kassák nunca fue reconocido entre los artistas del constructivismo internacional. Sus realizaciones tempranas y posterior carrera se vieron envueltas por la oscuridad del exilio interno y del hostil ambiente político que dominó su patria. Murió en Budapest en 1967.<sup>4</sup>

Ervin Baktay (1890-1963), nacido en Hungría con el apellido Gottesmann, era el tío materno de Amrita Sher-Gil. Fue un autor destacado por la popularización de la cultura india en Hungría. Había comenzado su carrera como pintor y animó a su sobrina a practicar la pintura, tema que desarrollaré en el capítulo 3, donde resumo la biografía de Amrita. Por su parte, Baktay renunció a la pintura para estudiar religiones y arte orientales y se convirtió en un reconocido indianista por eso no hay información o registro de sus pinturas, ni de los contactos que tuvo con el ambiente artístico pictórico en Budapest. Baktay realizó muchos viajes y largas estancias en la India. Amrita pasó casi un tercio de su corta vida en Hungría: estuvo sus primeros ocho años y regresó al final de su adolescencia y principios de la veintena. Debo mencionar que, a lo largo de mi investigación, he comprobado que Amrita no se relacionó con los artistas de la vanguardia húngara. Sus estancias fueron cortas y giraban en torno al descanso y la tranquilidad

del ambiente familiar. De este modo, se descarta la hipótesis de que Amrita tuviera influencias artísticas de los vanguardistas húngaros en Hungría, así como de los pintores húngaros de la Escuela de París durante su estancia en la capital francesa.

## 7.2 La visión de Oriente desde Occidente

Después de China, el subcontinente Indio es la zona más poblada del mundo. Su historia contemporánea, con su variedad de particularidades regionales, sitúa a quien investiga ante una abrumadora abundancia de materiales. De acuerdo con el lenguaje usual, la palabra *India* significa hasta 1947 el subcontinente Indio, dividido políticamente en la India británica y en más de quinientos principados indios semiautónomos bajo protectorado británico; desde 1947 *India* es el nombre de la Unión India independiente para distinguirla del nuevo Estado del Paquistán.<sup>1</sup> Bajo el dominio de la Corona británica (1858-1947) y bajo la protección de la *Pax Britannica* ya se iniciaron en la India importantes cambios ideológicos pero los impulsos decisivos en el curso de la historia india no procedieron de la ciega repulsa de los tiempos modernos, sino de la disposición a abrirse a las influencias de Occidente.<sup>2</sup>

Amrita Sher-Gil es una pintora del siglo XX indio-húngara. Además viaja, vive y convive con el ambiente de la vanguardia en París. El personaje de Amrita en la historia del arte es muy rico y atractivo (de ahí también mi interés por esta investigación), al representar una simbiosis entre Oriente y Occidente, personificar el concepto de ser mujer artista asiática en Occidente. Amrita Sher-Gil tiene además la particularidad de ser medio de Europa del Este, por su ascendencia húngara, y medio de Asia del Sur por su parte india. Sus vivencias en Europa Occidental y su regreso al subcontinente asiático, como he mencionado, tiene una carga muy seductora por las muchas combinaciones artísticas que ella misma muestra en su trayectoria. Me cuestiono, y deduzco con afirmación, si en París o en Budapest Amrita fue observada desde esa indianidad cautivadora, por su personalidad y formas opuestas a los patrones mentales occidentales-europeos.

Respecto a Oriente, desde la época romántica el imaginario ha estado dominado por los conceptos de ruta, el camino, el pasaje. El orientalismo es un producto puro de esta estética de la movilidad, considerado durante mucho tiempo sólo parte de la creación artística o como una reliquia del colonialismo. Desde hace treinta años, la imponente herencia visual de este encuentro entre el yo y el otro ha ido cobrando cada vez mayor importancia. La oleada comenzó en 1975 cuando la ciudad de Marsella, en el sur de Francia, fiel a su papel de «puerta de entrada al Este», creó su relato de esta aventura occidental en la exposición: «De Missolonghi a Suez».

Desde entonces, las grandes retrospectivas no han dejado de llegar. El campo «orientalismo» se ha extendido en todas direcciones, lo que refleja tanto el amplio interés en Europa como un enfoque más específico de los países individuales. La pintura y las artes gráficas han desempeñado un papel fundamental en estos inventarios. Treinta años después de aquella exposición pionera en Marsella, el orientalismo se perfila como uno de los movimientos más ricos y fascinantes de la historia del arte. La atracción que ejerce Oriente no es en modo alguno una invención artística reciente. «Europa und der Orient», la extraordinaria exposición celebrada en Berlín en 1989, tomó el año 800 d. C. como punto de partida para su representación de un diálogo continuo entre dos partes del mundo.<sup>3</sup>

Aunque está claramente marcado por estas primeras influencias, de hecho el orientalismo floreció en el siglo XIX, cuando la navegación a vapor y el ferrocarril facilitaron los viajes y contactos con otros paisajes y culturas que ayudaron a definir la diferencia de existencias. Los criterios para juzgar las pinturas sobre los temas orientales serían: el de la semejanza, el de la exactitud, el de la respuesta del artista al aire que había respirado allí y a la deslumbrante vitalidad de los colores. Tampoco el orientalismo puede separarse de la multitud de impresiones y sensaciones registradas en las cartas y memorias de los artistas, ni de todo un cuerpo de literatura.<sup>4</sup> El siglo XXI ha traído un nuevo futuro para el orientalismo, en forma de un diálogo crítico cuyas apuestas están claramente resumidas por el artista Rachid Boudjedra en su *Painting the Orient* de 1996: Este intercambio entre Este-Oeste, Oeste-Este da testimonio de una confluencia vital para el futuro de la humanidad, un futuro infinitamente elusivo y espontáneo que se desarrolla a través del otro.<sup>5</sup> Henri Matisse (1869-1954) no negó el legado de Delacroix y, de todos los artistas del siglo XX, es el que más se acerca a la tradición del orientalismo, al mismo tiempo que insufla nueva vida a su forma y contenido. La serie *Odalisques*, en la que Matisse trabajó en la década de 1920, cuando vivía en Niza, parece estar en esta línea. Sin embargo, el acercamiento a Oriente no tiene nada que ver con la búsqueda etnográfica del siglo XIX.<sup>6</sup>

Hasta finales del siglo XIX, Japón fue un país muy desconocido para Occidente. En 1858, la firma de cinco tratados comerciales con Estados Unidos, Rusia, Países Bajos, Francia y Reino Unido abrieron las fronteras y generó un flujo de influencias, envueltas por el aura misteriosa de aquello que era diferente, remoto y lejano. Japón tuvo una presencia en el arte, la literatura, las artes decorativas, que adoptaron formas e imágenes que remiten a un mundo de calma, belleza, delicadeza y filigranas. Más allá de esta atracción por lo exótico, el japonismo se convirtió en un ingrediente de renovación en la crisis del arte europeo. París se cristalizó como un centro de difusión de las nuevas ideas, nacidas de la síntesis de la sensibilidad oriental y la occidental. Innumerables pintores profundizaron en el conocimiento del arte japonés, y se creó un intenso comercio de obras, se formaron grandes colecciones y algunos artistas incluso viajaron a

Oriente y en concreto a Japón para ver en detalle las fuentes originales que ese arte les seducía. La influencia de la cultura japonesa se dejó sentir en las obras de algunos de los grandes creadores de la época y dejó una huella muy visible en movimientos culturales como el modernismo y el art déco. El japonismo tuvo también una dimensión popular, con la aparición en toda Europa de tiendas y objetos japoneses, como el establecimiento de Bruno Cuadros, la famosa casa del dragón en la Rambla de Barcelona.<sup>7</sup>

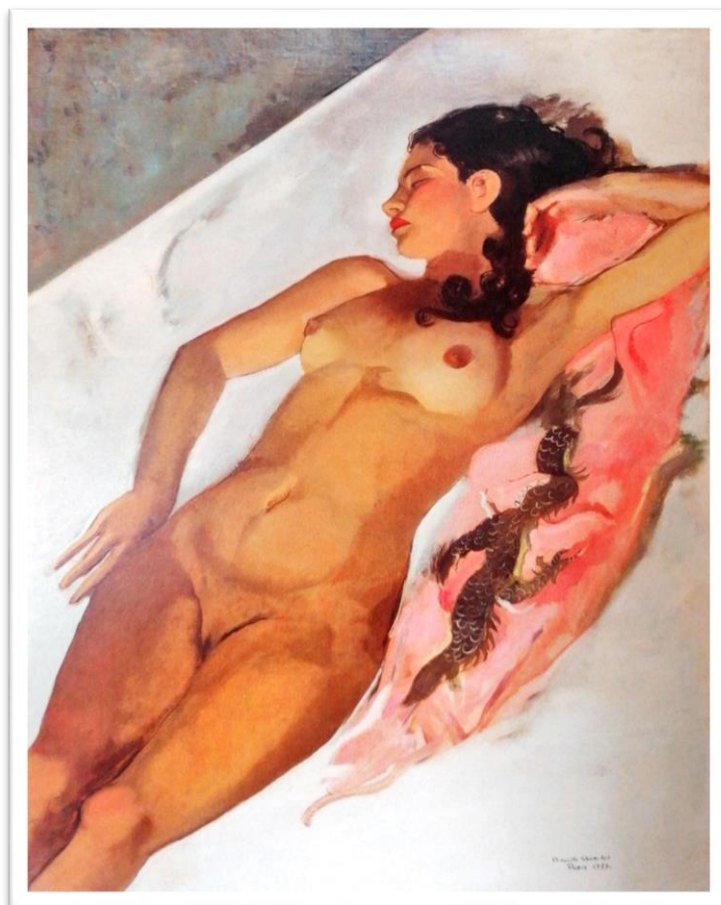


Figura 23 - *Sleep*, 1933, 79,1 x 112,5 cm, París, por Amrita Sher-Gil.  
Colección: National Gallery of Modern Art (NGMA), Nueva Delhi.  
Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: a Self-portrait in Letters & Writings.*  
*Oil Paintings 1930-1941*, Delhi: Tulika Books, 2010, vol. II, p. 802.

En esta obra, *Sleep* [Figura 23], que Amrita pintó durante su estancia en París en 1933, se percibe la intensidad del pañuelo de seda rosa carmín, con la figura del dragón. Es claramente visible la influencia oriental en los objetos decorativos del modernismo, de la cual Amrita no pudo escapar. En su autorretrato como tahitiana, *Self-portrait as an Tahitian*, de 1934, del cual hablaré más adelante, también se percibe el fondo oriental con figuras tradicionales japonesas.

Concluyo que, de la misma forma que el orientalismo, aparecido en la época colonialista francesa e inglesa, tuvo una influencia evidente en las artes del romanticismo, de Delacroix a Flaubert, el japonismo surgió de una fascinación por el otro y las culturas desconocidas, y de la necesidad de encontrar nuevos modelos de inspiración artística. Desempeñó un papel central en el desarrollo de las artes del último tercio del siglo XIX. Así, dejó una huella importante en el Art Nouveau, el modernismo y otros movimientos y corrientes artísticas como el impresionismo, el simbolismo o el *Aesthetic Movement*.<sup>8</sup>

## **8. La realidad de la India a caballo entre el siglo XIX y el siglo XX**

### **8.1 La familia y la jerarquía**

La identidad india suele identificarse con la «indianidad», que equivale al área mental que conforma las actividades y preocupaciones de la vida diaria de un gran número de habitantes de la reciente nación India. La actitud hacia superiores y subordinados, la elección de la comida para gozar de salud y vitalidad, la red de deberes y obligaciones de la vida familiar, esferas en las que influye la cultura de las formas de pensar. Los elementos propios de la familia, casta, clase o grupo étnico pueden modificar y revertir la herencia que la civilización pueda dejar en una persona. Aun así, se mantiene una sensación subyacente de identidad, incluso en la tercera o cuarta generación en la diáspora india en todo el mundo. La identidad no es un rol, o sucesión de roles, con lo que a menudo se confunde. No es una prenda que uno pueda ponerse o quitarse según qué tiempo haga: no es «fluida», pero sí está marcada por un sentimiento de continuidad y uniformidad independientemente de dónde se encuentre una persona a lo largo de su vida. La identidad de un ser humano —en la que la cultura en la que ha crecido resulta determinante es lo que le hace reconocerse a sí mismo y ser reconocido por las personas que constituyen su mundo.<sup>1</sup> Tal como señala el neurólogo y filósofo Gerhard Roth, independientemente del bagaje genético, un bebé que crezca en África, Europa o Japón se convertirá en un africano, un europeo o un japonés. Y cuando uno ha crecido en una cultura determinada y llega a los veinte años, nunca podrá alcanzar una comprensión completa de otras culturas puesto que el cerebro ya ha pasado por el estrecho cuello de botella de la «culturización».<sup>2</sup> En otras palabras, es muy poco probable que en la edad adulta se tengan identidades «fluidas» y cambiantes y, es más, pocas veces afectan a las capas más profundas de la psique.

Bien pensado, puede resultar inverosímil el concepto de una indianidad particular: ¿cómo se puede generalizar sobre un país de más de mil millones de personas, entre las que se cuentan hindúes, musulmanes, sijs, cristianos, jainistas, que hablan catorce lenguas principales y con profundas diferencias regionales? ¿Cómo podría considerarse que existe un elemento común entre personas divididas no sólo por clases sociales, sino también por el sistema de castas tan

característico de la India, y con una diversidad étnica más propia de imperios del pasado que de los Estados nación de hoy en día? Desde tiempos inmemoriales, los viajeros europeos, chinos y árabes han identificado rasgos comunes entre los pueblos indios. Han sido testigos de una unidad subyacente a una aparente diversidad, una unidad a menudo ignorada o pasada por alto en unos tiempos en que nuestros ojos están acostumbrados a identificar más la divergencia que la semejanza.<sup>3</sup>

El primer ministro de la India, Jawaharlal Nehru, escribía en su libro *El descubrimiento de la India* lo siguiente: «La unidad de la India ya no era para mí una mera concepción intelectual: era una experiencia emocional que me subyugaba (...) Era absurdo, desde luego, pensar en la India o en cualquier país como una especie de identidad antropomórfica. (...) un país con un pasado cultural largo y una visión de la vida común desarrolla un espíritu que le es peculiar y que imprime a todos sus hijos, por mucho que puedan diferir entre ellos...».<sup>4</sup>

La India ha estado en constante ebullición durante el proceso de asimilación, transformación, reafirmación y recreación posterior a los encuentros con otras civilizaciones y fuerzas culturales, como los que se produjeron con la llegada del islam en la época medieval y el colonialismo europeo más recientemente. Ningún aspecto de su cultura ha quedado inalterado tras estos encuentros, ni la música clásica, ni la arquitectura, ni la cocina ni el arte. La civilización, más que absorber las fuerzas culturales extranjeras, las ha traducido a su propio idioma, sin pensar o incluso sintiéndose orgullosa de lo que se pierde en la traducción. Dicha cultura está separada y a la vez vinculada al hinduismo como religión, que constituye por tanto el patrimonio común de todos los indios, independientemente del credo que profesen. Así pues, los indios comparten un sentimiento de familia en el sentido de que hay algo característicamente indio en ciertas experiencias universales: crecer siendo hombre o mujer, el sexo y el matrimonio, el comportamiento en el trabajo, el estatus y la discriminación, la salud y la enfermedad del cuerpo, la vida religiosa y el conflicto étnico. El sentimiento de familia sale a la superficie sólo en contraposición con los perfiles de los pueblos de otras grandes civilizaciones o grupos culturales. Por ejemplo, un amritsari del Punjab es considerado un punyabí en el resto de la India, pero en Europa es un indio; en este último caso, el círculo externo de su identidad —su indianidad— se convierte en un elemento clave para definirse a sí mismo y ser reconocido por los demás.<sup>5</sup> Por ello, a pesar de las continuas críticas académicas, se sigue hablando de «los indios» —al igual que «los chinos», «los europeos», o «los americanos»—, como un atajo necesario y legítimo para una realidad más compleja.<sup>6</sup>

La familia india es grande y ruidosa: padres e hijos, tíos y en ocasiones primos, presididos por abuelos benevolentes, viven en la misma casa. Los miembros de la familia, por más conflictos que tengan, en la mayoría de los casos nunca dejan de ser muy leales los unos a los otros y siempre se muestran como un único frente de cara al exterior. Así ha sido la familia extensa de la India, con un sentido de la vida tan poderoso que la separación de los miembros

provocaba un permanente sentimiento de estar en el exilio. La familia extensa ideal es aquella en la que los hermanos siguen juntos después de haberse casado y traen a sus esposas a casa de los padres. Se rige por principios de lealtad fraternal y obediencia filial, que establecen que hay que convivir y compartir actividades económicas, sociales y rituales. En el imaginario colectivo, el valor y de hecho la identidad de una persona son a menudo indisociables de la reputación. Cómo vive una persona y lo que hace no se suele ver como el resultado del esfuerzo o las aspiraciones de esa persona exclusivamente, sino que se interpreta en función de las circunstancias del entorno cercano. El éxito o fracaso individual sólo cobra sentido en el contexto de la familia. Según la perspectiva del psicólogo indio Sudhir Kakar, «desde el punto de vista psicológico, la persona conforma gran parte de su autoestima a partir de los mitos que le confieren a su familia una especie de distinción o prominencia en el pasado o exageran su importancia en el presente. Los vínculos más estrechos —a veces incluso de amistad— se forjarán dentro de la familia y no fuera».<sup>7</sup>

El indio tiene tan interiorizada su posición familiar y social, que se podría definir como un verdadero hombre jerárquico. Independientemente del talento o de los logros personales, o de los cambios en sus circunstancias o las de los demás, la posición relativa de un indio en la jerarquía de la familia, sus obligaciones para con quienes están «por encima» de él y sus expectativas de los que están «por debajo» son inalterables y de por vida. En la India, lo que ayuda al joven a hacer realidad sus sueños no es la ruptura total con los valores tradicionales, sino la maleabilidad de los mismos. La mayoría de los jóvenes indios encuentran actualmente sus principales modelos de comportamiento en la familia, siendo muy a menudo uno de los dos padres. En el siglo XXI, a pesar de los rápidos cambios sociales de las últimas décadas, el indio sigue formando parte de una red ordenada jerárquicamente, y sobre todo, estable a lo largo de su vida. Aunque las relaciones familiares se estructuran jerárquicamente, el modo de relacionarse se caracteriza por un comportamiento casi maternal por parte del superior, un respeto y docilidad filial por parte del subordinado y una sensación compartida de tener un vínculo muy íntimo. Otro de los aspectos que se heredan desde la infancia respecto a las relaciones entre superior y subordinado o líder y seguidor es la idealización del primero. La necesidad de conferir la ofrenda a los superiores y líderes para poder ser nosotros mismos partícipes de este poder mágico es un intento consciente de recuperar la perfección narcisista de la infancia: «eres perfecto y soy parte de ti». Está claro que es una tendencia universal, pero en la India la veneración de los superiores es un fenómeno psicológico muy extendido. Para los indios, el carisma adquiere una relevancia inusual y es un elemento decisivo a la hora de ejercer un liderazgo efectivo en las instituciones. En contraposición a lo que ocurre en Occidente, los indios están más dispuestos a venerar que a admirar.<sup>8</sup>



En la India tradicional, el padre forma parte de la vida del hijo más bien en los últimos años de la niñez. En los primeros años, lo que caracterizaba —y en muchas partes del país sigue caracterizando— la relación era la formalidad y el contacto superficial en el día a día.<sup>9</sup> En antiguos relatos autobiográficos se retrata a los padres como distantes, ya sean estrictos o indulgentes, fríos o afectuosos. La voz del padre como referente, un elemento fundamental en la concepción de la identidad de un hombre, se difumina entre las voces de muchos otros miembros masculinos de la familia, quedando apagada la exclusividad de su paternidad. No es difícil descifrar por qué un padre no adopta un papel notoriamente más activo en la educación de su hijo. Otro elemento ideológico que afecta a los padres tradicionales en la India, y que es común a otras sociedades patriarcales, es la dicotomía de género en los roles y obligaciones en el cuidado de los hijos. Los padres no juegan con los hijos pequeños o cuidan de ellos: su principal papel consiste en impartir disciplina. Esto lo resume bien un proverbio del norte de la India dirigido al padre: «Trata a tu hijo como un rey durante los cinco años de su vida, como un esclavo en los diez siguientes, y como un amigo de ahí en adelante». Es evidente que, tras esta necesaria fachada de actitud distante e imparcial, un padre indio tradicional lo pasará mal a la hora de expresar amor por su hijo.<sup>10</sup>

## **8.2 El papel tradicional de la mujer en la India: sexualidad, trabajo y artes**

### **8.2.1 La mujer india por tradición**

Las «Leyes de Manu», también conocidas como *Manusmriti*, son un compendio de escritos religiosos en sánscrito clásico, basados en antiguas leyes y costumbres sagradas protagonizadas por los sacerdotes ortodoxos brahmanes, dándoles un carácter divino. Se desconoce su fecha y origen exactos, como sucede con la mayoría de los textos védicos e hinduistas de tradición oral. Lo que se sabe con certeza es que estas doctrinas fueron dictadas por el sabio Manu y se propagaron por el norte de la India hasta el siglo VII a.C. aproximadamente. Contiene 2.031 versos en 12 capítulos con códigos de conducta que debían ser aplicados por los individuos y la sociedad. Especialmente del capítulo dos al seis, se pauta el modo de vida y formas de conducta en la sociedad, desde cómo escoger una esposa, las obligaciones de la casa, el matrimonio, el sistema de limpieza, etc. En los códigos de conducta se puede leer, entre otras, estas leyes dedicadas a la mujer: La mujer no puede realizar rituales con las Escrituras, así lo dice [la ley](#). La mujer no tiene fuerza ni Escrituras, y es falsa: esa es una regla fija. (9.18) Un hombre de 30 años debe casarse con una niña de 12 años que le guste. Un hombre de 24, con una niña de 8 años de edad. (9.94) Aunque el esposo carezca de virtudes, o busque sexo [en otras] o esté desprovisto de buenas cualidades, la esposa fiel debe adorarlo constantemente como a un dios. (5.154) /

En un artículo publicado en 2018, en una página web dedicada al feminismo, Sreyashi Gosh, investigadora principal del Instituto de Estadística de la India en Calcuta, publicó un texto titulado: «Manusmriti, la última guía para convertirse en una buena mujer». Su extenso artículo ya ha tenido más de 45.000 visualizaciones. El debate en cuestión se centra en la necesidad de un cambio profundo en el sistema impuesto durante miles de años por unas formas de pensamiento patriarcales y dominantes. En el *Manusmriti* se describen muy detalladamente los deberes de las mujeres dentro del hogar, desechando totalmente la posibilidad de que las mujeres dejen una huella y se abran camino en el mundo fuera del ámbito de la esfera privada. El *Manusmriti* ha sido el único texto responsable de la actitud despectiva respecto a las mujeres en el período post-védico, y la rigurosa separación del ámbito público y el privado.

Las mujeres siempre han sido consideradas como las guardianas del *dharma*, custodias y transmisoras de los valores patriarcales. Los *Vedas* y los *Upanishads* están repletos de anécdotas de cómo dioses y sabios de tiempos inmemoriales han creado, utilizado y controlado a las mujeres para su propio beneficio. El *Manusmriti* redacta los deberes que deben realizar las mujeres casadas, viéndola como un ser subordinado de su esposo. La degradación de la mujer se ha destacado al presentarla como una criatura dependiente y vil que requiere protección y guía constantes, inicialmente por parte del padre o hermano y luego del marido y el hijo. La elevación descarada de los valores patriarcales se muestra en el hecho de que los hombres (especialmente los de la casta *brahmin*) han recibido instrucciones de no aceptar alimentos de mujeres sin marido. A pesar del incesante ataque contra las mujeres y las personas que pertenecen a castas no dominantes, el *Manusmriti* ha sido la columna vertebral de la estructura patriarcal y de castas de la India desde el siglo VII a.C. Situar las cuestiones de género dentro de la estructura de castas, como lo ha hecho *Manava Dharmashastra*, resultó en el surgimiento del discurso sobre la interseccionalidad que afirma que la discriminación de género no es un fenómeno unilineal, como han promulgado las teorías de género occidentales. En la India, el patriarcado es un problema adulterado en gran medida por el nexo de casta-clase, lo que hace que la producción de una metanarrativa sea una tarea muy complicada. La valoración crítica de textos antiguos como el *Manusmriti* es un imperativo para que las mujeres se den cuenta de que son prisioneras de grilletes ideados históricamente. Según Sreyashi Gosh, esto permite formular dos preguntas: ¿por qué no existe una categorización aplicable a los hombres? y ¿cómo es que en los textos antiguos se omite completamente la contraparte masculina de «seductora» y «tentadora» y se representa a los hombres como víctimas del encanto femenino? ¿Podrían los defensores de los textos y escrituras tradicionales de la India dar un paso al frente y responder?<sup>2</sup> El escritor Madhu Kishwar especifica que antes de la invasión británica el *Manusmriti* fue uno más de los numerosos textos oscuros del hinduismo, pero que los británicos lo habrían resucitado porque necesitaban crear un código civil que la población pudiera aceptar y seguir.<sup>3</sup>

### **El silencioso genocidio femenino del sistema hindú y la tradición de la dote**

La ONU denuncia el aborto selectivo de niñas en algunos países de Asia y especialmente del sur. Según un proverbio hindú, «criar una hija es como regar el jardín ajeno de tu vecino». Se refiere a que quien se ve beneficiada por la «inversión» que es la familia del futuro marido, ya que la mujer, según la tradición hindú, al casarse debe ir a vivir a casa del marido llevando con ella una valiosa y rica dote. Durante el estudio realizado a partir del censo de 2011 de India, se encontró que por cada 100 mujeres hay 109 varones: «Son prácticas dañinas de raíz cultural, que valoran más a los niños sobre las niñas», explicó en un reciente encuentro en Ginebra Isha Dyfan, responsable de Género y Derechos de las Mujeres de la Oficina del Alto Comisionado de la ONU para los Derechos Humanos. Las mata una perversa combinación de costumbres sociales muy arraigadas —que privan a la mujer de heredar y obligan a su familia a pagar una costosa dote cuando se casa— y avances tecnológicos que permiten averiguar el sexo del bebé de modo cada vez más precoz. «La dote es ilegal en la India, pero en la práctica las familias del novio siguen exigiéndola», aclara Isha Dyfan. Aunque biológicamente el sexo es decidido por el espermatozoides del padre, las mujeres sufren gran presión social y familiar para engendrar niños, y en muchos casos las familias de sus maridos las penalizan con maltrato físico y psicológico si no lo logran. En ese país se registran 500.000 abortos de niñas al año, según la Oenagé Plan International, que lucha por los derechos de la infancia. Contra lo que podría pensarse, el aborto de niñas se da en familias urbanas de clase media.<sup>4</sup>

### **La mujer en la política y la espiritualidad**

La India fue y sigue siendo una sociedad patriarcal, con la subordinación de la mujer y ausencia de poder que por lo general son inherentes al patriarcado. Por lo tanto, si nos servimos exclusivamente del prisma del patriarcado para entender a las mujeres indias, éste arroja una imagen que presenta similitudes, pero siempre borrosa y poco clara. Si ponemos la lente amplificadora de la cultura india (con la conmoción que atraviesa en la actualidad), la imagen se enfoca y se matiza al resaltar ciertos detalles inesperados. Los parecidos con las mujeres de otras sociedades patriarcales no desaparecen, sino que se equilibran y, en parte por la imagen, quedan cubiertos por las diferencias. Por ejemplo, en la India el sistema de castas casi siempre está por encima del género, en el sentido de que una mujer brahmán (que es de casta alta) siempre tendrá mayor estatus que un hombre de casta baja.<sup>5</sup> O, por poner otro ejemplo, el poderoso papel que desempeñan las diosas-madres en el imaginario cultural indio tiñe la preponderancia masculina de una gama de colores emocionales tales como el miedo, la fascinación, la nostalgia, la entrega, etcétera.

La interacción de los valores patriarcales universales, de la cultura y del cambio histórico a raíz del encuentro de la India con Occidente queda más patente en el caso de las mujeres de las ciudades. El surgimiento de una considerable clase media en las últimas décadas, de carácter

panindio, aunque abrumadoramente urbana, es considerado —con optimismo por parte de los «modernizadores» y con desdén por parte de los «tradicionalistas»— el avance más importante en la transformación actual. Por lo general, las similitudes entre los hombres y mujeres de clase media son mayores que las diferencias por motivos de casta, idioma o región. Es a esta creciente clase media, mayoritariamente urbana y con estudios, a la que pertenece la mujer que está en el punto de mira de los cambios que experimenta la sociedad india contemporánea. La preferencia por el niño varón es tan antigua como la propia civilización india. Es obvio que la preferencia por el nacimiento de un varón, aunque muy extendida, no es uniforme. Siempre hay una excepción que confirma la regla: en algunas familias, la primera hija, aunque no es tan bien recibida como un hijo, puede ser considerada por los padres como un presagio de buena suerte. Aparte de la preocupación patriarcal, universalmente compartida, por preservar el apellido familiar por vía masculina, hay razones económicas y rituales que explican esa notable preferencia por los varones. La presencia de un varón es necesaria para el correcto ejercicio de muchos sacramentos, especialmente los que se administran tras la muerte de los padres y son un imperativo para el bienestar de sus almas. Desde un punto de vista económico, a una hija siempre se la considera como un gasto continuo, alguien que nunca contribuirá a los ingresos de la familia y que, tras el matrimonio, se llevará consigo gran parte de la fortuna familiar como dote. En el *Aitareya Brahmana* (al igual que otros textos antiguos), a lo que más se hace referencia es a la situación económica al afirmar rotundamente que una hija es fuente de miseria, mientras que un hijo es el salvador de la familia.<sup>6</sup>

La tradicional discriminación de las niñas en el norte de la India se refleja en varias estadísticas, y lo más grave que se desprende de ellas es su carencia, que se cuenta por millones. Junto con la intocabilidad, el aborto selectivo del feto y el infanticidio femeninos, que a menudo ejerce la matrona a la que la familia paga para que acabe con la vida de la niña cuando nace, son quizá las peores lacras de la sociedad india. Las estadísticas apuntan a que el índice de mortalidad infantil femenina es mayor: a las niñas se les da comida de calidad inferior, trabajan más horas que los niños y tienen menos acceso a la escolarización y a la atención sanitaria.<sup>7</sup> Un completo estudio sobre las niñas, que recoge los resultados de las encuestas realizadas a niñas de entre 7 y 18 años en 600 hogares rurales y urbanos de ocho estados indios, nos recuerda el abismo que hay entre los hechos objetivos y su percepción subjetiva.<sup>8</sup> En lo que respecta a la educación, más del 70% de las niñas —con un porcentaje mayor en los estados de Kerala y Maharashtra— consideran que es igual de importante para los niños que para las niñas. Los padres de clase media, sin embargo, también alientan a sus hijas a que tengan éxito en los estudios y se enorgullecen de ello. Mantienen expectativas sobre la carrera profesional de su hija, aunque más ambiguas que las que tendrían para un hijo. La educación superior de la chica, más que a desarrollar una carrera profesional, la ayudará a encontrar un hombre con estudios, con un buen nivel económico y de una familia respetable, aunque estas expectativas no se cumplen

automáticamente. Si una chica continúa con sus estudios con el único y decidido fin de hacer carrera, es porque un familiar adulto cercano, con carácter y determinación, la ha empoderado para hacerlo mostrándole su aprobación y apoyo. Ése es el caso de Amrita, cuyo tío materno, Ervin Baktay, aunque siendo occidental húngaro, destacó abiertamente a la familia, en especial a su madre, el potencial artístico que veía en su sobrina. En la India, y por tradición, la experiencia clínica y los grupos de discusión con mujeres de clase media apuntan a que en las familias en las que las madres no son mujeres con carreras profesionales, la hija toma como referencia al padre y lo identifica como el representante del mundo exterior y moderno. En el caso de Amrita, la madre, Marie Antoinette, sí tenía estudios y era cantante de ópera profesional, y queda por resolver si realmente Amrita y su hermana Indira tomaron como referencia a su madre en sus expresiones y formación musical, teatral y plástica.

Tradicionalmente, en la India la condición de hija tiene ventajas precisamente porque la condición de mujer que le espera será aún más restrictiva. Con razón a una chica india le resulta totalmente imposible rebelarse contra las limitaciones de su género y la identidad que éste le impone. El matrimonio de una hija es un período de prueba para toda la familia y, por lo general, una situación abrumadora para la chica. En el norte de la India (de donde procede la casta del padre de Amrita), según las normas, el matrimonio debería ser con un miembro de la misma casta o de una subcasta—excluyendo a los familiares—, y es probable que la chica acabe casándose con un extraño de algún lugar lejano a donde se crió. Y lo que es más importante y un fenómeno panindio: puede que tenga poco que decir ante la elección de su futuro compañero. Pero el caso de Amrita es completamente diferente y notoriamente liberal, en cuanto a su imposición de elegir abiertamente a su familia que desea casarse con su primo húngaro, el doctor Victor Egan.

La visión panindia, por muchos compartida, sobre el matrimonio es que no constituye una relación entre dos personas, sino una alianza entre dos familias o, lo que es más, entre dos clanes. La elección de la pareja, por lo tanto, no es individual, sino que la lleva a cabo la familia. Los padres de Amrita intentaron varias veces que se casara con dos candidatos elegidos por su casta y posición. Pero Amrita los rechazó en ambas ocasiones. El matrimonio por amor cuenta con mala prensa en la India, puesto que se considera que no tiene un final feliz. Ello responde a algo más que a un simple rumor o prejuicio: el problema es la reacción de la sociedad, que somete al matrimonio por amor a una gran presión.<sup>9</sup> Como ha señalado el psicoanalista Otto Kernberg, la paradoja de la pareja india es que su intimidad choca inevitablemente con el grupo más amplio, y aun así necesita de este grupo para sobrevivir.<sup>10</sup> Para que una pareja pueda definir su identidad y emprender el viaje unida, se ha de oponer a la moral convencional de la familia y los correspondientes rituales ideológicos del compromiso con la familia extensa y la tradición familiar. En el caso de Amrita, ya se opone enormemente a

la tradición pidiendo la mano a su propio primo, y después de casarse, para disgusto de sus padres, se va a vivir a Karachi, intentando emanciparse de las obligaciones. Su hermana Indira, en cambio, siguió la tradición clásica del matrimonio concertado.

### **8.2.2 La sexualidad en la mujer india**

#### **El sistema y tradición de las mujeres Devadasi**

Numerosos movimientos de los últimos años del siglo XIX otorgaron un lugar fundamental a las enseñanzas relacionadas con las mujeres, vistas como un símbolo especialmente poderoso del orden moral. Entre los temas en cuestión figuraban: la alfabetización de las mujeres, la edad núbil (que afectaba especialmente a las muchachas, ya que se casaban muy jóvenes), la oportunidad de segundas nupcias para las viudas y, en el caso de los musulmanes, la práctica de la poligamia. Estas preocupaciones trascendieron las diferencias entre grupos religiosos, afectando no sólo a los hindúes sino también a los musulmanes, sijs, parsis e indios cristianos. Todo esto no resulta sorprendente, dado que hacía mucho tiempo que los británicos habían hecho de la posición y trato de las mujeres un aspecto esencial de su crítica de la sociedad india. Durante las primeras décadas del siglo, tomó forma un nuevo ideal de mujer casera, independientemente de la religión. En ese ideal, las mujeres tenían que ser instruidas y respetables según los modelos de conducta establecidos por el gobierno británico y por el ejemplo de los religiosos misioneros, pero, en contraste con estos modelos, también tenían que ser defensoras de sus sagradas tradiciones religiosas. Además, se pensaba que constituían un baluarte para proteger lo que se consideraba como «espacio no colonizado»: el hogar frente a un mundo exterior dominado por valores coloniales. En Bengala, esa mujer era la diosa del hogar, y su dominio queda bien reflejado en la novela de Rabindranath Tagore *Ghare Baire*, en la que la mujer que había rebasado esa línea halla un destino trágico. Lejos de ser una mera imitación de modelos europeos, la reforma inculcó nuevos deberes dentro de una defensa de las tradiciones religiosas. Para las mujeres, la nueva vida hogareña ofrecía nuevas destrezas y nuevos aprendizajes, aunque también nuevas restricciones.<sup>1</sup>

Hay muy pocos aspectos de la civilización india en los que la disyuntiva entre la era «clásica» y la «moderna» sea tan sorprendente como en el campo de la sexualidad. En comparación con las actitudes sexuales conservadoras y costumbres opresivas de la India del siglo XXI, la postura de los antiguos hindúes respecto a la vida erótica y sensual, al menos tal y como nos la transmiten los textos literarios y académicos y las culturas de los templos, parece venir de otra galaxia. El terreno de la sexualidad de la India antigua alberga un canto de sirena al que la mayoría de los indios contemporáneos parecen hacer oídos sordos.

Ningún debate sobre la sexualidad india, antigua o moderna, puede comenzar sin quitarnos el sombrero, o más bien hacer una reverencia, ante el Kamasutra, que ha sido crucial a la hora de conformar la visión que tiene el resto del mundo sobre la sexualidad india. De lo que realmente

trata el Kamasutra es del arte de vivir —de encontrar pareja, de mantener el poder en el matrimonio, de cometer adulterio, de vivir como o con una cortesana, de servirse del efecto de las drogas— y también de posturas en las relaciones sexuales. Ha alcanzado la clásica consideración de primera guía para el amor erótico porque en el fondo trata de los atributos humanos esenciales e inmutables —lujuria, amor, timidez, rechazo, seducción, manipulación— que definen nuestra sexualidad. De hecho, se puede considerar el Kamasutra como el relato de una «guerra psicológica» de independencia que sucedió en la India hace unos 2000 años. Los primeros traductores europeos del Kamasutra, a finales del siglo XIX, que estaban claramente del lado del placer sexual en una sociedad donde la moral cristiana predominante pretendía subyugarlo, si no erradicarlo por completo, abordaban el antiguo texto en sánscrito dedicado al dios del amor sin tan siquiera una breve mención a las divinidades de la fertilidad y el nacimiento. Para ellos, el Kamasutra era el fruto de una sociedad y un pueblo que había elevado la búsqueda del placer sexual al grado de búsqueda religiosa. Podemos considerar a Vatsyayana, su autor, y a otros sexólogos indios como los abanderados del placer sexual en una era en la que todavía pesaba la sombría visión budista de la vida que igualaba al dios del amor con *mara* (muerte o destrucción). Aparte de rescatar el placer erótico de la restrictiva moralidad que lo confinaba a la fertilidad y la reproducción, la «lucha por la libertad» del Kamasutra tenía un objetivo. Se trataba de encontrar un paraíso para la erótica alejado de la ferocidad del deseo sexual descontrolado, puesto que el deseo presenta una intención descaradamente lujuriosa, buscando la satisfacción por la satisfacción de forma precipitada e imperiosa, un torrente de instinto visceral.

Otro aspecto del Kamasutra es el descubrimiento de la mujer como sujeto y participante de pleno derecho en la vida sexual: el texto refleja y promueve que la mujer disfrute de su sexualidad. Vatsyayana recomienda a las mujeres expresamente el estudio del libro, incluso antes de llegar a la pubertad. Dos de las siete partes del libro están destinadas a ellas, la cuarta a las esposas y la sexta, a las cortesanas. La mujer es un sujeto activo en el ámbito erótico, no un receptor pasivo de la lujuria del hombre. El Kamasutra reconoce que una mujer que disfrute activamente del sexo hará que éste sea más placentero para su compañero. Es una defensa a ultranza del empoderamiento de la mujer en una sociedad patriarcal y conservadora. Por ejemplo, Vatsyayana contempla con ecuanimidad la posibilidad de que las mujeres (en aquella época donde se juzgaba severamente a las mujeres que se planteaban divorciarse) abandonen a sus maridos.

Entre la tierra del Kamasutra y la India contemporánea median muchos siglos en los que la sociedad consiguió adelantarse en la alta edad media de la sexualidad. Puede que a los indios urbanos y modernos, que devoran con los ojos los movimientos de las mujeres ligeras de ropa que aparecen en las películas de Bollywood, y cuyo pan de cada día son los estudios en los medios anglosajones que proclaman una India sexualmente emergente, les cueste creer que

amplios sectores de la India contemporánea estén inmersos en la más absoluta oscuridad sexual. A pesar de las actitudes en cierto modo más relajadas de las clases alta y media-alta, la sexualidad india sigue siendo profundamente conservadora, si no puritana, y carece de esa gracia erótica que libera la actividad sexual de los imperativos de la biología, uniendo a las dos partes de la pareja en el deleite sexual y la apertura metafísica. Muchos observadores se plantean qué le ha podido suceder al pueblo que escribió el Kamasutra para convertir el erotismo indio contemporáneo en un páramo sexual, un país donde hasta hace muy poco se censuraban los besos en las películas, aunque las paredes de los templos en Khajuraho y Konarak muestran alegremente los placeres del sexo oral. Algunos culpan a la moral victoriana del dominio colonial británico (que es a su vez consecuencia de la incómoda relación con el cuerpo propia del cristianismo) de la situación actual en la que los indios modernos se avergüenzan de las esculturas de Khajuraho y sienten la necesidad de justificarlas mediante enrevesadas metáforas y símbolos religiosos, o rechazarlas como productos de una época «degenerada».

Finalmente, exceptuando a algunos miembros de la élite angloparlante de las metrópolis indias, la mayoría de los cuales se mueven en los niveles más altos en el campo de la publicidad, la moda, el diseño, las bellas artes y las artes escénicas, los hombres y las mujeres con parejas del mismo sexo, o bien no se identifican como homosexuales, o bien no admiten su inclinación sexual, a menudo ni siquiera en su fuero interno.<sup>2</sup>

### **8.2.3 El papel de la mujer en el ámbito artístico**

Para buscar las primeras ocasiones en las que la historia del arte destaca las personalidades y las obras de determinados artistas, hay que remontarse a los inicios del Renacimiento, en el cual se realizaban las ciudades italianas y sus grandezas poniendo de relieve a sus más notables ciudadanos varones, claro está. La primera formulación del nuevo ideal del artista como hombre culto, y de la obra como expresión única de un individuo bien capacitado, aparecen en el tratado *De la pintura*, de Leon Battista Alberti, publicado en 1435. La escuela moderna de historia del arte, que comienza a finales del siglo XVIII, profundamente influida por la filosofía idealista, que daba mucha importancia a la autonomía del objeto artístico, se identificó plenamente con esa visión del artista como genio solitario, cuya creatividad se asienta y cobra valor mediante monografías y catálogos. A partir del siglo XIX, la historia del arte también se ha vinculado estrechamente a la determinación de la autoría, que constituye la base de la valoración económica de las obras de arte en Occidente. Nuestro lenguaje y nuestras expectativas sobre el arte han tendido a catalogar el arte producido por mujeres como de inferior calidad que el realizado por los hombres, y por eso la obra de ellas suele alcanzar menor valor. Ello ha influido enormemente en nuestro subconsciente, conocimiento y comprensión de las contribuciones y



obras llevadas a cabo por mujeres en el ámbito de la pintura y la escultura. El número de mujeres artistas muy conocidas en su época, y de las cuales no ha pervivido ninguna obra, es un frustrante indicio de lo aleatorio de la atribución artística. La palabra *artista* es de género masculino a no ser que se le anteponga «mujer». Así, los textos históricos necesitan una constante relectura si intentamos comprender mejor la problemática de la feminidad y el papel de las imágenes en la producción social del pensamiento.<sup>1</sup>

En el contexto del siglo XX, la fórmula popular de la «Nueva Mujer» tuvo alcance internacional. Y aunque las situaciones sociales y económicas específicas de cada país después de la primera guerra mundial afectaron a los modos en que la imagen fue amañada y aprovechada para fines ideológicos, esa imagen en sí respondió muy bien a las necesidades del capitalismo industrial, en todos los países. En resumidas cuentas, la imagen que prometía un nuevo mundo a la mujer moderna en la sociedad industrial del siglo XX sólo fue una realidad para las mujeres ricas y privilegiadas, como es el caso de Amrita Sher-Gil. Cuando esta idea se filtró a las masas de mujeres trabajadoras, funcionó como una fantasía, muy alejada de las realidades de las vidas de muchísimas mujeres.

Arbitrario y engañoso sería referirse a las artistas como «independientes», ya que ninguna artista es independiente de los usos y costumbres económicos, sociales y culturales dentro de los cuales se produce el arte. Tampoco está justificado ni intelectual ni teóricamente el apelotonar a un grupo de mujeres, sólo porque origine alianzas reductibles al sexo. Pero, al mismo tiempo, muchas artistas que trabajaban a finales del siglo XIX y comienzos del XX tenían una relación ambivalente con la mitología del artista moderno de vanguardia que se estaba desarrollando. La ideología de vanguardia margina a la mujer artista en la misma medida que los gremios en el siglo XV y las academias en el XVII y el XVIII. No hay una bohemia femenina con la que contrastar los trabajos de Susan Valadon, de quien Amrita Sher-Gil fue contemporánea en París, ni una posibilidad psicoanalítica de equiparar la creatividad artística con la sexualidad femenina, ni un legado romántico de la mujer artista como un ser intenso, dotado y espiritual.<sup>2</sup>

### **La vanguardia parisina y el arte femenino a principios del siglo XX**

Según la mayoría de las historias del arte moderno, los grupos de artistas que se consideran el núcleo del modernismo francés y europeo antes de la guerra, en particular el postimpresionismo, el fauvismo y el cubismo, considerados casi exclusivamente de artistas masculinos, exhibieron juntos en los salones independientes o en galerías privadas. Los orígenes de muchos de estos grupos se remontan a academias de arte, grupos e instituciones dentro de las cuales estudiantes y artistas en su mayoría varones se unían para practicar y desarrollar su actividad artística. En Francia, la academia más prestigiosa patrocinada por el Estado fue la *École des Beaux-Arts*, que no excluyó a las mujeres hasta 1897. Hasta entonces, la única escuela de arte para mujeres financiada por el Estado en París era la *École Nationale pour les Jeunes Filles*, cuyo plan de

estudios destacaba el estudio de las artes decorativas en lugar de las artes superiores, que se consideraban una disciplina más masculina. A fines del siglo XIX, la mayoría de las mujeres que buscaban una formación artística que las preparara para una carrera profesional estudiaban en una de las muchas academias privadas, conocidas como academias libres o *académies payantes*, que ofrecían clases, a veces segregadas, para mujeres. A principios de la década de 1900 en París, se abrieron a las mujeres cada vez más academias privadas, muchas de las cuales ofrecían estudios mixtos, incluida la *Académie Colarossi*, que atraía a un gran número de mujeres estudiantes extranjeras. Muchos escritores contemporáneos de la época notaron el aumento de mujeres artistas que iban a estudiar a París durante la primera década del siglo XX. Un crítico de la revista de arte londinense *The Studio* 1903 informó en 1903 de que «las estudiantes de arte femeninas van a París en números cada vez mayores», reconociendo que, «aunque tienen menos libertad que sus colegas masculinos, la capital parisina es lo suficientemente bohemía para la mujer más emprendedora que busca novedades». A medida que la ciudad se consolidaba como cuna del arte de vanguardia europeo, atrajo a estudiantes extranjeros (hombres y mujeres) de Europa y América. Los artistas consideraban que proporcionaba espacios de trabajo en los que podían florecer las actitudes progresistas hacia las convenciones artísticas y sociales. La idea de una bohemia artística organizada en sus asociaciones en las que se dejaban de lado las diferencias de clase e imperaba la libertad sexual prosperaba en el París de antes de la guerra y, a menudo, se centraba en los estudios de arte y la cultura del café en Montmartre y Montparnasse. Pero estas asociaciones plantean la cuestión de si tales actitudes bohemias realmente ofrecieron mayor libertad a las mujeres artistas para practicar o involucrarse con los estilos de vanguardia.<sup>3</sup>

Sobra decir que no hay respuestas fáciles a muchas preguntas sobre el tema del arte y el género, pero al observar algunas obras de este período de artistas masculinos y femeninos nos damos cuenta de que adoptan un tema asociado también con el modernismo de principios del siglo XX: el desnudo femenino, que también trabaja Amrita Sher-Gil en sus obras o autorretratos a su llegada a París. A veces, hay más oportunidades para hablar sobre cuestiones de género cuando nos interesan las obras que incluyen imágenes de hombres y mujeres. Los paisajes sin figuras pueden también permitirnos identificar asociaciones de género: por ejemplo, a cierto tipo de paisaje idealizado o una naturaleza «vistas como femeninos», o a la forma en que la pintura es aplicada se les podría atribuir una cualidad «femenina»; la representación de hombres o mujeres en un paisaje también permite analizar cómo se representa el género y qué asociaciones estéticas o culturales de representación sugieren. No hay respuestas simples a la pregunta de si ofreció el modernismo a las mujeres una ficción o libertad. La participación de las mujeres artistas en los espacios sociales y profesionales asociados a la producción de arte moderno en París estuvo plagada de contradicciones. Había muchas condiciones sociales, culturales y estéticas a negociar en la búsqueda de una carrera como «artista moderna». Sin embargo, a pesar de su ausencia en

los libros de historia, la actividad de un número creciente de mujeres artistas a menudo implicaba cierto compromiso con técnicas y temas que se han considerado innovadores o modernistas. Hay narrativas que reducen el arte moderno a un discurso modernista masculino de vanguardia y, por otro lado, recogen como grupo separado y marginado el «arte femenino» independiente, de forma que la historia inadecuada y parcial del arte moderno de principios del siglo XX.

### **La mujer india y su papel en el ámbito artístico**

A partir de los años cuarenta del siglo XX, las mujeres de clase alta de zonas urbanas y con estudios de la India empezaron a trabajar fuera de casa. Antes habría sido impensable que una chica de familia respetable entrase en el mercado laboral y buscara trabajo. La mayoría de las mujeres indias de clase media ocupan puestos de nivel bajo o medio, como empleadas de oficina, secretarias u operadoras telefónicas. Las que tenían cualificación profesional trabajan en los ámbitos de la enseñanza en escuelas o en universidades, medicina o investigación. Las mujeres que tenían un trabajo remunerado sentían que el hecho de poseer estudios superiores y una cualificación profesional había sido determinante para mejorar su estatus social y sobre todo la autoestima, en comparación con sus madres. Era evidente que las mujeres que seguían trabajando se sintieron satisfechas con la libertad de movimiento y la independencia que les concedía el trabajo. Incluso las mujeres de clase media que no trabajaban destilaban más confianza en sí mismas que la generación de sus madres. Creían tener mayor control sobre su propio destino, ya que sus estudios les permitirían entrar en el mercado laboral si hiciera falta. Lo que refuerza su autoestima no es tanto el hecho de tener un trabajo como el de estar cualificada para tenerlo. La tradición en la India sigue anclada en la mentalidad de la mujer de clase media considera que las obligaciones domésticas y maternas son una parte clave de su identidad, y esto es válido tanto para el ama de casa como para la mujer con una carrera profesional de alto nivel.<sup>4</sup>

En la siguiente carta al crítico de arte Karl Khandalavala, Amrita Sher-Gil revela sus pensamientos sobre las mujeres y el arte. Karl le había escrito con la inesperada noticia de que ella había ganado la medalla de oro en la Exposición de la Sociedad de Arte de Bombay. Todas las reseñas de la exposición elogiaron su cuidada selección y su ordenado montaje. Uno de los titulares anunciados atrevidamente fue el «Reconocimiento de los modernos y despiadado rechazo de entradas mediocres». (*The Sunday Standard*, Bombay, 24 de enero de 1937). Carta de Amrita el 17 de enero de 1937. En Trivandrum, en el sur de la India. En The Mascot Hotel. Dirigida al crítico de arte, coleccionista y amigo Karl Khandalavala:

Querido Karl,

Afortunadamente no había enviado mi carta cuando llegó la segunda con tan buenas noticias para mí, así que puedo agregar algunas líneas para decirte lo contenta que estoy antes de enviarla. Hablando francamente, nunca pensé que te unirías a mi causa con tanto éxito. Admito que todavía no estoy por encima del deseo de reconocimiento y éxito, y porque había perdido más o menos esperanzas en ellos al negarme a satisfacer el gusto del público o complacer los ideales de los comités de exposición, nunca soñé que podría haber gente como tú. Ha sido un doble placer haber ganado reconocimiento al adherirse a mis ideales. Te estoy agradecida por esto. Sí, admito que pocas mujeres saben pintar y creo que es porque por regla general no son almas «apasionadas» sino «sentimentales». Sin embargo, hay una o dos excepciones. Suzanne Valadon, por ejemplo, cuyas obras deberías ver, y una chica parisina que conozco: Marie-Louise Chassany. Si alguna vez vienes a Simla te mostraré varios de sus cuadros. Son cuadros extraños dignos de El Greco. Travancore me atrae muchísimo. Desearía poder vivir y trabajar aquí.

Tuya,

Amrita.<sup>5</sup>

Hoy en día las escritoras, directoras, artistas y emprendedoras indias van en aumento, sobre todo por la gran conexión y relación entre ellas a través de los medios de comunicación y Occidente. El feminismo indio no ha surgido directamente del movimiento de Occidente. El uso de *feminismo* como un término general para designar el activismo de las mujeres en todas las culturas no deja de ser problemático y, como tal, debe ser cuestionado. La percepción de un posicionamiento de género agresivo que surge de las nociones populares del feminismo y su retórica de oposición concomitante es en gran medida sospechosa en la India. Pocas feministas indias realmente contemplan derrocar el *statu quo* a través de su movimiento y abandonar por completo el viejo orden. Está claro que defienden un lugar mucho mejor para las mujeres al abordar componentes y perspectivas de género específicas, pero sus estrategias de empoderamiento son mucho menos drásticas, es decir, mucho más indias. La conciencia de género ha evolucionado en la India de manera muy diferente a la occidental desde el renacimiento de Bengala. En ese sentido, el movimiento feminista en la India es probablemente anterior al estadounidense. Estuvo sumergido en la libertad y luchó durante mucho tiempo. En esa fase, las mujeres aspiraban despojarse de las cadenas de la tradición sin cuestionarse la dispensación patriarcal. Durante los años posteriores a la independencia de la India en 1947, el feminismo nacionalista liberal estuvo claramente contenido en los programas conservadores del gobierno del Congreso. La agenda de mejora que buscaba la elevación de las mujeres hizo que cualquier progreso gradual se retrasara, ofreciendo un terreno fértil para las mujeres activistas. Sin duda, el movimiento feminista de origen angloamericano dio impulso a la voz de la liberación sexual en la India y ayudó a sensibilizar a las mujeres activistas sobre los roles de género y las operaciones patriarcales. En el estado actual del movimiento, «existen muchas

similitudes entre los temas de los movimientos de mujeres en India y el feminismo en Occidente» (Agnew, 1997). Sin embargo, las feministas indias continúan resistiéndose a la etiqueta y justifican su postura como la condicionada por la editora de *Manushi*, una revista sobre mujeres y sociedad, que en un ensayo titulado «Por qué no me considero feminista» asocia el término con los opresores coloniales, con la retórica de los líderes políticos y la percepción popular. Sin embargo, la causa de los estudios de género y la justicia de género en la India no habría alcanzado sus dimensiones actuales, como señala Andre Beteille, sin la «presencia de extensas redes sociales».6

### 8.3 Brahma y el sistema de castas hindú

¿Quién es Brahma? La escritora Sreyashi Gosh menciona en un artículo que cada vez que escribe comentarios sobre antiguos textos indios, se enfrenta a un dilema que, en palabras de Andy Williams, puede describirse como «¿Por dónde empiezo?». La literatura india está repleta de textos que enumeran lo que se debe y no se debe hacer con respecto a todos los aspectos de la vida. Dado que el 79,8% de la población sigue el hinduismo (según el censo de 2011), la mayoría de los textos son «hindúes», aunque en la sociedad india multirreligiosa se encuentran escritos de diversas religiones. Los textos hindúes tradicionales se pueden clasificar en *srutis* y *smritis*. Antes de la llegada de la imprenta, los sabios transmitían verbalmente lecciones de hinduismo (aprendizaje por oído o *sruti*) a sus discípulos a través de un sistema inmaculadamente conservado de Gurukul, y estas lecciones se registraron más tarde en forma de *Vedas*, *Upanishads* y otros. *Smritis* se refiere a algo que se recuerda o se escribe como los *Itihasas*, *Manusmriti*, *Puranas*. Los *Vedas* son los primeros textos compuestos en sánscrito védico. *Rig*, *Yajur*, *Sama* y *Atharva* son los cuatro *Vedas*. Cada uno de ellos se subdivide en *Samhitas* (mantras y bendiciones), *Aryanakas* (texto sobre rituales, ceremonias, sacrificios), *Brahmanas* (comentarios sobre rituales, ceremonias y sacrificios) y *Upanishads* (textos sobre meditación, filosofía y conocimiento espiritual). Los *Vedas* son los más antiguos: se cree que se compusieron hacia 1000-500 a. C. y se transmitieron oralmente. *Vedanga* marca el comienzo de la literatura post-védica. *Manusmriti* o *Manava Dharmashastra* encuentra eminencia como un texto legal antiguo, aunque hay desacuerdos entre eruditos e historiadores con respecto a la fecha real en la que surgió *Manusmriti*. 1

El hinduismo no tuvo un solo fundador, diferenciándose así de religiones como el cristianismo, el islam o el budismo, sino que fue creciendo gradualmente durante un período de tiempo de cinco años, absorbiendo y asimilando a todos los movimientos religiosos de la India. En consecuencia, el hinduismo no tiene un texto sagrado de referencia como la Biblia o el Corán. Los *Vedas*, los *Upanishads*, el *Gita*, el *Ramayana*, el *Mahabharata*, los *Puranas*, los libros de

los llamados «seis sistemas filosóficos» juntamente con los cantos de los movimientos *Bhakti* y de los místicos, tienen todos autoridad religiosa, pero ninguno de ellos la tiene en exclusiva. Por eso escribir y definir un libro popular sobre el hinduismo es bastante difícil, porque cuesta determinar la importancia relativa de las diferentes escuelas filosóficas.<sup>2</sup> La doctrina básica hindú es que el Brahma está presente en todas las cosas, es omnipresente en el universo y se identifica con *Paramatma* o *Iswhara* («la Gran Alma» o «El Gran Espíritu»). Por esta razón, en el hinduismo es fácil adorar una piedra, una madera, un río, un animal: todo en la tierra declara la presencia del Uno Supremo Brahma, para el hinduismo el universo entero es Dios. Creen en un solo Dios, pero veneran símbolos que representan las reencarnaciones, las virtudes y las cualidades del Ser Supremo Brahma. Por eso hay tantos tipos de imágenes, dioses, templos en la India. A Brahma en sí se lo representa personificado de una sola manera con cuatro rostros encarados en las cuatro direcciones, pero esta representación personificada de Brahma prácticamente no tiene seguidores ni devotos, y hay un solo un templo donde se le adora, en Pushkar.

También hay que especificar la trilogía de la creación: Brahma, Vishnu y Shiva son las tres divinidades fundamentales del hinduismo. A Brahma, el Creador Supremo, no se lo venera de hecho como un dios personal. Su esposa personificada es Saraswati, la diosa del saber, el conocimiento y las artes. Ésta está personificada en la Tierra por el río Saraswati, y preside los rituales y festivales religiosos y da fertilidad y sabiduría. Shiva es un dios muy antiguo. Hoy resulta extremadamente popular y suele ser venerado en forma de *lingam*, es decir, un falo de piedra. Representa la unidad fundamental de la existencia, en la que coinciden todas las fuerzas opuestas. Es el destructor. Como señor de la danza, Shiva Nataraja baila los ritmos terribles de la aniquilación. Pero, a la vez que trae la muerte, vence también la destrucción y el mal, y por eso se lo invoca para sanar a los enfermos. Es también el gran asceta que ha superado los deseos terrenales, y por eso se lo suele representar cubierto de cenizas y rondando las piras funerarias. Hay que recalcar que esta presencia e imagen también se representa por Shankar. Finalmente, Vishnu es la deidad, la fuerza del mantenimiento y el sustento. Se lo representa en su parte femenina y en su parte masculina, una unidad total y perfecta en un ser de cuatro brazos. En las manos lleva los símbolos característicos de la rueda, o en sánscrito, *chakra*, una caracola para esparcir el sonido, el garrote, símbolo de autoridad y soberanía, y en la cuarta mano lleva una flor de loto, símbolo de la pureza y las virtudes divinas.<sup>3</sup>

### **El sistema de castas hindú**

La institución de la casta se sitúa en segundo lugar, inmediatamente después de la familia, como dimensión social dominante de la identidad india. Aunque el uso del término *casta* sea problemático (deriva de la palabra *casta*, en portugués «raza», «ascendencia»), el término se ha incorporado al inglés y otras lenguas europeas para expresar la segmentación horizontal de la

sociedad india. En realidad, el término *casta* no hace referencia a un concepto sino a dos: *varna* y *jaati*. *Varna* —que literalmente significa «color»— es la antigua división de la sociedad hindú en cuatro clases, de mayor a menor: los sacerdotes (*brahmin*), los guerreros, los comerciantes y los sirvientes (*shudras*), tal y como aparecen en los Vedas y otros textos fundacionales del hinduismo.

Sin embargo, dejando atrás las tradiciones védicas, hoy en día la casta alude mayoritariamente a la *jaati*, casta en cuanto a la inmediatez de las relaciones sociales diarias y la especialización profesional. El sistema de *jaatis* está compuesto por más de 3.000 castas. El orden jerárquico de estas castas no es estático, sino que cambia de un pueblo a otro y de una región a otra, aunque las castas brahmanes están casi siempre en el nivel superior de la jerarquía. Básicamente, la *jaati* es el grupo social al que una persona pertenece por nacimiento, y, aunque ahora esto esté cambiando, un miembro de una *jaati* seguirá el oficio tradicional de la casta. Si la familia es la primera capa que conforma la identidad, la casta es la siguiente capa en el espectro social más amplio. Los valores, creencias, prejuicios, mandamientos y distorsiones de la realidad característicos de la casta forman parte de la mente de la persona y los contenidos de su conciencia. La posición de una casta en la escala social es alta si su modo de vida se considera puro, y baja si se considera relativamente contaminado. Un brahmán es el más puro (aunque hay grados de pureza en muchas de las castas brahmanes) y un intocable, un *dalit* (literalmente, «oprimido»), es el más contaminado. Con todo, por lo general hay consenso en que lo que determina la pureza y la contaminación de la casta es la manera de vivir, en el que los elementos más importantes son la alimentación (por ejemplo, si son vegetarianos o comen carne) y el oficio que tradicionalmente desempeñan. Los oficios que implican que las personas entren en contacto con sustancias muertas o corporales (barrendero, lavandero, barbero, curtidor, zapatero) se consideran los más contaminados. La preocupación en el sistema de castas por lo superior y lo inferior está relacionada con el sufrimiento y la humillación de millones de indios durante siglos. La jerarquía está tan bien hilada que incluso una casta baja tendrá siempre otra casta por debajo, lo que sin duda cura algunas de las heridas narcisistas que provoca el ser considerado inferior. No obstante, la jerarquía de castas y la discriminación que conlleva no son fenómenos exclusivamente hindúes. Tal y como ha señalado Dumont, ningún movimiento religioso que se haya opuesto al sistema de castas también ha dejado huella en las prácticas sociales de otras religiones como el islam, el cristianismo y el sijismo, todas ellas con mayores reivindicaciones por la igualdad que el hinduismo.<sup>4</sup> Una de las principales razones por las que muy pocos hindúes de casta alta se convirtieron al islam o al cristianismo durante los siglos de dominio musulmán o británico es la fuerza de la identidad de casta. A pesar de la ausencia de cualquier prohibición para cambiar de creencia religiosa, del archiconocido respeto hindú por todas las corrientes teológicas en todas sus formas y la apertura a una gran variedad de creencias espirituales, fue la perspectiva de compartir congregación con conversos intocables lo que actuó

como un potente elemento disuasorio para la conversión. Por el contrario, un gran número de intocables se convirtió al islam, al cristianismo y, desde los años cincuenta (debido a la sensacionalista conversión del líder dalit B.R. Ambedkar), al budismo para escapar de las prácticas discriminatorias del sistema de castas.<sup>5</sup>

Los 150 millones de intocables (*dalits*) de la India agrupan una serie de castas «impuras» que ocupan las posiciones más bajas de la jerarquía en la sociedad hindú. Antiguamente, y en amplias zonas de la India rural todavía hoy en día, la repulsión por estar cerca de un *dalit* era tan fuerte que se les negaba el acceso a los templos, las carreteras y otros espacios públicos. Sus casas estaban apartadas, los niños no podían ir al colegio del pueblo y a las mujeres se les prohibía coger agua del pozo público por miedo a que el agua potable se contaminara. La degradación de un gran número de seres humanos, hasta el punto de que en ciertas partes de la india rural los miembros de las castas superiores rehúyen no sólo tocarlos sino también su sombra, sigue siendo una cuestión de la que muchos indios se avergüenzan. Mahatma Gandhi consideraba la intocabilidad como la peor lacra de la sociedad hindú y luchó fervientemente por erradicarla durante toda su vida. Ya se ha mencionado que la mayoría de los expertos en antropología de la sociedad hindú coinciden en que la «contaminación» o «impureza» es el principio clave que rige el sistema de castas y, consecuentemente, la intocabilidad. La explicación sería la siguiente: traducido al idioma de la experiencia psicológica, ser puro es ser limpio, mientras que estar contaminado es estar sucio. Para un niño de la casta alta, un *dalit* pertenece a un grupo que está permanentemente e inevitablemente sucio. El conocimiento del niño no es antropológico ni procede de los textos religiosos, sino que es más bien conocimiento instintivo anterior a la palabra.

La piel clara es deseable y da ganas de tocarla, mientras que la piel oscura es una manifestación externa de la suciedad interior y, por tanto, «intocable». Esto nos conduce al caso del extranjero de piel blanca y la ambivalencia con la que se le suele tratar. Por un lado es un consumidor de suciedad, de alimentos prohibidos (especialmente de ternera), lo que lo acerca al extremo intocable en la jerarquía de las castas. De hecho, los brahmanes más tradicionales no permitirán al extranjero que vaya a su casa o acercarse siquiera a la cocina. Por otro lado, la piel blanca del extranjero niega la presunción de suciedad e intocabilidad. La asociación psicológica de la piel clara con todo lo que es limpio, majestuoso y deseable, junto con los recuerdos de haber sido dominados por invasores de piel blanca, y la presunción de riqueza asociada a los visitantes de piel clara, hacen que la mayoría de los indios se muestren lisonjeros con los *goras* (blancos). Un africano o indio de piel oscura, como los son la mayoría del sur de India, por el contrario, recibirá por lo general un trato condescendiente o será incluso sometido al ridículo.<sup>6</sup>

La casta, o más bien lo que se ha denominado «el mal del sistema de castas», fue continuamente criticada por los reformistas hindúes, con Mahatma Gandhi como figura principal, y junto con otros reformadores hindús como Rabindranath Tagore, durante más de un siglo. De hecho, hoy



en día lo que se considera noticia no es que alguien ataque la institución de la casta, sino que alguien se atreva a defenderla públicamente. El conocido sociólogo André Bêteille da fe de un cambio al escribir: «El médico en su consulta, el abogado en su bufete, el funcionario o incluso el oficinista en su despacho ya no están vinculados a la autoridad moral de su casta o subcasta, como lo estaban en los pueblos tradicionales el *brahmin*, el *rajput* (guerrero), el *nai* (barbero) o el *dobhi* (lavadero). La emancipación de la persona de las exigencias de su casta y subcasta ha sido un proceso complejo e interminable, que ni de lejos ha llegado a su fin todavía».<sup>7</sup>

La principal causa del estancamiento de la sociedad rural hindú es el sistema de castas, que persiste durante los siglos XIX y XX. Fundamentada principalmente en la oposición entre puro e impuro, la división de la sociedad en castas reposa sobre tres principios:

*La separación* rigurosa en grupos hereditarios cerrados, que practican la endogamia y rehúsan todo contacto con los otros, en particular a través de los alimentos, por temor a ser contaminados.

*La división del trabajo* entre grupos interdependientes que ejercen una profesión hereditaria y cooperan entre ellos; esta solidaridad es necesaria, puesto que la ejecución de tareas impuras por unos es indispensable para mantener la pureza de otros.

*La jerarquía*, que ordena los grupos en relación con los demás según criterios complejos y variables: este principio jerárquico es opuesto a la idea de igualdad tal y como se encuentra en la filosofía política occidental del siglo XIX. Cuanto más impuro es el grupo, más bajo es su estatus social. En los extremos nos encontramos, por un lado, a los brahmanes, y por el otro, a los «intocables», que trabajan el cuero y son relegados hacia el exterior de las aldeas. En toda comunidad rural la población está articulada en castas, que a su vez se dividen en numerosas subcastas. Algunas aldeas son multicastas, y otras unicastas, a excepción de los servidores, pero el sistema económico que sostiene esta organización social es una economía natural que se basa en el trueque, donde la moneda sólo desempeña un pequeño papel. No se dan las condiciones necesarias para el desarrollo de tipo occidental: faltan la movilidad social, la igualdad, la libertad de empresa, el espíritu de competencia. El «hombre jerárquico» de la aldea hindú no puede acceder a la modernización, más a causa de los frenos que le impone su medio hereditario que por causa de las conmociones producidas por la ruina del artesanado, y sobre todo de los tejedores del calicot causada por los algodóneros de Manchester.<sup>8</sup>

En cuanto a la religión y la espiritualidad en la India, se suele decir que los indios tienen una relación intuitiva con lo divino. Puede que, en apariencia, el indio no sea muy distinto de cualquier otro «ciudadano del mundo» moderno, pero hasta el indio más moderno es susceptible de estar imbuido de una pragmática religiosidad. El ideólogo Axel Michaels escribe: «La creencia de que las piedras y los árboles tienen alma (animismo, panteísmo) coexiste con la creencia en los dioses superiores, el culto monoteísta de un dios es tan posible como la adoración politeísta o demoníaca de varios dioses, demonios y espíritus. La religión se vive de formas rituales (brahmanismo, tantrismo), devocionales (bhakti), místico-espirituales (ascetismo,

yoga, meditación) (...) Y a pesar de todo, la gran mayoría se practican al mismo tiempo de forma pacífica. Se podría incluso decir que es en la India donde se ha forjado el postmodernismo religioso: *Todo vale*».<sup>9</sup>

### **El sijismo, religión teísta de la India**

Queremos introducir el sijismo, una de las muchas religiones de la India, fundada por Gurú Nanak (1469-1540), que se desarrolló debido al conflicto entre las doctrinas del hinduismo y el islam durante los siglos XVI y XVII en la región del Punjab del Imperio mogol, porque el padre de Amrita, Umrao Singh Sher-Gil (1870-1954) pertenecía a la religión y comunidad sij.

Nos atrevemos decir que Amrita fue declaradamente atea, no seguía ningún sistema ni creencia religiosa, aunque en sus cartas a veces habla de Dios. Mi cuestionamiento es: ¿hasta qué punto Amrita Sher-Gil no se vio influida de manera inconsciente por la fe y las doctrinas de su padre? Umrao Singh Sher-Gil dedicó toda su vida a la búsqueda del conocimiento. Estudió el sánscrito y el persa, y se involucró profundamente en las cuestiones filosóficas del pensamiento religioso. Mientras estuvo en París a principios de la década de 1930, dio conferencias ocasionalmente en la Sorbona.<sup>10</sup>

El sijismo (literalmente «discípulo») entra dentro de la categoría de las religiones monoteístas; surge a partir de la figura profética mística de su fundador, el Gurú Nanak (1469-1539). Su núcleo radica en la revelación del Nombre Supremo de la Divinidad, lo que lo sitúa hasta cierto punto entre el islam y el hinduismo. Nanak vivió en el Punjab, en el noreste de la India, en un momento de luchas cruentas entre musulmanes e hindúes. Si bien desde muy temprano se sintió ajeno a ambos fanatismos, su vivencia mística de realización se produjo hacia los treinta años. Nanak tenía la conciencia de estar abriendo una nueva vía que, por otra parte, no entra en contradicción con las existentes. La vida de Nanak se convirtió en una peregrinación continua para difundir la experiencia liberadora del verdadero «Nombre de Dios». Su recorrido por lugares sagrados tanto del hinduismo como del islam demuestra su voluntad de beber el néctar de cada tradición pero distanciándose de los respectivos absolutismos.

Regresó al Punjab, donde vivió los últimos dieciocho años de su vida (1521-1539) componiendo himnos y enseñando a la gente cómo vivir con indicaciones concretas y prácticas, y aconsejando también a mantener la mente en continua presencia de Dios. La fe sij es, pues, un camino que está más basado en la escucha más que en la visión. El «Nombre de Dios», se oye, se pronuncia y se transmite a través de la poesía y la música. La interiorización de la fe se realiza mediante la repetición del Nombre divino y del Libro Sagrado (*Adi Granth Sahib*), compuesto para ser recitado ininterrumpidamente en el templo, que, como las mezquitas, no contiene ninguna representación de la divinidad, tan sólo la palabra. Tal y como corresponde a las religiones proféticas, el sijismo pone el énfasis en el comportamiento ético y en el comportamiento comunitario.<sup>11</sup>

#### **8.4 La tradición de las imágenes: la iconografía hindú**

En cuanto a la etnografía y la prehistoria, recordemos que, aparte de en el Mediterráneo y Europa occidental y septentrional, los megalitos de origen prehistórico y protohistórico están repartidos por un área inmensa que comprende el Magreb, Palestina, Abisinia, el Decán, Assam, Ceilán, el Tíbet y Corea. En cuanto a las culturas megalíticas aún vivas a comienzos del siglo XX, las más notables son las atestiguadas en Indonesia y Melanesia. Las recientes investigaciones sobre la prehistoria de la civilización india nos han abierto unas perspectivas insospechables hace apenas algunos decenios. Las excavaciones de las dos ciudades fortificadas de Harappa y Mohenjo-Daro han exhumado una civilización urbana muy avanzada, a la vez mercantil y «teocrática». Se discute aún la cronología, pero parece seguro que la civilización del valle del Indo estaba ya perfectamente desarrollada hacia el año 2500 a. C., y las ciudades mencionadas eran probablemente las capitales del «imperio». Esta uniformidad y su continuidad cultural sólo se puede explicar suponiendo la existencia de un régimen fundado sobre alguna forma de autoridad religiosa.<sup>1</sup>

#### **Concepciones religiosas y sus paralelos en el hinduismo**

La religión harappense, es decir, la practicada en la primera civilización urbana de la India, es importante también por sus relaciones con el hinduismo. A pesar de que algunos autores se muestran escépticos al respecto, lo cierto es que la vida religiosa de Mohenjo-Daro y Harappa nos es conocida, al menos en sus rasgos más destacados. Así, por ejemplo, hay una gran número de figurillas y representaciones grabadas en sellos que nos hablan de los cultos a la Diosa Madre, mientras que una figurilla itifálica sentada en posición «yóguica» y rodeada de fieras representa, como señaló sir John Marshall, a un Gran Dios, probablemente un prototipo de Shiva. Fairservis ha llamado la atención sobre la abundancia de escenas de adoración o de sacrificio representadas en los sellos. Las más famosas muestran una figura sentada sobre una plataforma entre dos suplicantes de rodillas acompañados de sendas cobras. Otros sellos destacan la figura de un personaje que sujeta a dos tigres, o un dios con cuernos, patas y rabo de toro, que nos recuerda al mesopotámico Enkidu. Hay finalmente diversos espíritus de los árboles, a los que se ofrecen sacrificios, procesiones formadas por individuos que portan «estandartes». Sin embargo, la arianización del Punjab puso inmediatamente en marcha el movimiento de la gran síntesis que en su día habría de producir el hinduismo. El considerable número de elementos harappenses atestiguados en el hinduismo no puede explicarse sino por un contacto, iniciado muy pronto, entre los conquistadores indoeuropeos y los representantes de la cultura del Indo. Ello explicaría el culto de la Gran Diosa y de Shiva, el falismo y la dendrolatría, el ascetismo y el yoga, etc., que aparecen por primera vez en la India como

expresión religiosa de una alta civilización urbana, la del Indo, mientras que, en su mayor parte, estos elementos religiosos son en la India moderna rasgos característicos de la devoción «popular».<sup>2</sup>

Podemos reconstruir algunas estructuras de la religión indoeuropea común. Tenemos ante todo los indicios, escuetos pero valiosos, que nos aporta el vocabulario religioso. Desde que empezó a estudiarse este tema se reconoció el radical indoeuropeo *deiwas*, «cielo», en los términos que designan al «dios» (lat. *deus*, sans. *deva*, iran. *div*, lit. *diėwas*, ant. Germ. *tivar*) y en los nombres de los principales dioses: Dyaus, Zeus, Júpiter. La idea de lo divino aparece vinculada a la sacralidad celeste, es decir, a la luz y a la «trascendencia» (altura), y por extensión a la idea de soberanía y capacidad creadora en su sentido inmediato: cosmogonía y paternidad. El (dios del) cielo es el padre por excelencia; confróntense el indio Dyauspitar, el griego Zeus Pater, el ilirio Daipatures, el latino Júpiter, el escita Zeus-Papaios, el traco-frigio Zeus-Pappos.<sup>3</sup>

### Los arios en la India

En su etapa común, las tribus indoiránias se daban a sí mismas un nombre significativo: «hombre noble», *ariya* en avéstico y *ārya* en sánscrito. Los arios habían iniciado su penetración en el noroeste de la India a comienzos del segundo milenio, y cuatro o cinco siglos después ocupaban la región de los «siete ríos», *sapta sindhava*, es decir, la cuenca del río Indo, el Punjab. Es posible que los invasores atacaran y destruyeran algunas ciudades harappienses. Los textos védicos evocan los combates contra los *dāsa* o *dasya*, en los que se adivina a los continuadores o supervivientes de la civilización del Indo. Son descritos como gente de piel negra, «sin nariz», de larga barba y adoradores del falo. Son ricos en ganado y habitan en aglomeraciones fortificadas (denominadas *pur*). Indra, que lleva el sobrenombre de *Purandara*, «destructor de fortificaciones», atacó fuertes por centenares. Los combates tuvieron lugar antes de la composición de los himnos, pues su recuerdo aparece mitologizado. El Rig Veda menciona otra población enemiga, la de los *pani*, que roban las vacas y rechazan el culto védico. Es probable que Hariyupiya, a la orilla del río Ravi, aluda a Harappa. Por otra parte, los textos mencionan a las ruinas habitadas por «hechiceras», lo que demuestra que los arios relacionaban las ciudades arruinadas con los antiguos habitantes de la región. Las tribus estaban bajo el mando de jefes militares, *rāja*. El poder de estos reyezuelos estaba contrapesado por los consejos populares. Hacia finales de la época védica ya estaba consolidada la organización de la sociedad en cuatro clases, que se designan con el término *varma*, que significa «color», indicio de la diversidad étnica que constituía la base de la sociedad india. El panteón védico está dominado por los dioses masculinos. Las pocas diosas cuyos nombres conocemos desempeñan un cometido borroso: la enigmática *Aditi*, madre de los dioses. *Usas*, la diosa de la aurora; *Ratri*, la noche, a la que se dedica un hermoso himno. De ahí que resulte tanto más significativa la posición dominante de la Gran Diosa en el hinduismo, que ilustra el triunfo de la religiosidad

extra-brahmánica, pero que al mismo tiempo es índice de la capacidad creadora del espíritu indio. Evidentemente, ha de tenerse en cuenta que los textos védicos representan el sistema religioso de una minoría sacerdotal al servicio de una aristocracia militar: el resto de la sociedad, es decir, la mayoría, los *vaisyas* y los *sudras*, compartía probablemente unas ideas y unas creencias semejantes a las que encontramos, dos mil años más tarde, en el hinduismo. Es lícito pensar que ciertas concepciones religiosas que se popularizaron posteriormente estaban ya articuladas en la época védica. La capacidad creadora del espíritu indio que acabamos de señalar se manifiesta sobre todo en el proceso de simbiosis, asimilación y revalorización que condujo a la arianización de la India y, más adelante, a su hinduización. Porque este proceso, varias veces milenario, se realiza en diálogo con el sistema religioso elaborado por los brahmanes sobre la base de la «revelación» védica (*sruti*). La unidad religiosa y cultural de la India fue el resultado de una larga serie de síntesis efectuadas bajo el signo de los poetas-filósofos y de los ritualistas de la época védica.<sup>4</sup>

### **El panteón hindú**

Aunque una visión superficial puede hacer pensar que el hinduismo es un politeísmo, un estudio más profundo revela que la verdadera inclinación de los hindúes se divide entre monoteísmo y monismo. Un hindú nunca habla de los dioses, sino de Dios, en singular. En el caso de los monistas, que afirman que la «Verdad Absoluta es Una», las divinidades son diferentes manifestaciones de esta Verdad Única. En cambio, para las tradiciones monoteístas sólo hay un Dios Supremo y las demás divinidades son seres celestiales, patrones de diferentes aspectos de la naturaleza, apoderados por Dios, no dioses. Esto se establece claramente en muchos pasajes del Bhagavad-Gita. El hinduismo engloba distintas tradiciones religiosas, con distintas ideas de Dios. Para la tradición shivaita, Shiva es ese Dios Supremo, mientras que para los vishnuistas, es Vishnu o Krishna, para el shaktismo, la Diosa Shakti se representa en todas formas femeninas, y es ésa la Verdad Suprema. El hinduismo tiene, pues, múltiples divinidades. En la calle, en los templos y en las casas, los hindúes colocan las figuras de las divinidades adornadas con guirnaldas de flores y polvo de colores. A pesar de la riqueza del panteón hindú, cada creyente suele dar un papel definitivo y final a un/a dios/diosa, a aquel o aquella que haya escogido de acuerdo con su inclinación religiosa (*isthadevata*).<sup>5</sup>

## 9. Culturas indias hasta el fin del Raj británico (1945-1947)

La India tiene una historia milenaria. Las primeras poblaciones se establecieron hace más de 5.000 años, aprovechando el paso del río Indo y las tierras fértiles. Estos pueblos formaron la cultura del Valle del Indo. Hace unos 2.500 años, la región se dividía en pequeños reinos o estados que convivían de forma más o menos pacífica. Por entonces empezaron a sentarse las bases del hinduismo, que a día de hoy sigue siendo la religión mayoritaria en la India. En el siglo IV a.C., Ashoka Vardhana fue el primer gran emperador que intentó unir a todos los reinos del subcontinente Indio. En la misma época el emperador Alejandro Magno había expandido sus dominios desde Grecia hasta Egipto y por todo el Imperio persa. Alejandro llegó hasta el noroeste de la India actual, pero tuvo que abandonar sus planes de conquista ante la resistencia que opusieron los habitantes. Durante más de mil años, diferentes dinastías y reinos indios pelearon entre sí por imponerse al resto, aunque siempre estuvieron bajo la amenaza del Imperio mongol, que acechaba por el norte. Los pueblos de Asia y Europa comerciaban desde hacía siglos.

En el siglo III, el explorador veneciano Marco Polo estableció una ruta comercial para llevar especias y otros productos muy valiosos desde el lejano Oriente hasta los reinos europeos. Sin embargo, a partir del siglo XVI, la ruta terrestre dejó de ser una opción. Los grandes reinos querían llegar hasta las Indias en barco, ya que así podrían obtener mayores beneficios y transportar cargas mayores. Potencias europeas como Portugal, Francia, el Reino Unido, los Países Bajos y España empezaron a enviar sus flotas hasta el océano Índico. El primero en llegar fue el navegante portugués Vasco da Gama, que alcanzó la costa sur de la India en 1498. Las expediciones europeas aprovecharon las peleas internas entre los reinos autóctonos para establecer las primeras colonias y hacerse con el control del comercio. No obstante, las potencias europeas también peleaban entre sí.<sup>1</sup>

A principios del siglo XIX, la Compañía Británica de las Indias Orientales (*British East India Company*) había conseguido echar al resto y dominar gran parte del territorio de la India. Esta empresa tenía el monopolio del comercio desde la India, pero también actuaba como una representación del Imperio británico. Fue así como empezó el dominio británico sobre la zona. En 1857 tuvo lugar la Primera Guerra de Independencia, en la que varios reinos y militares se rebelaron para expulsar a los europeos. Los rebeldes atacaron cuarteles y puestos de mando, pero las autoridades británicas consiguieron controlar las revueltas. Como consecuencia, la Corona Británica, ocupada por la Reina Victoria (quien en 1876 fue proclamada emperatriz de la India hasta 1947), intervino para tomar el control del país. La Compañía de las Indias Orientales se disolvió y se creó el *British Raj* o Raj Británico, que perduró desde 1858 hasta 1947, siendo un sistema colonial a través del cual el gobierno británico mandaba en la India. Las capitales del Raj Británico fueron dos: Calcuta desde 1958 hasta 1912, y Delhi desde 1912

hasta 1947. Los británicos impusieron su idioma, sus costumbres y sus tradiciones, muchos de los cuales todavía se mantienen. El año 1919 constituyó una línea divisoria en la historia moderna de la India. Nada fue igual a partir de entonces. A finales de este año se pusieron en práctica las reformas de Montagu-Chelmsford, y aunque derrocaron el *swaraj* —el autogobierno exigido por los nacionalistas de manera creciente—, anunciaron un período en el que los indios decidirían su propio destino. El año, sin embargo, trajo también los decretos represivos de Rowlatt y la catástrofe de la matanza de Amritsar. Para muchos indios, si no para la mayoría, las reformas se habían convertido en un cáliz envenenado. El control y la represión de los británicos sobre la población india dio aún más fuerzas al movimiento independentista. Mahatma Gandhi fue una de las figuras más representativas de ese movimiento, que reclamaba el fin del régimen colonialista.<sup>2</sup> Mientras Reino Unido combatía contra la Alemania nazi durante la segunda guerra mundial (1939-1945), muchos pueblos que se encontraban bajo el dominio del Raj Británico aprovecharon para rebelarse. Países como la India o Birmania consiguieron su independencia en aquella época. En el caso de la India Británica, su territorio se dividió en dos y las zonas de mayoría musulmana formaron sus nuevos países propios: Pakistán y Bangladesh.

El escenario de Amrita Sher-Gil antes de Amrita Sher-Gil tiene un bagaje histórico que después de 300 años de invasión británica está llegando a su fin. Este impacto de colonización inglesa es lo que Amrita absorbe en la India que ella pretende conocer. A lo largo del siglo XIX, en las colonias británicas, a pesar del desarrollo de los ferrocarriles y la pujanza de las industrias textiles de Bombay y Calcuta, la realidad dominante sigue siendo la aldea. A comienzos del siglo XX sólo uno de cada diez hindúes vivía en la ciudad, y más de dos tercios de la población se dedicaban a la agricultura, es decir que constituía la segunda gran masa de campesinado después de la de China. En el censo de 1891 se cuentan 714.000 aldeas, la mayor parte pequeñas: 343.000 tienen menos de 200 habitantes. El cuadro de la típica aldea india no ha cambiado después del principio de siglo: viviendas de ladrillos secados al sol, en general agrupadas, a veces concentradas en un bloque compacto, o repartidas en caseríos. La granja aislada es una excepción. Cerca de la aldea, un estanque excavado en la arcilla suministra agua a la comunidad; una plaza pública sirve como lugar de reunión. Más allá de los campos de cultivo se extienden los baldíos y comunales que separan la aldea de otras aglomeraciones: allí se hace pastar el ganado. Encerrada en sí misma, viviendo lo más autárquicamente posible, la sociedad aldeana recurre a los servicios de cierto número de artesanos para efectuar las labores no agrícolas: en todas ellas encontramos un herrero, un alfarero, un zapatero, un carpintero, un pocero, o un barbero que haga a la vez de cirujano y mensajero; quizás haya que añadir una bailarina, un astrólogo y un mago. El trabajo de estos especialistas no es retribuido, pero reciben de la aldea que les emplea una remuneración anual fija que puede consistir en concesiones de

tierras exentas de impuestos de alquiler o una pequeña parte de la cosecha. Además, se les concede un terreno para su casa.

En general los ingleses se concentraron en preservar las instituciones tradicionales, corrigiendo los abusos que más les chocaban. Las comunidades aldeanas conservaban casi la misma estructura que tenían al final de la época mongol. Para fijar los tributos en especie percibidos por la tierra, una especie de impuesto territorial, en la India que les pertenecía (en oposición a los principados que seguían estando administrados por los soberanos indígenas), los colonizadores conservaron la distinción entre dos tipos de aldeas: la aldea *raiya* y la aldea *zamindari*. Esta última es la que corresponde al tipo de aldea comunitaria que predomina claramente en el Punjab (de donde viene la familia paterna de Amrita) y las provincias del noroeste, Valle medio del Ganges, donde se encuentran el Himachal Pradesh y la ciudad colonial Simla, donde Amrita estuvo viviendo en la casa familiar. La mayor parte de los copropietarios de las tierras en el Valle del Ganges pertenecen a las castas no agrícolas y el trabajo manual se considera degradante; alquilan sus tierras a colonos bajo condiciones que varían según la duración del contrato.

Así, casi todos los explotadores directos del suelo son pobres, ya sea porque disponen de superficies muy restringidas, a causa del crecimiento demográfico y de los repartos sucesorios, o porque son colonos explotados duramente por el propietario; a menudo una pirámide de arriendos y subarriendos termina por hacer muy precaria la situación del que trabaja realmente. Como el campesino hindú apenas tiene sentido del ahorro y no duda en endeudarse en ocasiones por fiestas o ceremonias, cae bajo los golpes del usurero que presta con intereses prohibitivos (75 por ciento al año), y con frecuencia acaba usurpándole su tierra. Este aumento de la gran propiedad y el despojo progresivo de los pequeños propietarios tradicionales no contribuye nada al desarrollo agrícola, puesto que los prestamistas persiguen la tierra por el valor que representa y el estatus social que otorga, no para ponerla en explotación de la manera más racional. La dominación inglesa parece ser la única responsable de estas formas de explotación.<sup>3</sup>

### **9.1 *ShantiNiketan* (1901), creación de Rabindranath Tagore (1861-1941)**

En sus recuerdos escritos, Umrao Singh señaló: «Un día, en París, fuimos al teatro Pigalle, para ver los cuadros de Amrita en la exposición del Círculo de Mujeres de Estudiantes de Bellas Artes, y descubrimos que los dibujos modernistas de Rabindranath Tagore también estaban expuestos en otra sala del edificio. Así que fuimos también allí y me sorprendió ver sus dibujos hechos en un distorsionado estilo como los modernistas que había visto en las otras salas. Amrita comentó sobre la obra de Tagore: «Me gusta más su dibujo que incluso su poesía».<sup>1</sup>

Rabindranath Tagore nació el 7 de mayo de 1861 en Calcuta y murió en 1941. Era el menor de trece hermanos, criado principalmente por sirvientes y sirvientas de la familia. Su madre murió cuando aún era muy joven y su padre era un gran viajero. A una edad muy temprana,



Rabindranath Tagore fue parte del renacimiento de Bengala, en el que su familia participó activamente.

La educación tradicional de Rabindranath Tagore comenzó en Brighton, East Sussex, Inglaterra, en una escuela pública. Fue enviado a Inglaterra en 1878 porque su padre quería que fuera abogado. Más tarde se le unieron algunos parientes, como su sobrino, su sobrina y su cuñada, para apoyarlo durante su estancia en Inglaterra. Rabindranath siempre había despreciado la educación formal y, por lo tanto, no mostró interés en aprender en esa escuela británica. Más tarde le matricularon en el London University College para estudiar Derecho, pero se retiró y estudió por su cuenta varias obras de Shakespeare. Después de aprender la esencia de la literatura y la música inglesas, irlandesas y escocesas, regresó a la India y se casó con Mrinalini Devi, cuando ella sólo tenía diez años. Su padre poseía una gran extensión de tierra a las afueras de Calcuta. Rabindranath se mudó de la ciudad a la propiedad parental en Shantiniketan en 1901, con la idea de establecer una escuela experimental y fundar un ashram.<sup>2</sup> Era una sala de oración con pisos de mármol y se llamaba «The Mandir». Las clases se realizaban bajo los árboles y seguían el método tradicional de enseñanza Guru-Shishya. Rabindranath Tagore esperaba que el renacimiento de este antiguo método de enseñanza resultaría beneficioso en comparación con el método modernizado. Desafortunadamente, su esposa y dos de sus hijos murieron durante su estadía en Santiniketan, lo que dejó a Rabindranath angustiado. Mientras tanto, sus trabajos comenzaron a hacerse cada vez más populares entre los lectores bengalíes y extranjeros. Esto le valió finalmente el reconocimiento en todo el mundo, y en 1913 recibió el prestigioso Premio Nobel de Literatura, convirtiéndose en el primer premio Nobel de Asia.

Como Rabindranath Tagore creía en el concepto de un mundo, emprendió una gira internacional en un intento de difundir su ideología. Llevó consigo sus obras traducidas, que llamaron la atención de muchos poetas legendarios, y dio conferencias en países como Estados Unidos y Japón. Poco después, Tagore visitó lugares como México, Singapur y Roma, donde conoció a líderes y personalidades importantes, como Einstein y Mussolini. En 1927, se embarcó en una gira por el Sudeste Asiático e inspiró a muchos con su sabiduría y sus obras literarias. Tagore aprovechó esta oportunidad para discutir con líderes mundiales los problemas entre los indios y los ingleses. Aunque su objetivo inicial era poner fin al nacionalismo, Rabindranath se dio cuenta de que el nacionalismo era más poderoso que su ideología y, por lo tanto, desarrolló un mayor odio hacia él. Al final de todo, había visitado hasta treinta países repartidos en los cinco continentes.<sup>3</sup>

Rabindranath Tagore comenzó a dibujar y pintar cuando tenía unos sesenta años, hacia 1920. Sus pinturas se exhibieron en exposiciones organizadas en toda Europa. El estilo de Tagore tenía ciertas peculiaridades en la estética y los esquemas de color, que lo distinguían de otros artistas. También fue influenciado por la artesanía del pueblo Malanggan, del norte de

Nueva Irlanda, así como por las tallas de Haida de la costa oeste de Canadá y los grabados en madera de Max Pechstein. La Galería Nacional de Arte Moderno de Nueva Delhi alberga hasta 102 obras de arte de Tagore. Tagore denunció el nacionalismo, defendió la independencia india, y criticó públicamente al imperialismo europeo y el sistema educativo que impusieron los ingleses. En 1915 recibió el título de caballero de la Corona Británica, a la que luego renunció citando la masacre que se había producido en Jallianwala Bagh. Dijo que la caballería no significaba nada para él cuando los británicos ni siquiera consideraban a sus compatriotas como humanos.<sup>4</sup>

Amrita murió en 1941, el mismo año que el moderno «sabio oriental» Rabindranath Tagore dejó su cuerpo. Una coincidencia que claramente permite que sus logros como pintor se vean en conjunto con los de Amrita Sher-Gil, en el contexto nacional en el que trabajaron ambos. «Mi poesía es para mi gente, mis cuadros son un regalo para Occidente», había sido la lacónica observación de Tagore a la prensa europea en 1930, año en que sus cuadros fueron expuestos por primera vez. La afirmación de Tagore puede parecer al principio desconcertante, puesto que para el mundo en general su fama se basaba en sus logros como poeta, dramaturgo, novelista y literato. El establecimiento de Tagore de dos públicos distintos, uno para su poesía y el otro para sus pinturas, aunque difícil de mantener ahora, dada nuestra comprensión más completa de las múltiples facetas de su sensibilidad y temperamento, insinúa sin embargo un tema que había preocupado a Tagore durante toda su vida: *la transmisibilidad de la obra de arte*. Porque, a pesar de la afirmación de que su poesía está dirigida a sus compatriotas, la aspiración universalista que subyace al humanismo de Tagore va en contra del estrechamiento del electorado del arte: la generosidad de su obra se basa en su deseo de estar en casa, en el mundo. De ahí, el tema de la traducción que se repite como *leitmotiv* en sus escritos, y fueron quizás las vicisitudes de muchas de las traducciones hechas del bengalí durante su vida (incluidas las realizadas por él mismo) las que llevaron a Tagore, una vez que cayó bajo el hechizo de la pintura, a la esperanza de que un medio puramente visual evocara aquello que, en la traducción de sus poemas al inglés y a otros idiomas, había llegado a percibirse como inefable por intraducible o mal traducido. Amrita comparte esta ambición universalista de Tagore por el arte, y se podría decir que, en cierto sentido, su esfuerzo como pintora en la India fue un ejercicio sostenido de traducción cultural. Tagore era el único artista indio que parecía gustarle sin reservas. «Me gusta mucho el trabajo de Rabindranath Tagore y soy de la opinión de que es el único artista indio que tiene algo que decir», escribió en una carta a Karl Khandalavala en 1937. «Tagore tiene talento, aunque no está formado artísticamente, no está limitado. Su pintura: cabeza, en los cuatro Arts Annual, es tan buena como Soutine. Me sorprende que denuncies sus cosas con tanta vehemencia. Reconsidera tu opinión.» (La comparación con Soutine es un gran elogio, ya que se contaba entre los pintores favoritos de Sher-Gil, solo superado por

Modigliani). Amrita tenía razón al ver una corriente expresionista en la obra de Tagore, y Tagore seguramente había retenido algo de Klee, y tal vez de Kandinski, quien había aparecido en la primera exposición de arte europeo en la India, la de la Bauhaus, celebrada en Calcuta en 1922. El interés en la naturaleza de la marca, ya sea gráfica o pictórica, en la variedad de inscripciones que el lápiz, la pluma y el pincel pueden producir, en la poética de la creación de imágenes, es seguramente lo que atrajo a Sher-Gil, al igual que su espontaneidad y la falta de sentimentalismo. Las ambiciones de Tagore como artista abarcaron «El hogar y el mundo», por tomar prestado el título de una de sus obras en prosa más conocidas, que es lo que hace que sus aspiraciones modernistas sean tan emblemáticas en el contexto de un momento histórico crucial (el paso del período colonial hacia la independencia) en el que se articuló. Y por último, en sus diferentes formas, ambos tratan Oriente no como un recurso mágico y oculto, sino como inscrito en la trayectoria del humanismo y la alta modernidad: la orientalidad ya no es incompatible con el individualismo, con el yo: - conciencia sobre los poderes y límites del lenguaje, o conciencia del papel transformador del artista secular. Significativamente, el trabajo de Tagore como pintor se distingue de la Escuela de Bengala, encarnada por los esfuerzos de Abanindranath Tagore para desarrollar un estilo de pintura específicamente «indio» (su medio privilegiado era el guache) inspirado en los ejemplos de Ajanta y la tradición de la miniatura, precisamente el tipo de pintura que Sher-Gil había criticado por lo que ella veía como su derivación y sentimentalismo. En su apelación concertada a las tradiciones específicamente indias, la Escuela de Bengala había reaccionado contra el lenguaje y el medio abiertamente «occidentalizados» de la pintura al óleo adaptada a la temática india (retratos y escenas mitológicas), iniciada sobre todo por Ravi Varma en las últimas décadas del siglo XIX. Tagore y Sher-Gil representan un tercer momento —«protomodernista»—, que sigue a la estela de las fases colonial y nacionalista. Estos dos interludios, a pesar del fulminante rechazo de Sher-Gil hacia ellos, son parte de la historia de la evolución del arte moderno en la India.<sup>5</sup>

## **9.2 Bengal School of Art (1896) y Abanindranath Tagore (1871-1951)**

*Bengal School of Art* fue un movimiento artístico creado por Abanindranath Tagore. Se originó principalmente en Calcuta y floreció en todo el subcontinente Indio, durante el Raj británico, a principios del siglo XX. También se lo conoció en sus primeros días como «estilo indio de pintura», porque estaba asociado con el nacionalismo indio (*swadeshi*), aunque también fue promovido y apoyado por administradores de arte británicos como E. B. Havell, director del Colegio de Arte del Gobierno Británico en Calcuta desde 1896; finalmente condujo al desarrollo de la pintura india moderna.<sup>1</sup>

Abanindranath Tagore (1871-1951) era sobrino de Rabindranath Tagore. Fue el primer gran defensor del estilo de pintura indio basándose en los valores *swadeshi*. Primero creó la Sociedad India de Arte Oriental y luego fundó la Escuela de Arte de Bengala. Su único objetivo para establecer la escuela era contrarrestar la influencia inglesa en los artistas indios. Lo hizo incorporando elementos indios en sus obras y logró el éxito cuando las instituciones de arte británicas cedieron y aceptaron enseñar y difundir su estilo de obras en sus organizaciones. Su idea de modernizar las pinturas Mughal y Rajput finalmente dio lugar a la pintura india moderna, así que podemos considerar que nació en su Escuela de Arte de Bengala.<sup>2</sup>

Cuando estudiaba en el Colegio Sánscrito de Calcuta, comenzó a aprender los matices del arte. Después de su boda en 1889, lo dejó y se unió al *St. Xavier 's College* y estudió inglés durante un año y medio. Luego, en 1890, se matriculó en la famosa Escuela de Arte de Calcuta. Allí fue entrenado por artistas europeos, O. Ghilardi y Charles Palmer. Mientras estudiaba dominar el uso de pasteles de Ghilardi, adquirió un profundo conocimiento de la pintura al óleo de Palmer. Alrededor de 1897, aprendió varias técnicas, incluidas las utilizadas en la pintura europea, del subdirector de la Escuela de Arte del Gobierno. Fue entonces cuando comenzó a desarrollar un interés especial por la acuarela. Abanindranath tenía una fe inmensa en las técnicas tradicionales indias utilizadas en las primeras pinturas de Mughal y Rajput. Quería propagarlas y se esforzó por lograr su objetivo.<sup>3</sup>

Aunque Abanindranath Tagore comenzó a pintar a una edad temprana, su carrera tomó forma a finales de la década de 1890. La mayoría de sus obras giraban en torno a la filosofía hindú y otras cosas indias. En 1930 se le ocurrió una serie de pinturas titulada «Arabian Nights» («Noches árabes»). Las obras representaban el cosmopolitismo emergente de Calcuta usando las historias de *Arabian Nights* como tropo. Todavía hoy esta serie es considerada uno de los mayores logros de Abanindranath Tagore. Gracias a sus ideas revolucionarias y su amor incondicional por la tradición, las figuras culturales de otras partes de Asia quedaron fascinados por él, entre ellos los japoneses Okakura Kakuzo, historiador de arte, y el famoso pintor Yokoyama Taikan. Su encuentro con tales personalidades le allanó el camino para incorporar técnicas y tradiciones caligráficas japonesas y chinas en sus obras. También colaboró con

William Rothenstein, un artista y escritor inglés, que intentó incorporar las tradiciones indias en su obra. William Rothenstein era buen amigo de Abanindranath y ayudó a Rabindranath Tagore a publicar su trabajo *Gitanjali* en inglés.<sup>4</sup>

Como hemos señalado, Abanindranath Tagore creía en las técnicas tradicionales indias de pintura. Rechazaba el arte materialista de Occidente y enfatizó en volver a las formas de arte tradicionales indias. Estaba muy influenciado por la Escuela de Pintura de Mughal, así como por el esteticismo de Whistler. En sus trabajos posteriores, Abanindranath integró las tradiciones caligráficas chinas y japonesas en su estilo. La intención detrás de este movimiento era construir una amalgama de la tradición artística pan-asiática moderna y los elementos comunes de la cultura artística y espiritual oriental. Sus obras reflejaban su ideología y, dado que eran de naturaleza simple, sus pinturas fueron un éxito entre los amantes del arte indio.

Abanindranath Tagore creía que India necesitaba volver a sus propias tradiciones para recuperar los valores espirituales. A pesar de su nacionalismo indocéntrico, este punto de vista ya era común en el arte británico de la época, derivado de las ideas de los prerrafaelitas. El trabajo de Tagore también muestra la influencia del esteticismo de Whistler. En parte por esta razón, muchos administradores artísticos británicos simpatizaban con tales ideas, especialmente a medida que la filosofía hindú se estaba volviendo cada vez más influyente en Occidente tras la expansión del movimiento de la teosofía. Tagore creía que las tradiciones indias podrían adaptarse para expresar estos nuevos valores y promover una cultura nacional india progresista. Sin embargo, su mejor logro fue la serie «Noches árabes», pintada en 1930. En estas pinturas, usa las historias de *Las mil y una noches* como un tropo para mirar Calcuta colonial e imaginar su cosmopolitismo emergente.<sup>5</sup> Con el éxito de las ideas de Tagore, entró en contacto con otras figuras culturales asiáticas, como el historiador de arte japonés Okakura Kakuzō y el pintor japonés Yokoyama Taikan, cuyo trabajo era comparable al suyo. En su trabajo posterior, comenzó a incorporar elementos de tradiciones caligráficas chinas y japonesas en su arte, buscando construir un modelo para una tradición artística pan-asiática moderna que fusiona los aspectos comunes de la cultura artística y espiritual oriental.<sup>6</sup>

### **9.3 *The Indian Society of Oriental Art* (1907) y las vanguardias en la India**

En 1907 los hermanos Abanindranath y Gaganendranath Tagore fundaron en Calcuta la Sociedad India de Arte Oriental con el objeto de fomentar un nuevo movimiento pictórico que buscaba volver a la psicología y la técnica de las artes indígenas y tradicionales de la India. De hecho, el nacimiento de la *Indian Society of Oriental Art* fue un hito importante en la historia del crecimiento del nacionalismo cultural del país en la primera mitad del siglo XX. Ayudó significativamente a la evolución de una identidad cultural sofocada bajo el peso de la dominación colonial. Fue un largo camino para demoler la supremacía cultural de Occidente y a

su vez reforzó el movimiento nacionalista indio que culminó en la independencia del país en 1947. Así, los objetivos de la sociedad se centraban particularmente en promover un movimiento de arte indígena que podría ayudar a los indios en su búsqueda de una identidad en el mundo colonial británico. Las escuelas de arte del gobierno del Raj británico eran simples herramientas de dominación cultural colonial y no hicieron nada para mantener la rica tradición artística del país. Sin embargo, la situación cambió gradualmente con el crecimiento del nacionalismo indio a principios del siglo XX. Frente al desafío colonial, el indio intentó afirmar su identidad tal como se expresa en el movimiento *swadeshi*. Tal afirmación también fue notablemente visible en la esfera de las artes, particularmente por el fuerte impulso bengalí a la expresión artística que despertará el sentido perdido de lo nacional y la dignidad cultural.

La organización de Calcuta conocida como la Sociedad India de Arte Oriental surgió de la sucesivas exposiciones de las obras de la Tagore School of Art que comenzaron a celebrarse en la Escuela de Arte del Gobierno en Calcuta.<sup>1</sup> De forma natural, a partir de un grupo de artistas indios que buscaban una identidad a través de la defensa del arte indio y oriental, se creó la base crucial para la fundación de la Sociedad. «El trabajo exquisito del grupo ganó tal apreciación que resultó en la formación de la Sociedad India de Arte Oriental en 1907». <sup>2</sup> Abanindranath Tagore fue quien comenzó el movimiento de arte moderno en India siguiendo la línea tradicional de los orientales. En sus intentos de crear una tradición artística caracterizada por una identidad no occidental, buscó inspiración en el arte tradicional de la India antigua y medieval, así como el arte de Japón y Persia. El objetivo de Abanindranath era sensibilizar a sus compatriotas sobre el patrimonio artístico propio del país y así despertar su confianza en su dignidad: «Es hora de que los indios sientan la magnitud y la grandeza de su herencia artística», escribió Abanindranath a Havell.<sup>3</sup>

Entre los miembros fundadores de la Sociedad India de Arte Oriental también estaba Jamini Prakash Ganguly (1876-1956), con mucha relación intelectual con la familia Tagore. Fue uno de los vicepresidentes del Bangiya Kala Samsad en 1905 y desempeñó un importante papel en la fundación de la Sociedad en 1907. Se convirtió en un miembro del Comité de Exposiciones de la Sociedad. Numerosos artistas en busca de una comunidad autónoma con identidad india dentro del marco colonial británico se convirtieron en miembros de la Sociedad India de Arte Oriental. Entre ellos estaban tres estudiantes de Abanindranath, Asit Haidar, Nandalal Bose y Samarendranath Gupta, y Ordhendra Coomar Gangoly, más conocido como O. C. Gangoly. Fue el Secretario Honorario de la Sociedad India de Arte Oriental y más tarde se convirtió en su vicepresidente, fue un artista en el estilo oriental y un reconocido crítico de arte, que jugó un papel importante en la evolución de un periodismo artístico autónomo en India defendiendo las tradiciones artísticas de Oriente. Como editor de la revista de arte de la Sociedad, *Rupam*, O. C. Gangoly intentó desafiar la contención del gobierno colonial británico, ya que la India no tenía una tradición artística que mereciera ese nombre.

Aunque no estuvo directamente relacionado con la Sociedad India de Arte Oriental, otra personalidad importante que influyó en su fundación fue Rabindranath Tagore. Mediante sus escritos se esforzó constantemente para alentar a los indios en su búsqueda de una identidad en el mundo colonial del imperio británico. Él particularmente llamó la atención sobre la gran herencia oriental: «Olvidamos que en Asia se fundaron los grandes reinos, la filosofía, la ciencia, las artes y floreció la literatura y todas las grandes religiones del mundo (...) durante siglos tuvimos las antorchas de la civilización en Oriente cuando Occidente dormía en la oscuridad».<sup>4</sup> Tagore intentó así despertar la autoconfianza de los indios y su orgullo por la gran herencia de Oriente comparado con Occidente. Además, presentó a los miembros de la Sociedad India de Arte Oriental a muchos extranjeros amantes del arte de su país, conocedores europeos del arte que tomaron un interés activo en el rico patrimonio artístico de la India y Oriente, y tuvieron un papel crucial en la fundación de la Sociedad. Abanindranath recordó en su memorias, *Jorasankor Dhare*, que civiles, jueces, magistrados, gobernadores y tenientes gobernadores estuvieron entre los primeros miembros de la sociedad. Estos hombres fortalecieron las manos de la Sociedad India de Arte Oriental en sus intentos de despertar el «perdido sentido de la dignidad cultural nacional y la inspiración de autenticidad creativa india».<sup>5</sup>

Entre los miembros europeos de la Sociedad India destaca E. B. Havell, nombrado Director de la Escuela de Arte de Calcuta en 1896. Con su llegada a la ciudad, nació el movimiento en la pintura india que comenzó en el cambio de siglo. Fue uno de los pocos y excepcionales ingleses que se dieron cuenta de que toda la política de conversión inglesa en la India estaba mal. Havell práctica y teóricamente trató de hacer que los indios conocieran su gran tradición artística. Sus libros sobre arte indio —*Indian Sculpture and Painting*, *Indian Architecture* y *Los ideales del arte indio*— atrajeron la atención mundial hacia el rico patrimonio artístico de la India y levantó la moral del país. Junto con Abanindranath Tagore, Havell fundó el Bangiya Kala Parishad en 1905 para recrear un estilo artístico nacional. Sus esfuerzos por enfatizar la calidad estética esencial en la escultura india, la arquitectura y la pintura fueron determinantes en la preparación del escenario para la fundación de la Sociedad India de Arte Oriental en 1907. Havell despertó el «genio creativo de Abanindranath que provocó el renacimiento artístico de la India y se creó la Sociedad India de Arte Oriental». En 1906 Havell partió para Inglaterra a causa de un trastorno mental. Sin embargo, siguió siendo miembro de la Sociedad India de Arte Oriental gracias a su contribución única hacia el avivamiento y la promoción del arte indio y oriental.<sup>6</sup>

La Sociedad India de Arte Oriental no deseaba limitarse a una perspectiva nacionalista estrecha. Abanindranath Tagore y Gaganendranath Tagore estuvieron en gran medida en deuda con el arte de Japón por su aprendizaje en el uso técnico del lavado y la técnica del pincel japonés. Algunas de las obras de Gaganendranath muestran una destacable afinidad con los

japoneses. Abanindranath también fue influenciado por el arte de Persia, como resulta evidente en su obra *El poeta*. Nandalal Bose también se inspiró en gran medida en el arte del lejano Oriente.<sup>7</sup> El objetivo de la Sociedad India de Arte Oriental era defender el arte de Oriente. Sin embargo, al mismo tiempo, la sociedad asumió la tarea de crear una conciencia de las tendencias del arte contemporáneo de Occidente. En su exposición anual en diciembre de 1922, la Sociedad exhibió las obras de la Bauhaus, con artistas de Europa: Kandinski, Paul Klee, Lyonel Feininger, Johannes Itten, Georg Muche, Gerhard Marcks, Lothar Schreyer, Margit Téry-Adler, Sofie Korner. La exposición también muestra reproducciones de otros artistas modernos de Europa.<sup>8</sup> La Sociedad fue felicitada por exponer obras originales de la vanguardia europea nunca vista antes en la India. La doctora en arte Stella Kramriseh, en su introducción al catálogo de la exposición, destacó el hecho de que, a pesar de las diferencias, los artistas abstractos occidentales y los orientalistas formaban un frente común contra el arte académico.<sup>9</sup>

#### **9.4 ¿Invisibilidad femenina en una cultura masculina?**

Durante la colonización británica en el subcontinente Indio y en el mundo europeo del siglo XIX, se mantiene a las mujeres en estado de inferioridad en relación a los hombres. Las mujeres están excluidas de la clase política y, en el ámbito familiar, la mujer casada está bajo la tutela de su marido, al que debe obediencia. Según el código civil francés del siglo XIX, no pueden ir a los tribunales, comprar ni vender sin la autorización del marido, el único habilitado (en principio) en percibir un eventual salario de su esposa. En caso de adulterio, la ley condena a la mujer culpable a una pena de entre tres meses y dos años de reformatorio, mientras que por el mismo delito, reconocido como tal únicamente si el esposo introduce a su amante en el domicilio conyugal, el hombre sólo debe pagar una multa. La misma discriminación existe en el trabajo. Primero, por falta de una enseñanza femenina idéntica a la de los hombres, muchas profesiones están cerradas a las mujeres; hay que esperar a la apertura de centros de secundaria femeninos o en enseñanzas para las mujeres. Como obreras no reciben igual salario por igual trabajo que los hombres, y además son mal acogidas en el seno de los sindicatos, que ven en ellas competidoras desleales cuyo empleo hace bajar salarios y contratos masculinos. Las leyes sociales de finales de siglo en Europa las protegen igual que a los niños: ni como madres ni como trabajadoras.<sup>1</sup>

Pero ya en el siglo XX, entre 1910 y 1970, en Occidente se produce un cambio lento pero progresivo, en cuanto a ser mujer-artista de profesión. La pintora Bridget Riley, nacida en 1931 en Londres, lo menciona muy claramente: «Nunca pensé que podía ser una mujer pintora».<sup>2</sup> En Europa, una mujer ya podía considerar una carrera en el arte como un derecho. Aunque la hostilidad, las circunstancias personales y la internalización del papel femenino podrían frenarlas, los roles profesionales para las mujeres artistas existían, y se daban cada vez más por



sentado. Una maestra de escuela, que también recibía una formación profesional, podría considerar el trabajo de un alumno talentoso y recomendar la escuela de arte como una educación superior. En comparación con siglos anteriores, la batalla por la igualdad de trato había terminado. Las mujeres estudiaron en las mismas escuelas de arte que los hombres, que también hacían de modelos, participaban en concursos, ganaban premios y recibían becas itinerantes. Las mujeres artistas vendían su trabajo, participaban en las actividades del mundo del arte, representaban a sus países en exposiciones internacionales y aceptaban encargos.<sup>3</sup>

En la India, la consideración de la mujer como artista era muy diferente a Europa y en Occidente en general. La tradición, las costumbres, la religión y en especial las creencias arraigadas en la sociedad hicieron que la mujer india y artista permanecieran en la invisibilidad por largo tiempo, hasta mediados del siglo XX. Amrita Sher-Gil (1913-1941) fue reconocida en la India por la crítica y los sectores del arte a partir de los años treinta, gracias al reconocimiento previo en París. Ésa fue una de las puertas de entrada: si ya había sido reconocida en Occidente, cómo no iba a serlo en su país natal.

Una pintora y contemporánea de Amrita, muy poco conocida en Europa, fue Sunayani Devi (1875-1962). Hija de Gunendranath Thakur y Soudamini Devi, nació en la aristocrática familia Tagore en Calcuta, Bengala Occidental. Autodidacta, e influenciada por sus hermanos, Abanindranath Tagore, Gaganendranath Tagore y Samarendranath Tagore, comenzó a pintar tarde, a los treinta años,<sup>4</sup> porque se casó a los doce años con el nieto de Raja Ram Mohan Roy. Ella nunca tuvo una formación oficial en arte, aparte de las lecciones de arte y música que solían recibir las niñas de clase media-alta, como indica Partha Mitter en su libro *El triunfo del modernismo: los artistas de la India y la vanguardia, 1922-1947*.<sup>5</sup> Conocida por ser una antigua alumna de la Escuela de Arte de Bengala, se inspiró en el estilo de pintura popular pata, que era familiar para las mujeres de la casa Tagore. A menudo representa escenas de epopeyas y mitologías indias. Algunas de sus obras notables son *Sadhika*, *Ardhanarisvar*, *Satir Dehatyag*, *Milk Maids*, *Yashoda* y *Krishna*.<sup>6</sup> Según la doctora en arte Stella Kramrisch, fue la primera pintora moderna de la India. Sus obras fueron exhibidas en 1922 como parte de la exposición de artistas de la Bauhaus en Calcuta.<sup>7</sup> Desde el principio, sus obras de arte eran originales y audaces, pareciéndose a las antiguas pinturas manuscritas jainistas. Sunayani Devi aplicó la técnica de lavado al máximo y luego sus woks se hicieron eco de imágenes nativas, como muñecas de arcilla de la aldea que se usarían como ornamentación. Sus obras son una amalgama de diálogo modernista de simplicidad primitiva y un discurso nacional más amplio de arraigarse en su identidad cultural, tallando su imagen como artista nacionalista. Los análisis críticos de sus retratos la han llevado a ser abordada como una pintora ingenua, que utilizó temas folclóricos con encanto y sensibilidad.<sup>8</sup>

Las pinturas de Sunayani Devi son parte de la colección de muchos museos prestigiosos, como el Museo Indio de Calcuta, la NGMA de Bangalore, la NGMA de Delhi, la Galería Nacional de Arte de Chennai y la de Thiruvananthapuram. El Palacio Jaganmohan de Mysore y la Universidad de Lucknow, el Museo de la Universidad Rabindra Bharati y la Academia de Bellas Artes de Calcuta. Algunas de sus exposiciones se celebraron en 1908, 1910 y 1912 en la Sociedad India de Arte Oriental, Calcuta. En 1911 expuso en el Pabellón de las Naciones Unidas, organizado por *The Indian Society of Oriental Art*, en Allahabad, y también en el Festival of Empire, organizado por la misma Sociedad para la coronación de Jorge V en el Crystal Palace en Londres. En 1924 expuso en Estados Unidos, también de la mano de la Sociedad India de Arte Oriental y la Federación Americana de Arte. En 2004, la galería Jehangir Art de Bombay presentó «Manifestations II», organizada por la Delhi Art Gallery. En 2011 se expusieron sus obras en Summer Oasis, en una muestra organizada por la Chitrakoot Art Gallery, en Calcuta.<sup>9</sup> Aparte de Sunayani Devi y Amrita Sher-Gil, no hay hasta ahora más registros de mujeres artistas indias que hayan llevado su legado artístico con tanta presencia y potencia en el subcontinente Indio. Es después de su reconocimiento y por la brecha que dejaron abierta cuando otras mujeres artistas entran en el mundo artístico. En el apartado 19.3. «Resonancias póstumas de una pintura en el umbral de las vanguardias artísticas», ofrezco la larga lista de mujeres indias y artistas que trabajan en una vibrante carrera artística y totalmente contemporánea en el mundo internacional del arte.

### **Amrita en París, la invisibilidad por su juventud y su cultura**

Amrita estuvo en París durante una corta estancia de seis años, desde 1929 hasta 1934. Llega a la capital modernista respaldada completamente por la estructura financiera, familiar y emocional de sus padres. Aparece en París con tan sólo dieciséis años y se va a los veintiuno. En el capítulo tres, «Ensayo vital», abordo con muchos más detalles biográficos su etapa parisina donde muestro un gran potencial informativo para evaluar la investigación. En este subapartado sobre la invisibilidad femenina en una cultura masculina deseo centrarme en que la juventud de Amrita, el ser mujer artista y el choque de culturas entre Oriente y Occidente son tres de los pilares que considero competentes para resaltar su invisibilidad a su paso por el círculo parisino de las vanguardias artísticas. Cabe destacar que en junio de 1932, con diecinueve años, pinta *Young Girls* y gana la medalla de oro en el Grand Salon de París. Aunque Amrita es demasiado joven para moverse en los círculos de las veteranas y experimentadas artistas y galeristas parisinas, sí podemos imaginar que se cruzara o intercambiara algunas palabras con la escultora Camille Claudel (1864-1943) o las galeristas y comisarias de exposiciones Peggy Guggenheim (1898-1979) y Berthe Weill (1865-1951).

A continuación ofrezco también una lista de pintoras «invisibilizadas» que visitaron, vivieron y trabajaron artísticamente en la capital francesa al mismo tiempo que Amrita rondaba por los cafés, las galerías y círculos artísticos. Todas ellas se encuentran codo con codo con la fuerza y resistencia del patriarcado, pero abrieron el camino hacia una verdadera historia del arte. Las referencias citadas son gracias a la investigación y documentación de Concha Mayordomo artista visual y activista feminista de Madrid, que a través de su proyecto *Mujeres en el Arte* ha dado una visibilización extraordinaria de mujeres artistas en su web [conchamayordomo.com](http://conchamayordomo.com)

### **Mary Cassatt (EE.UU., 1844- 1926, París)**

Mary Stevenson Cassatt nació en Allegheny City, Pensilvania, en 1844. En 1874 viajó a Francia para completar la formación artística que había iniciado dibujando escayolas y copiando pinturas en una academia de orientación clásica de Filadelfia, la Academia de Bellas Artes de Pensilvania. Permaneció en la capital de Francia la mayor parte de su vida y desarrolló su carrera artística. Fue una de las pocas mujeres que en su época recorrieron Europa visitando museos e iglesias para copiar a los grandes maestros y aprender de ellos. En 1872 emprendió sola un viaje de cuatro días a Madrid que acabó en una estancia de seis meses en España. Esa experiencia le abrió los ojos a una manera de pintar totalmente nueva para ella y tuvo una influencia profunda en su arte. Alojada en el -hotel París de la Puerta del Sol, se registró como copista en el Museo del Prado; trabajó sobre Velázquez, Murillo y Goya. En el trabajo de Cassatt se combina la paleta de color y la luz mediante la pincelada suelta que caracteriza al movimiento impresionista, y esa sensibilidad especial le ayudó a alcanzar el éxito profesional en un momento en el que muy pocas mujeres fueron consideradas artistas de prestigio. Su familia posó con frecuencia para sus trabajos de la última etapa; en ella abundan las imágenes de mujeres con actitud muy moderna, ellas pueden estar en el teatro, en la ópera, en jardines o salones, siempre aparecen firmes y autosuficientes. Por invitación de Edgar Degas, en 1877 pasó a formar parte del grupo de artistas independientes conocidos como Los Impresionistas. La incorporación de Cassatt representó importantes ajustes internos en un mundo que ella misma, como mujer respetable, tenía restringido. Sus obras en ocasiones también fueron rechazadas por ser esencialmente «femeninas», pero la mayoría de los críticos apreciaron su depurada técnica y su especial sensibilidad. Gracias a su visión para los negocios, sus amistades y las relaciones profesionales con artistas, comerciantes y coleccionistas en ambos lados del Atlántico, Cassatt se convirtió en una artista clave de principios de siglo y ayudó a establecer el gusto por el impresionismo en Estados Unidos. Cuando tenía sesenta y siete años, el Dr. Landoth, famoso oftalmólogo que también trató a Degas y a Monet, le diagnosticó una catarata en su ojo derecho que se complicó con la diabetes que padecía. Después de dos arriesgadas operaciones, su visión quedó seriamente afectada, presentando en el último postoperatorio la formación de una membrana ciclítica. Entonces dejó de utilizar el óleo y comenzó a emplear el pastel, una técnica

más fácil para una pintora con defectos visuales, al no ser necesario hacer los colores en la paleta, sino que las barras se aplican directamente sobre el soporte, ya sea papel o lienzo. También modificó su tradicional paleta de color: en esta etapa predominan los cálidos, ocre, rojos y marrones; probablemente se debió al filtro amarillo que produce el cristalino cuando se desarrolla una catarata, que no dificultó su trabajo. Mary siguió produciendo obra durante la década de 1910 y en sus últimos años fue testigo de la aparición del Movimiento Modernista tanto en Europa como en Estados Unidos. Después de su muerte y mientras el impresionismo quedaba obsoleto, un grupo de artistas con sede en Montreal (Canadá) retomaron el legado de Cassatt bajo el nombre «The Beaver Hall Group», formando la primera asociación mixta de arte canadiense en la que las mujeres tenían una influencia importante y desempeñaron papeles clave. Desde entonces Mabel May, Lillias Torrance Newton y Prudence Heward siguieron el ejemplo de Cassatt y trabajaron estrechamente juntas, dado que anteriormente las mujeres que pintaban eran consideradas amateurs. La mayoría de las mujeres del Beaver Hall continuaron exhibiendo tanto a nivel nacional como internacional después de la disolución del grupo en 1922. Cassatt falleció a los ochenta y dos años y, pese a todas las complicaciones de su vista, no llegó a estar totalmente ciega, ya que un año antes de su muerte aún podía leer cartas y escribir. Actualmente el nombre de Mary Cassatt forma parte de la historia del arte, es reconocida su importancia y su influencia en otras generaciones y es considerada como uno de los personajes más relevantes del arte norteamericano.<sup>10</sup>

### **Eva Gonzalès (París 1849-1883)**

Eva Carola Jeanne Gonzalès nació en París (Francia) en 1849 en el seno de una familia burguesa de origen español y monegasco. Era hija de Emmanuel Gonzalès, un notable novelista, redactor del periódico *Le Siècle* y fundador de la *Revue de France*. Su madre, Marie Céline Ragut, era música y de ahí que recibió una educación, rodeada de la más exquisita intelectualidad de París. Desde muy temprano Eva demostró inclinación y aptitudes hacia la pintura, y a los dieciséis años, junto a su hermana Jeanne, comenzó su formación. Fue discípula de Charles Joshua Chaplin, quien desarrollaba un programa para mujeres en su estudio. (Unos años más tarde también acudió a ese estudio Mary Cassatt.) Eva también fue modelo y discípula de Édouard Manet, con quien mantuvo una relación de amistad y colaboración que duró durante toda su vida. Como prueba de esa amistad Manet realizó la obra *Eva Gonzalès pintando* entre 1869 y 1870. La artista aprendió de los mejores pintores del momento, y tras varias etapas evolucionó hasta definir un estilo propio, personal, especializándose en obras al pastel, con las tonalidades claras que esa técnica impone y que ella supo manejar para dotar a sus obras de una especial sensibilidad no exenta de expresividad. Al igual que los de sus compañeras del movimiento impresionista, los cuadros de Eva se caracterizan por centrarse en temáticas sencillas, con especial énfasis en los interiores. En 1876 participó en el Salón de París con una

obra que actualmente se conserva en el museo Gaston Rapin, en Villeneuve-sur-Lot (Lot-et-Garonne) y lleva por título *Enfant de Troupe* o *El Soldadito*. Pese a que algunos críticos asociaban su obra a Degas, prefirió siempre exponer en los salones oficiales, en lugar de participar en las muestras organizadas por sus colegas impresionistas, sin duda para mantener cierta independencia. En 1879 se casó y continuó con su carrera artística. El talento de Gonzalès fue reconocido disfrutó de una fama efímera. A la edad de treinta y cuatro años, dio a luz a su hija Julie, fue un parto muy complicado y lamentablemente la artista falleció a causa de la embolia que el propio parto originó. Sus compañeros le dedicaron una exposición póstuma que se inauguró a los tres años de su muerte, en la sala La vie Moderne, y en el Salón de Otoño de 1924 se celebró otra, en la que se reconocía la aportación de la artista al impresionismo. En febrero de 2008, el Museo Schirn de Frankfurt realizó una muestra que reunía obras de Eva Gonzalès, Berthe Morisot, Marie Bracquemond y Mary Cassatt, artistas que, en opinión de la comisaria, Ingrid Pfeiffer, no han recibido aún el trato que merecen en la historia del arte. En este caso concreto, durante mucho tiempo Eva Gonzalés ha sido más reconocida como modelo de Manet que como pintora profesional con identidad propia que la crítica reconoció en vida.<sup>11</sup>

### **Suzanne Valadon (París, 1865-1938)**

Marie-Clémentine Valade nació en Bessines-sur-Gartempe (Haute-Vienne, Francia) en 1865, hija de una lavandera viuda y de padre desconocido. Empezó a trabajar a los once años y se hizo acróbata con dieciséis. Un arrebato de valentía y un mal giro en el aire le provocaron una caída que le dejó secuelas permanentes. Se estableció con su madre y más tarde con su hijo, también de padre desconocido y más tarde fue a vivir al barrio de Montmartre de París, donde tuvo la oportunidad de iniciarse como artista. Su belleza atrajo a muchos pintores de los que fue modelo y de los que aprendió técnicas. Aparece insistentemente en cuadros de Edgar Degas, Henri de Toulouse-Lautrec, Pierre-Auguste Renoir y Pierre Puvis de Chavannes. Asidua de los bares de mala reputación de Montmartre que frecuentaba la burguesía, Toulouse-Lautrec la retrató en *La Buveuse* («La Bebedora»). La bohemia era una forma de vida, requería ética y estética, y Suzanne Valadon tenía ambas cosas. Degas se fijó en las líneas vivas de sus dibujos y pinturas y la animó a continuar pintando, pero fue Toulouse-Lautrec quien quedó encantado al descubrir sus obras y decidió ayudarla. Tanto es así que un día, bebiendo con sus amigos pintores, mostró uno de estos dibujos y, sin decir quién los había hecho, les pidió que adivinaran. La sorpresa fue saber que en la gran musa albergaba una artista prometedora. Conoció el éxito en vida y pudo mantenerse pese a las dificultades económicas de su juventud y sacar adelante a su hijo, al que llamó Maurice Valadon pero que luego, al ser reconocido y adoptado por el ingeniero y pintor catalán Miquel Utrillo, pasó a llamarse Maurice Utrillo. Maurice tenía una personalidad difícil, con episodios de dependencia al alcohol, que complicó bastante la vida de Suzanne.

Valadon se caracterizaba por ser muy perfeccionista: se podía pasar años trabajando en sus cuadros antes de exponerlos. Pintó naturalezas muertas, ramos y paisajes admirados por la fuerza de su composición y colores vibrantes, pero también es conocida por la representación de desnudos. Sus primeras exposiciones, a comienzos de 1890, se componían principalmente de retratos, uno de ellos de Erik Satie, con quien mantuvo una relación; de hecho, fue el único amor conocido del músico, que acabó con el corazón destrozado.

En 1894, Suzanne fue la primera mujer en administrar la Société Nationale des Beaux-Arts. La reina de la bohemia, como la apodaron, fue caprichosa hasta la extravagancia: llevaba consigo un manojo de zanahorias y tuvo una cabra en su estudio, donde además alimentaba a sus gatos con caviar todos los viernes. Se casó en 1896 con el agente de cambio y bolsa Paul Moussis, del que se separó en 1909, a los cuarenta y cuatro años, para irse a vivir con el pintor André Utter, de veintitrés, con el que finalmente se casó. Formaron una tormentosa unión que duró veinticuatro años. En el lienzo titulado *Adam et Ève* se puede identificar fácilmente a la pareja. Suzanne Valadon murió de una hemorragia cerebral en 1938, rodeada de sus amigos pintores André Derain, Pablo Picasso y Georges Braque. Sus obras forman parte de las colecciones del Centro Georges-Pompidou (París) y el Metropolitan Museum of Art (Nueva York).<sup>12</sup>

#### **Anna Ancher (Dinamarca, 1859-1964)**

Anna Kirstine Brøndum nació en 1859 en Skagen (Dinamarca). El talento artístico de Anna se hizo evidente a una edad temprana, y se familiarizó con el arte pictórico a través de los muchos artistas que se instalaron en el norte de Jutlandia. Estudió dibujo en Copenhague y vivió la mayor parte de su vida en Skagen. Viajó por primera vez en 1882, cuando visitó la Exposición Universal de Viena, y una segunda en 1888 y 1889, a París, donde recibió clases de dibujo en el taller de Puvis de Chavannes y adquirió conocimiento sobre el arte expresionista. Allí coincidió con Marie Triepcke, con la que nació una gran amistad. En 1880 se casó con el pintor Michael Ancher, a quien conoció en Skagen. Tuvieron una hija, Helga Ancher. Aunque la cultura imperante dictaba que las mujeres casadas debían dedicarse a las tareas domésticas, ése no fue el caso de Anna. La pareja vivía en una colonia de artistas, en una época y un lugar que no eran precisamente modelos de igualdad entre géneros. Ella no estaba dispuesta a hacer lo que le dictaba la sociedad. Su idea era pintar esas tareas designadas por su condición de mujer y Michael fue su más fiel defensor y cómplice. Anna Ancher está considerada como una de las grandes pintoras danesas. Su obra encontró su máxima expresión en el avance del arte nórdico hacia una imagen más fiel de la realidad y representó durante mucho tiempo el arte danés en exposiciones internacionales. Su trayectoria fue reconocida con la medalla de Ingenio y de Arte en 1913 y el Tagea Brandt Rejselegat en 1924. La obra de Anna se caracteriza por los estudios de la luz y el color.<sup>13</sup>

### **Paula Modersohn-Becker (Alemania, 1876-1907)**

Minna Hermine Paula Becker nació en Dresde (Alemania) en 1876. Fue la tercera hija de una familia de siete hermanos. Sus padres fueron personas con una gran cultura, que sabían idiomas y solían viajar. Ese ambiente privilegiado le proporcionó seguridad emocional y confianza a la pequeña Paula, que tuvo una infancia feliz hasta que, cuando tenía diez años, un drama marcó su vida: jugando con dos primas en una cantera de arena, un desprendimiento enterró a una de ellas, que murió asfixiada. Paula viajó a Berlín a principios de 1896 con el fin de seguir durante seis semanas cursos de dibujo y pintura de la Asociación de las Artistas Berlinesas (Verein der Berliner Künstlerinnen). La existencia de este tipo de asociaciones era una necesidad para las mujeres, que no tenían aún acceso a las academias de bellas artes de la época. La enseñanza impartida en Berlín concedía un lugar preponderante al dibujo, realizado a partir de modelos profesionales. Sólo se admitía candidatas que tuvieran ya un buen control de la materia. Durante su estancia berlinesa, Paula Becker pasó numerosas horas en las galerías de los museos, completando así su formación. Al igual que los artistas del movimiento nazareno, que había conocido su apogeo siete décadas antes, a Paula le gustaban por encima de todo los lienzos del Renacimiento alemán e italiano. En enero de 1898 heredó 600 marcos y decidió instalarse en Worpswede, formando parte del grupo de artistas que reivindicaban su independencia frente a las grandes academias. La inmensa mayoría eran antiguos alumnos de la Academia de Bellas Artes de Düsseldorf. Como muchos jóvenes artistas del siglo XIX, consideraban las academias de pintura instituciones oficiales, y a sus profesores y métodos, obsoletos. En Worpswede, aspiraron a crear un espacio con, por y para la naturaleza, como antes hiciera Théodore Rousseau con la escuela de Barbizon. Como en Francia, el objetivo era doble: trabajar «*au plein air*», revolucionando así la técnica pictórica, y reflejar en su obra a la población campesina, que juzgaban de una pureza aún original y no corrompida por la civilización. A pesar de que artistas como Max Slevogt, Lovis Corinth, Max Liebermann o Wilhelm Leibl empezaban a tener éxito en Múnich y Berlín, Alemania seguía fiel a los salones de pintura y el arte académico. Al otro lado de la frontera, en París, la apertura y la innovación en la vida artística eran un señuelo irresistible para sensibilidades como la de Paula Becker. En 1900 se instaló en el número 9 de la calle Primera Campaña, en el distrito XIV de París. Paula continuó formándose en las clases de la Académie Colarossi, en el Barrio Latino, porque era de las pocas academias que aceptaban a las mujeres. Ese mismo año se celebró la Exposición Universal destinada a conmemorar la llegada del nuevo siglo. Este acontecimiento reunió en París a varios artistas, entre ellos el paisajista Otto Modersohn, al que Paula Becker ya conocía y apreciaba mucho, pese a ser once años mayor que ella. La tragedia precipitó la vuelta de Modersohn y Overbeck a Alemania, por el fallecimiento repentino de su esposa. Un año más tarde, Otto Modersohn y Paula Becker se casaron. Se abrió a continuación un período de la vida de la artista en el que intentó conciliar sus ambiciones artísticas con su vida de esposa, mujer de la casa y madrastra de la pequeña

Elisabeth, resultado del primer matrimonio de Otto, que sirvió de modelo a toda una serie de retratos de la niña, como *Muchacha en un jardín al lado de una bola de cristal* y *Cabeza de una pequeña muchacha*, de 1901. El contacto con las vanguardias animó a Paula a desplegar sin ningún temor toda la fuerza y el potencial de su pintura. Se calcula que el número de telas realizadas entre 1906 y 1907 asciende aproximadamente a noventa. Paula prestó interés a la representación del desnudo y del bodegón, aunque de esta época también se cuentan numerosos autorretratos, como el *Autorretrato con limón*, en los que la artista aparece generalmente semidesnuda. Debido a su deteriorada situación, Otto Modersohn viajó a París para pasar el invierno con ella. Se instaló en un taller situado en el mismo edificio que el de Paula y en 1907, la pareja regresó a Worpswede. Paula se quedó embarazada, pero su salud era delicada; tuvo un parto particularmente difícil y dio a luz a una niña, Mathilde (Tillie) Modersohn. El médico recomendó a la joven madre guardar cama durante varios días. El 20 de noviembre, cuando se le permitía levantarse por primera vez, Paula fue víctima de una embolia pulmonar, y murió a los treinta y un años. El reconocimiento le llegó demasiado tarde, cuando ya había fallecido. Los homenajes no tuvieron mucha repercusión más que en su Alemania natal, a pesar de que hubiera viajado y fuera considerada una pionera del expresionismo. Fue la primera mujer occidental que se autorretrató desnuda y embarazada, y la primera en la historia del arte al que se dedicó un museo exclusivo para su obra.<sup>14</sup>

### **Natalia Goncharova (Russia, 1881-1962, París)**

Natalia Sergeevna Goncharova nació en 1881 en Negaevo (Rusia), creció en la casa de sus abuelos en Ladyzhino, en la provincia de Tula. El campo y la cultura campesina que la rodeaban tuvieron un profundo efecto que pervivió en ella hasta la edad adulta y que influyó definitivamente en su arte. Natalia provenía de una familia distinguida que cultivaba el conocimiento artístico y la creatividad. Durante su juventud, estudió una amplia variedad de temas, incluidos historia, zoología y botánica. Después de su educación, se matriculó en un curso de medicina, pero tan sólo semanas después lo abandonó para reconocer que su talento estaba en las artes, por lo que inició estudios de escultura en la Escuela de Arte, Escultura y Arquitectura de Moscú. Cuando Konstantín Korovin entró como profesor en dicha escuela, el futuro pintor Mijaíl Lariónov y Natalia Goncharova trabaron amistad con él. Bajo la influencia de Lariónov fue capaz de desarrollarse como artista y en 1901 ya era considerada una gran pintora. Más tarde renunció enérgicamente al arte de Europa occidental, lo criticó duramente mientras exaltaba el del Este, alegando que era el que en aquellos momentos indicaba los avances que se estaban produciendo en el arte occidental, particularmente el de su Rusia natal. Así desarrolló el estilo con el que tuvo más éxito, el neo-primitivismo. La tradición del arte de los iconos ruso le interesaba enormemente por sus formas planas e inexpresivas y el elegante uso del color. Trajo esos elementos a un contexto específicamente moderno, conservando su



cultura inherente. Sin embargo, sería un error pensar que Natalia abandonara por completo su interés en el arte occidental: un mérito significativo de ella fue reconocer el potencial de ambos y luego combinarlos. Goncharova y Larionov fueron los padres de la vanguardia rusa prerrevolucionaria, organizaron la exposición «La cola del burro» en 1912 y expusieron con Der Blaue Reiter en Múnich el mismo año; también fueron extremadamente importantes en la organización de otras exposiciones y grupos según sus ideas. En 1913, Goncharova celebró una enorme exposición: fue la primera vez que una mujer artista expuso en Moscú mostrando 736 obras pese a su juventud. Finalmente, se establecieron en París, produciendo una gran cantidad de trabajo en diversos medios. De hecho, Goncharova diseñó escenografías para producciones teatrales independientes de Diáguilev, como por ejemplo *Cenicienta*, de 1938, para el Coronel de Basil, y *El barbero de Sevilla*. Mención aparte merecen sus diseños de vestuario. En ellos, las líneas y los volúmenes generales responden a la geometría y dinamismo de la abstracción y de las pautas futuristas, mientras que el contenido desborda su pasión por las formas del arte tradicional, con estampados de motivos inspirados en el folclore. Así pues, a lo largo de su vida Natalia no descartó ninguna disciplina artística: trabajó escultura, pintura, escenografía, diseño de vestuario, ilustraciones de libros e impresiones. Incluso ilustró partituras musicales. Murió en París en 1962 a la edad de ochenta y un años después de una vida intensa.<sup>15</sup>

#### **Alice Bailly (Ginebra, Suiza 1872-1938, Lausana)**

Nació en Ginebra en 1872 en el seno de una familia modesta; el padre trabajaba como funcionario de la oficina de correos y murió cuando Bailly tenía tan sólo catorce años. Su madre, maestra de alemán, se ocupó de su educación y de la de sus dos hermanas, esforzándose porque fueran jóvenes cultas y voluntariosas. Posteriormente residió en Múnich y más tarde, en 1906, se trasladó a París, donde vivió hasta 1923 y se unió a la colonia de artistas suizos de la rue Boissonade, en Montparnasse. Allí contactó y estableció amistad también con un grupo de pintores de diferentes procedencias, entre los que se encontraban Juan Gris, Francis Picabia, Albert Gleizes, Jean Metzinger, Fernand Léger, Sonia Lewitska y Marie Laurencin. Este grupo de pintores y pintoras influyó de forma importante tanto en sus obras como en su vida artística. Al año siguiente de su llegada a París, Alice fue invitada a pasar un par de semanas en Villa Médicis Libre, un santuario para artistas que no tuvieron el privilegio de recibir una educación artística formal en Roma. Mientras estaba en París exponiendo sus grabados en madera, se interesó por el fauvismo y se entusiasmó con el uso de colores intensos. En 1908 participó en el Salón de Otoño con algunas de sus obras y en 1912 fue elegida representante de los artistas de su país para una muestra itinerante de pintores europeos que se inició en Rusia y pasó por Inglaterra y España, entre otros países.<sup>16</sup>

### **Louise Catherine Breslau (Alemania, 1856-1927, Francia)**

Maria Luise Katharina Breslau nació en 1856 en Múnich, en el seno de una familia de origen judío. Cuando tenía dos años, su familia se trasladó a Suiza, donde su padre, un reputado médico, fue contratado como profesor y responsable del departamento de Obstetricia y Ginecología de la Universidad de Zúrich. Desde pequeña, Maria Luise tuvo una salud frágil: sufría asma y pasaba muchas horas en cama o en casa. En 1866, tras la muerte de su padre, Maria Luise, de diez años, fue enviada a vivir a un convento cerca del lago de Constanza, porque su familia esperaba que el clima de la zona ayudara a que mejorara su salud. Fue en aquella época cuando descubrió su pasión por el arte y empezó a tomar clases con el pintor Eduard Pfyster. Convertida en una joven de dieciocho años dispuesta a ser pintora, decidió trasladarse a París, donde ingresó en la Académie Julian, una de las pocas escuelas de arte que admitían a mujeres como pupilas. En 1879, se presentó en el Salón de París con un autorretrato y comenzó a colaborar con la revista de los impresionistas *La Vie Moderne*, en la cual Alphonse Daudet reprodujo algunos trabajos de Breslau entre 1881 y 1883. Poco después se cambió el nombre por el afrancesado de Louise Catherine, abrió su propio taller y colaboró habitualmente en exposiciones, obteniendo varios premios. En 1889 fue la primera mujer extranjera que recibió la medalla de oro de la Exposición Universal de París, por la obra *Contre-Jour* (1888). Desde entonces, no dejó de trabajar para la alta sociedad parisina y ganarse el reconocimiento de los artistas, llegando a ser admitida en 1890 como jurado de la Sociedad Nacional de Bellas Artes de París. Louise Catherine recibió la Legión de Honor francesa, convirtiéndose en la tercera artista y la primera extranjera en recibirla. Admirada por grandes pintores como Degas, Louise Catherine se dedicó durante décadas a la pintura acompañada de Madeleine Zillhardt, quien se convirtió en su confidente y musa y años después, tras la muerte de Louise, publicaría un libro sobre ella, *Louise Catherine Breslau y sus amigos*. Después de la primera guerra mundial, años que pasó refugiada en su hogar a las afueras de París, acompañada de Madeleine, retratando soldados y enfermeras que se trasladaban al frente, decidió retirarse de la vida pública. Desde entonces, sólo pintó esporádicamente algunos cuadros de flores para sus amistades. Falleció el 12 de mayo de 1927. Un año después, la Escuela de Bellas Artes de París organizaba la primera retrospectiva de la artista. Ese mismo año, su pareja Madeleine Zillhardt, ayudada por la princesa Winnaretta Singer, compró un barco para hacer un refugio del Ejército de Salvación. La nave fue rehabilitada por Le Corbusier y bautizada «Louise-Catherine» en memoria de la pintora.<sup>17</sup>

### **Frida Kahlo (Coyoacán, México, 1907-1954) en París**

Cuando André Breton conoció la obra de Frida Kahlo en 1938 quedó fascinado por la mexicana que jugaba en su jardín con la irrealidad de las apariencias: afirmó que era el producto de un surrealismo espontáneo y la invitó a exponer sus obras en galerías de Nueva York y París,

ciudad en la que pasó varios meses en 1939 y en la que tuvo ocasión de entrar en contacto con otros artistas del movimiento. Frida nunca se sintió cerca del surrealismo y al final de sus días rechazó abiertamente ser encuadrada en esa tendencia. Según sus palabras: «Se me tomaba por una surrealista. Ello no es correcto, yo nunca he pintado sueños, lo que está representado era mi realidad». Frida no sólo rechazó el carácter onírico de su pintura, sino que profesó una profunda aversión hacia los representantes del movimiento. La experiencia de su estancia en la capital francesa la manifestó abiertamente en una carta a Nicolás Murray: «No puedes imaginarte lo joputas que son esta gente; me hacen vomitar. Son tan condenadamente intelectuales y degenerados que ya no los aguanto más». En 1953 se inauguró su primera y definitiva gran exposición en su México natal; en esos momentos su estado de salud era ya muy precario, pero en el centro de la sala se instaló una enorme cama con dosel en la que Frida pudo participar de la fiesta; medicada pero pintada y perfectamente engalanada con lazos y joyas, fue saludada por toda suerte de autoridades y amigos, como si de una ceremonia religiosa se tratara. Murió al año siguiente, pero unos días antes de su fallecimiento en 1954 se produjo una de las anécdotas más conocidas: procedió a firmar su último cuadro, un bodegón formado por jugosas sandías al que incorporó con grandes letras la frase que se ha convertido en su lema: «*Viva la vida*». Frida murió siendo ya un mito en México y reconocida por el incipiente mundo feminista latinoamericano, que vio en ella una pionera, capaz de apartarse de los cánones de la mentalidad masculina y libre del deseo de aprobación de las opiniones influyentes del arte, que en esos momentos estaban totalmente entregadas a la monumentalidad del muralismo todavía inspirado en la revolución de 1910.<sup>18</sup>

### **Tarsila do Amaral (Capivari, 1886-1973, São Paulo)**

Pintora, dibujante y traductora brasileña, Es considerada una de las principales artistas modernistas latinoamericanas y la pintora que mejor logró las aspiraciones de expresión nacionalista en un estilo moderno. «Cada vez me siento más brasileña. Quiero ser la pintora de mi país», escribía Tarsila do Amaral en una carta que envió desde París a sus padres el 19 de abril de 1923. Dos años antes, audaz y viajera como lo sería toda su vida, había puesto rumbo hacia la capital francesa con su hija Dulce, quien permanecía en un internado inglés mientras ella asistía a clases de pintura en la célebre Académie Julian.<sup>19</sup>

Entre otras pintoras coetáneas de Amrita durante su estancia en París están: Gwen John (1876-1939), Gabriele Münter (1877-1926), Liubov Popova (1877-1962), Marie Laurencin (1883-1956), Alexandra Exter (1882-1949), Sophie Taeuber-Arp (1889-1943), Jacqueline Marval (1866-1932), Marie Vorobieff (Marevna, 1892-1984), Marie Bracquemond (1840-1916).

También hubo pintoras modernistas catalanas y españolas en París; muchas de ellas aún permanecen en la invisibilidad, pero algunas perduran a través de su historia y nombre, como Maria Lluïsa Güell, Visitación Ubach y Serafina Ferrer, aunque las que más destacan son:

### **Pepita Teixidor (Barcelona, 1865-1914)**

Josefa Teixidor Torres nació en Barcelona en 1865 en el seno de una familia acomodada y amante de la pintura. Su padre, ingeniero industrial, se dedicó a la pintura cuando se retiró del negocio de fabricación de luces metálicas que tenía; su empresa participó en la instalación del alumbrado público de España. Se formó con el pintor Francesc Miralles. Desde sus inicios se dedicó a la acuarela y la pintura de flores, técnica y género tradicionalmente considerados femeninos, a pesar de que su hermano mayor le insistiera en que se dedicara al retrato. También utilizó técnicas como la aguada y la pintura al óleo. Las flores fueron su gran pasión, y las immortalizó en su gran variedad y sobre múltiples soportes como telas, panes o abanicos. Sus obras, por lo general, eran de tamaño mediano, y en ocasiones utilizó soportes redondos u ovalados. Su clientela habitual era la burguesía barcelonesa de la época, pero su fama y su prestigio trascendieron los límites de la ciudad condal, e incluso la reina María Cristina compró obras suyas. Formó parte del grupo de mujeres que lucharon para poder exponer su obra en las galerías que habitualmente sólo exponían artistas masculinos; en este grupo encontramos otras pintoras destacadas de la época, como Luisa Vidal, Visitación Ubach, Antonia Ferreras y Maria Lluïsa Güell. Su talento y su fama la llevaron a exponer por varias ciudades europeas e incluso de América. Participó en la Exposición Universal de París de 1900, y en dicha ciudad fue nombrada socia honoraria de la Union des Femmes Peintres et Sculpteurs, y en 1912 de la Union Internationale des Beaux-Arts et Lettres. En 1900, junto con Lluïsa Vidal, Antonia Ferreras, Juan Soler y Serafina Ferrer participó en la XVI Exposición de Bellas Artes Extraordinaria de Barcelona. Expuso en la Sala Parés de Barcelona en 1908, 1914 y 1916. Participó en las Exposiciones Nacionales de Madrid, París y México, y en 1910 ganó la medalla de oro en la Exposición Nacional de Bruselas. Como consecuencia de una grave enfermedad, murió en Barcelona en 1914. Sus restos fueron enterrados en el Cementerio de Montjuïc. Fue la primera mujer que tuvo un monumento en la ciudad de Barcelona: a través de la revista *Feminal*, un grupo de mujeres llevó a cabo una serie de iniciativas para que se erigiera un monumento en su memoria. Así pues, recaudaron un total de 300 obras de diferentes artistas del momento con las que se realizó una tómbola benéfica. El monumento se encuentra en el Parque de la Ciudadela de Barcelona. Para conmemorar el centenario de su muerte, en septiembre de 2014, el Grupo de Historia de las Mujeres de Barcelona organizó la exposición «Pepita Teixidor y su mundo» y una conferencia con el mismo título para dar a conocer la vida y la obra de esta gran pintora.<sup>20</sup>

### **Antònia Ferreras (Lleida, 1873-1953, Barcelona)**

Antònia Ferreras Bertrán nació en Lleida en 1873. Formada en la Escuela Superior de Bellas Artes de Barcelona, fue pintora de flores. Trabajó diferentes técnicas, como el óleo o la acuarela, y experimentó con todo tipo de formatos, a veces apaisados. También pintó sobre raso. Aprovechó su formación y fue más allá: se profesionalizó y compatibilizó su carrera artística con la vida familiar y una intensa y comprometida actividad social. Durante las primeras décadas del siglo XX y hasta los inicios de la Guerra Civil, fue bastante activa a nivel expositivo. Participó en la Exposición Hispano-Francesa de 1895, en la que fue galardonada con la medalla de plata, en la Exposición de Artes e Industrias de México en 1896 y en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1897. En aquellos años formó parte del círculo de artistas e intelectuales cercanos de la revista *Feminal*. Con las pintoras Lluïsa Vidal, Maria Lluïsa Güell y Pepita Texidor organizó una protesta por un poder exponente en las salas que, hasta entonces, estaban monopolizadas por los artistas varones. Ocupó el cargo de secretaria del Comité Femenino Pacifista de Cataluña (CFPC), una organización antibélica creada en 1915, presidida por Carme Karr y de la que fueron vocales las pintoras Lluïsa Vidal y M. Condeminas de Rosich. Su objetivo era unir las voces de las mujeres de España con las de las afectadas por el conflicto bélico, y se convirtió en el primer comité pacifista español. Con muy buena acogida, en 1919 expuso una selección de diecinueve obras en el Salón Sabater de Terrassa. Dos años más tarde, cedió tres abanicos pintados con motivos florales para ser subastados entre las alumnas de la Escuela de Economía Doméstica de la misma ciudad. En 1920 expuso individualmente en las Galerías Laietanes y en 1924 en el Salón Nancy de Madrid, en el Museo de Arte Moderno; la familia real y numerosos coleccionistas adquirieron sus obras. En 1926 participó en la exposición celebrada en la Sala Parés, en 1929 en la Exposición Internacional de Arte de Barcelona y en 1930 de nuevo en la Sala Parés, junto con los artistas Eveli Palá y Vicenç Solé Jorba. En 1934 hizo otra exposición individual en la Federación Industrial y Mercantil de Valencia. Se conserva obra de Ferreras en el Museo de Arte Jaume Morera de Lleida, en el Museo Nacional de Arte de Cataluña, en la Biblioteca-Museo Víctor Balaguer de Vilanova i la Geltrú y en la colección del Museo del Prado. Después de una vida intensa falleció en Barcelona a los ochenta años.<sup>21</sup>

### **Lluïsa Vidal i Puig (Barcelona, 1876-1918)**

Nació en Barcelona en una familia acomodada y culta, integrada en una sociedad burguesa que se relacionaba con el ambiente modernista de la época. Siempre contó con el apoyo de su familia: su padre, un famoso diseñador de mobiliario, puso todos los medios a su alcance para que pudiera estudiar arte con los mejores profesores. Esa posición económica también le permitió viajar sola por Europa, cuando era una temeridad hacerlo, terminando su completísima formación académica en París, donde se instaló en 1901. Se matriculó en la popular Académie

Julian por ser la única escuela de artes para mujeres de todo París y la más cosmopolita de las escuelas alternativas, naturalmente de carácter privado. La academia basaba su exitosa estrategia en talleres separados para hombres y mujeres, pero regidos por los mismos principios, utilizando modelos vivos. Curiosamente la tarifa de inscripción era dos veces más cara para las mujeres que para los hombres y la obra producida por éstas se solía vender mucho más barata. En París entró en contacto con el incipiente movimiento feminista europeo, gracias a su amistad con los editores de *La Fronde 19*, un diario avanzado para la época, escrito e impreso exclusivamente por mujeres profesionales en acción. De vuelta en Barcelona, su participación profesional en el mundo artístico se inició a los veintidós años en Els Quatre Gats, donde fue la única mujer que pudo exponer. Mujer activa y comprometida socialmente, vivió de la pintura y de las clases particulares que impartía en su taller de la calle Salmerón, hoy Gran de Gràcia, que antes había ocupado Nonell, y de sus colaboraciones en revistas. Entró en contacto con todo el grupo de artistas europeos, fugitivos y refugiados de la guerra en Cataluña, convirtiéndose en una activa pacifista formando parte del Comité Femenino Pacifista de Cataluña. La Semana Trágica sembró en el corazón de los barceloneses un sentimiento de división de clases muy profundo. Lluïsa se incorporó al Instituto de Cultura y Biblioteca Popular para la Mujer para ayudar a jóvenes solteras de la clase obrera, o de la clase media baja sin medios, para estudiar o adquirir una formación profesional. Su obra fue reconocida por la crítica, especialmente por sus retratos, que destacaron por su dominio de la técnica, también por sus escenas costumbristas y paisajes. Lluïsa fue encuadrada en la segunda generación del movimiento modernista debido a los tonos de su paleta, el uso de la transparencia luminosa y en los colores de sus fondos. El crítico Cirici Pellicer afirmó que la catalana aportó al movimiento una visión artística femenina bastante parecida a la que Berthe Morisot otorgó al movimiento impresionista en Francia.<sup>22</sup>

### **María Blanchard (Santander, 1881-1932, París)**

María Gutiérrez Blanchard nació en Santander en 1881 en una familia acomodada de la burguesía montañesa que gozaba de cierta influencia intelectual. Su abuelo, Castor Gutiérrez de la Torre, fue el fundador en 1856 del periódico regional *La Abeja Montañesa* y su padre dirigió durante diez años el prestigioso diario liberal *El Atlántico*. Debido a la caída que su madre sufrió unas pocas semanas antes del parto, María nació con una malformación ósea, concretamente una cifoescoliosis con doble desviación de columna; un trastorno que se caracteriza por generar una joroba o protuberancia en la espalda, problema que fue agravándose con el tiempo y que condicionó toda su vida. Esa malformación la llevó a refugiarse en su familia, pero como contrapartida la ayudó a desarrollar un peculiar y creativo mundo interior. Obteniendo becas se trasladó a París en 1908 para continuar sus estudios. La capital francesa vivía entonces el momento más convulso del arte, que derivó en las primeras vanguardias, con el cubismo como máxima expresión del movimiento, liderado por Pablo Picasso y Georges

Braque. En ese ambiente conoció a los artistas españoles que vivían la bohemia y que se convirtieron en sus grandes amigos, entre ellos Juan Gris, Anglada Camarasa y el poeta Gerardo Diego. Acudió a la Academia Vitti, donde conoció a la pintora rusa Angelina Beloff, con la que viajó a Londres y varias ciudades de Bélgica. En 1915 se instaló en París definitivamente, dejó su apellido Gutiérrez y nunca regresó a España. Poco a poco el reconocimiento artístico empezó a fluir y fue encontrando compradores para sus obras, a la vez que era partícipe de las discusiones cubistas e integrante del círculo de Lipchitz y Juan Gris. El cubismo sintético de Blanchard mereció el reconocimiento del público más exigente y participó en exposiciones junto a los otros grandes nombres en Bruselas y París, por lo que a día de hoy María forma parte del grupo de pintores españoles más valorados del movimiento cubista.<sup>23</sup>

## NOTAS

### 6. Los escenarios de Amrita Sher-Gil antes de Amrita Sher-Gil

1. Frances Borzello, *A World of Our Own Women as Artists*, Londres: Thames & Hudson, 2000, p.170-171.
2. *Ibidem*, p. 174.
3. *Ibidem*, p.189.
4. S. Bonnie Anderson y Judith P. Zinsser, *Historia de las Mujeres. Una historia propia*, Barcelona: Crítica, 2009, p. 647.
5. *Ibidem*, p. 650.
6. Sarah Pomeroy, *Goddesses, Wives, Wores and Slaves. Women in classical Antiquity*, Nueva York: Schocken, 1975, p.15.
7. S. Bonnie Anderson y Judith P. Zinsser, *ídem*, p. 651.
8. *Ibidem*, p. 652.

### 7. Orígenes de la pintura de vanguardia en Hungría

1. Miguel de Ferdinandy, *Historia de Hungría*, Madrid: Pegaso, 1967, p. 9.
2. *Ibidem*, p. 288.
3. *Ibidem*, p. 297.
4. *Ibidem*, p. 305.
5. *Ibidem*, p. 310.

### 7.1 Recepción de la Escuela de París en Budapest

1. Malcolm Vaughan, *Modern Hungarian Paintings*, Budapest: Ed.Parnassus, 1931, vol. 3, n.º 8, p. 19.
2. Gertrude Stein, *The Autobiography of Alice B. Toklas*, Nueva York: Ed. Vintage, 1990, p. 13.
3. *Ibidem*, p. 14.
4. IVAM - Institut Valencià d'Art Modern, <http://www.ivam.es/es/exposiciones/lajos-kassak-y-la-vanguardia-hungara-2/>

### 7.2 La visión de Oriente desde Occidente

1. Lucien Bianco, *Asia contemporánea*, Madrid: Siglo XXI Editores, Historia Universal, vol. 33, 1991, p. 5.
2. Christine Peltre, *Orientalism*, París: Pierre Terrail/Édigroup, n.º 308, 2004, p. 11.
3. *Ibidem*, p. 12.
4. *Ibidem*, p. 14.
5. *Ibidem*, pp. 222-223.
6. VV.AA., catálogo «Japonisme: la fascinació per l'art japonès», Ricard Bru i Turull (com.), Barcelona: Edicions 62, 2013, p. 9.
7. *Ibidem*, p. 10.
8. *Ibidem*, p. 25.

### 8.1 La familia y la jerarquía

1. Sudhir y Katrina Kakar, *La India: retrato de una sociedad*, Barcelona: Kairós, 2012, p. 9.
2. Gerhard Roth, entrevista en *The Modern Denial of Human Nature*, Londres: Penguin Press Science, 2003, p.36.
3. Sudhir y Katrina Kakar, *ídem*, p. 11.
4. Jawaharlal Nehru, *The Discovery of India*, Calcuta: Signet Press, 1946, p. 30, en Sudhir Kakar, *El mundo interior. Un estudio psicoanalítico de la infancia y la sociedad india*, México: Fondo de Cultura Económica, 1987, p. 35.
5. Luigi Barzini, *The Italians*, Nueva York: Touchstone, 1996.
6. Sudhir y Katrina Kakar, *ídem*, p.15.
7. *Ibidem*, pp. 19-23.
8. *Ibidem*, pp. 26-29.
9. D.G. Mandelbaum, *Society in India*, Berkeley: California Press, 1970, vol. 2, p. 60.
10. Sudhir y Katrina Kakar, *ídem*, p. 35.

### 8.2.1 La mujer india por tradición

1. [https://es.wikipedia.org/wiki/Leyes\\_de\\_Manu](https://es.wikipedia.org/wiki/Leyes_de_Manu).
2. <https://feminisminindia.com/2018/01/11/manusmriti-ultimate-guide-good-woman>.
3. Madhu Kishwar, «From Manusmriti to Madhusmriti Flagellating a Mythical Enemy», archivado el 26 de junio de 2006 en la Wayback Machine, artículo en inglés en el sitio web Vepa. Sin fecha (aunque menciona un periódico del 19 de febrero de 2000).
4. <https://www.lavanguardia.com/internacional/20111228/54241693059/silencioso-genocidio-ninas.html>.
5. A. MacDonell, *Vedic Religion*, citado *Women in Manu and His Seven Commentators*, Benarés: Kanchana Publ, 1962. p. 165.
6. Sudhir y Katrina Kakar, *La India: retrato de una sociedad*, Barcelona: Kairós, 2012, pp. 60-64.
7. Véase L. Bennett et al., *Gender and Poverty in India: A World Bank Country Study*, Washington, D.C.: World Bank, 1991.
8. S. Ananda Lakshmi (ed.), *The Girl Child and the Family*, Delhi: Departamento para el desarrollo de la mujer y la infancia, Ministerio para el Desarrollo de Recursos Humanos, 1994.
9. Sudhir y Katrina Kakar, *ídem*, p. 82.
10. O.Kernberg, *Love, the Couple and the Group: A Psychoanalytic Frame*, *The PsychoQuarterly*, vol. 49, 1980, pp 78-108.
11. *Ibidem*, p. 134.

### 8.2.2 La sexualidad en la mujer india

1. Barbara y Thomas Metcalf, *Historia de la India*, Madrid: Cambridge University Press, 2003, p. 182.
2. Sudhir y Katrina Kakar, *La India: retrato de una sociedad*, Barcelona: Kairós, 2012, pp. 99-110.

### 8.2.3 El papel de la mujer en el ámbito laboral y artístico

1. Whitney Chadwick, *Mujer, arte y sociedad*, Barcelona: Destino, p. 25.
2. *Ibidem*, pp. 264-265.
3. Gil Perry, *Gender and Art, Case Study 8*, Yale University Press, pp. 198-205.
4. Sudhir y Katrina Kakar, *La India: retrato de una sociedad*, Barcelona: Kairós, 2012, p. 88.
5. Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*, Delhi: Tulika Books, 2010, vol. 1, p. 297.
6. Felicity Hand y Kathleen Firth, *India, Fifty Years after Independence*, Londres: Peepal Tree Press, 2001, pp. 13-14.



### 8.3 Brahma y el sistema de castas hindú

1. <https://feminisminindia.com/2018/01/11/manusmriti-ultimate-guide-good-woman>.
2. Kshiti Mohan Sen, *Hinduismo*, Madrid: Ed. Guadarrama, 1976, p. 7.
3. Clio Whittaker, *Mitología oriental. Dioses y Leyendas*, Óptima Editorial, pp. 51-71.
4. Louis Dumont, *Religion, Politics and History in India*, La Haya: Hague Press, 1970, p. 34.
5. Sudhir y Katrina Kakar, *La India: retrato de una sociedad*, Barcelona: Kairós, 2012, p. 43.
6. *Ibidem*, pp. 45-53.
7. André Béteille y Patricia Uberoi (eds.), *Family, Kinship & Marriage in India*, London, Oxford Uni. Press, pp. 448-449.
8. William Serman, *De las revoluciones a los imperialismos*, Madrid: Akal, 1989, pp. 93-94.
9. A. Michaels, *Der Hinduismus: Geschichte und Gegenwart*, München: Ed C.H. Beck, 1998, pp. 17-18.
10. Deepak Ananth, «Amrita Sher-Gil. An Artist Family of the Twentieth Century», *Catalogue of Exhibition for the Tate Modern*, Nueva Delhi: PhotoInk, 2007, p. 157.

### 8.4 La tradición de las imágenes: la iconografía hindú

1. Mircea Eliade, *Historia de las creencias y las ideas religiosas*, Barcelona: Paidós, 1999, vol. 1, pp. 169-173.
2. *Ibidem*, pp. 175-177.
3. *Ibidem*, pp. 252.
4. *Ibidem*, pp. 259-262.
5. Núria Monteis, *UNESCO-Rituals, cultures i religions del món*, Barcelona: Direcció General d'Afers Religiosos, 2018, p. 52.

### 9. Culturas indias hasta el fin del Raj Británico (1945-1947)

1. *La Vanguardia*, «Junior Report», 30/09/2019, actualizado a 14/10/2019, <https://www.lavanguardia.com/vida/junior-report/20190929/47709634647/india-historia-colonia-britanica.html>.
2. Swati Chattopadhyay, *Representing Calcutta: Modernity, Nationalism, and the Colonial Uncanny*, Calcuta: Routledge, 2006.
3. William Serman, *De las revoluciones a los imperialismos*, Madrid: Akal, 1989, pp. 91-92.

### 9.1 Shantiniketan (1901), obra de Rabindranath Tagore (1861-1941)

1. Yashodhara Dalmia, *Amrita Sher-Gil: A Life*, Delhi: Penguin Books India, 2013, pp. 43-44.
2. Partha Mitter, *El triunfo del modernismo: los artistas de la India y la vanguardia, 1922-1947*, Londres, Reaktion, 2007, p. 134.
3. Samsad Bangali y Charity Abhidhan, *Biographical Dictionary*, Calcuta. 4.ª edición, 1998, vol. I, p. 23.
4. Partha Mitter, *ídem*, p. 215.
5. Deepak Ananth, «Amrita Sher-Gil. An Artist Family of the Twentieth Century», *Catalogue of Exhibition for the Tate Modern*, Nueva Delhi: PhotoInk, 2007, pp. 26-29.

### 9.2 Bengal School of Art (1896) y Abanindranath Tagore (1871-1951)

1. John Onians, «Bengal School», *Atlas of World Art*, Laurence King Pub., 2004, p. 304.
2. Mukul Dey, *Abanindranath Tagore, A Survey of the Master's Life and Work*, en *Abanindra Number*, The Visva-Bharati Quarterly, May-Oct. 1942.
3. Krishna Chaitanya, *A History of Indian Painting: The Modern Period*, Abhinav Publications, 1994, p. 145. ISBN 978-81-7017-310-6. Retrieved 12 December 2011. "Archived copy". Archived from the original on 29 November 2011. Retrieved 20 May 2009
4. R. Siva Kumar, *Paintings of Abanindranath Tagore*, Pratikshan Books, 2008, p. 384.
5. Rupert Richard Arrowsmith, «An Indian Renaissance and the Rise of Global Modernism: William Rothenstein in India, 1910-11», *The Burlington Magazine*, vol. 152, n.º 1285, 2010, pp. 228-235.
6. Anónimo, «Abanindranath Tagore Biography», [loveindia.net](http://loveindia.net) (11/12/2011).

### 9.3 The Indian Society of Oriental Art (1907) y la influencia de las vanguardias en la India

1. Capítulo II. *The Foundation of the Indian Society of oriental art: its aim and objectives*. The Amrita Bazar Patrika. 1936 Reported.
2. James H. Cousins, *Indian Society of Art: It's early days*, article. Calcuta. p. 103.
3. Carta de Abanindranath Tagore a Havell, 2 de noviembre de 1911, en Sankari Prasad Basu Ed., *Cartas de la Hermana Nivedita*, Calcuta: 1982, vol. II, p. 1281.
4. Rabindranath Tagore, *Nationalism*, Londres, 1907, p. 2.
5. James H. Cousins, *ídem*, p. 119.
6. Véanse las «Actas de la reunión inaugural del Arte Oriental de la Sociedad de la India», en Asok K. Bhattacharya, *Sociedad India de Arte Oriental en retrospectiva*, Edición del 75. *Journal of the Indian Sociedad de Arte Oriental* de Calcuta, 1981-1983.
7. Rattan Parimoo, *Las pinturas de los tres Tagores*, Baroda, 1973, p. 55.
8. Partha Mitter, *El triunfo del modernismo: los artistas de la India y la vanguardia, 1922-1947*, Nueva Delhi: Libros de Reaktion, 2008, p. 17.
9. Max Osborn, *La exposición de arte indio en Berlín*, Catálogo de obra, Calcuta: Ed. Ruhjamp, 1923, p. 74.

### 9.4 ¿Invisibilidad femenina en una cultura masculina?

1. William Serman, *De las revoluciones a los imperialismos*, Madrid: Akal, 1989, p. 108.
2. Frances Borzello, *A World of Our Own Women as Artists*, Londres: Thames & Hudson, 2000, p. 166.
3. *Ibidem*, p. 167.
4. Kishore Singh, *Todo es relativo*, Madrid: Ed. Estándar de negocios, 2018, p. 154.
5. Janice Helland, *Local / Global: Mujeres artistas en el siglo XIX*, Ashgate Publishing, 2016, pp. 66-67.
6. Subhodh Chandra Sengupta y Anjali Basu (eds.), (Enero de 2002) *Saroj Nalini Dutt, Samsad Bengali Charitabhidha*, Calcuta: Shishu Sahitya Samsad, vol. 1., 4.ª ed, p. 798.
7. Artista Gallery, «Sunyani Devi» del catálogo de la exposición en Goa Art Gallery, Mumbai, 2018
8. Partha Mitter, *El triunfo del modernismo: los artistas de la India y la vanguardia, 1922-1947*, Delhi: Reaktion, 2008, p. 250.
9. *Ibidem*, p. 320.
10. <http://conchamayordomo.com/2018/07/22/mary-cassatt>.
11. <https://www.mujeresenlahistoria.com/2016/11/eva-gonzales.html>.
12. [https://es.wikipedia.org/wiki/Suzanne\\_Valadon](https://es.wikipedia.org/wiki/Suzanne_Valadon), <http://conchamayordomo.com/2018/11/04/suzanne-valadon/>

13. <https://historia-arte.com/obras/juzgando-un-dia-de-trabajo>, <https://conchamayordomo.com/2021/02/14/anna-ancher/>, [https://es.wikipedia.org/wiki/Anna\\_Ancher](https://es.wikipedia.org/wiki/Anna_Ancher).
14. <http://conchamayordomo.com/2019/01/19/paula-modersohn-becker>.
15. <http://conchamayordomo.com/2018/04/21/natalia-goncharova>.
16. <http://conchamayordomo.com/2019/04/30/alice-bailly>, <http://fondation-alice-bailly.ch/index.html>, [https://es.wikipedia.org/wiki/Alice\\_Bailly](https://es.wikipedia.org/wiki/Alice_Bailly)
17. <https://www.muji.es/en/la-historia.com/2019/01/louise-catherine-breslau.html>, <http://conchamayordomo.com/2021/05/13/louise-catherine-breslau/>, [https://es.wikipedia.org/wiki/Louise\\_Catherine\\_Breslau](https://es.wikipedia.org/wiki/Louise_Catherine_Breslau).
18. <http://www.museofridakahlo.org.mx>, <http://conchamayordomo.com/2017/01/19/frida-kahlo>.
19. [https://elpais.com/elpais/2018/04/20/eps/1524215274\\_115782.html](https://elpais.com/elpais/2018/04/20/eps/1524215274_115782.html).
20. [https://es.wikipedia.org/wiki/Pepita\\_Teixido](https://es.wikipedia.org/wiki/Pepita_Teixido), <http://conchamayordomo.com/2021/06/09/pepita-teixidor>.
21. [https://www.wikiwand.com/ca/Ant%C3%B2nia\\_Ferreras\\_Bertran](https://www.wikiwand.com/ca/Ant%C3%B2nia_Ferreras_Bertran), <http://conchamayordomo.com/2021/01/08/antonia-ferreras-bertran>.
22. <http://conchamayordomo.com/2016/10/24/luisa-vidal>.
23. <http://conchamayordomo.com/2017/12/27/maria-blanchard>.

#### Más fuentes bibliográficas:

- Chakraverty, Ajan, *Indian Miniature Painting*. London, Tiger Books International London, 1966.
- Clarke, J.J. *Oriental Enlightenment, The encounter between Asian and Western Thoughts*, London, Routledge, 1977.
- Daniélou, Alain, *Mythes et dieux de l'Inde*, Paris, Flammarion, 1992.
- Deleury, Guy, *Les grandes mythes de l'Inde*, Paris, Ed.Fayard, 1992.
- Dirks, Nicholas, *Colonialism and its forms of knowledge*. Princetown, Princeton University Press, 1966.
- Fisher, Michael, *Indirect Rule in India*, Oxford & Delhi, Oxford University Press, 1993.
- Fraser, Robert, *Book History Through Postcolonial Eyes*, London, Routledge, 2008.
- Gosh, Durba, *Sex and the Family in Colonial India: Making the Empire*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006.
- Guha, Ranajit, *Elementary Aspects of Peasant Insurgency in Colonial India*, Oxford, Oxford University Press, 1984.
- Ifitkhar, Dadi, *Modernism and Art of Muslim South Asia*, California, Univ. of North California Press, 2010
- Imtiaz, Ahmad, *Between the ideal and the real. Gender relations within the Indian joint Family*, Delhi, Sage Publ.2003
- Kapani, Lakshmi, *L'hindouisme. Le fait religieux*, Paris, Fayard, 1993.
- Kanta Ray, Rajat, *The felt community*, Oxford & Delhi, Oxford University Press, 2003.
- Kopf, David. *British Orientalism and the Bengal Renaissance*. Berkeley, University of California Press, 1969.
- Khullar, G.D. *Indian miniature*. Delhi, R&K, publishing House, 1967.
- Kumkum, Sangari & Sudesh Vaid, *Recasting Women: Essays on Colonial History*, Delhi. Ed, Kali for Women, 1989.
- Mascaró, Joan, *Diàlegs amb l'Índia*, (La Mirada Filosófica), Barcelona, Ed.Proa 2001.
- Markovits, Claude, *Histoire de l'Inde moderne*, Paris, Fayard, 1994.
- Metha, N.C., *The golden flute. Indian painting and poetry*. Delhi, Lalit Kala Academi, 1962.
- Mukherjee, S.N., *Class, Caste and Politics in Calcutta, 1815-1838*. Cambridge, Cambridge University Press, 1970.
- Pernau, Magrit, *Family and gender*, New Delhi, India Sage Publications, 2003.
- Pernau, Joan. *Per a comprendre l'Índia*. Barcelona, Portic Ed. 2004.
- Purohit, Vinayak, *Arts of transitional India Twenty Century*, Delhi, Popular Prakashan, 1988.
- Radice, William, *Myths and legends of India*, New Delhi, India, Penguin Books, 2002.
- Ram, Sita, *From Sepoy to Subedar*, London, Routledge, 1970.
- Reifeld, Helmut, *Women in Panchayati Raj*, Indian Social Inst. Delhi, Konrad A. Foundation, 2001.
- Rocher, Roseanne, *British Orientalism*, London, Routledge, 1970.
- Said, Edward W. *L'orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*. Paris, Ed. Seuil, 1997.
- Sen, Amartya. *Development as freedom*. New York, Alfred, A. Knoff, 1999.
- Senart, Émile, *Les castes dans l'Inde*. Paris, Ernest Larroux, 1896.
- Singh, K.S. *People of India*, 25 volume, Calcutta & Oxford, Oxford University Press, 1997.
- Singha, Radhika, *A despotism of Law*, Oxford, Oxford University Press, 1998.
- Stoke, Eric, *The English Utilitarians and India*, Oxford, Clarendon Press, 1959.
- Skaria, Ajay, *Hybrid Histories: Forest, Frontiers and Wilderness in Western India*, Oxford, Oxford University Press, 1999.
- Seema Alavi, *The Sepoys and the Company*, Oxford & Delhi, Oxford University Press, 1995.
- Tagore, Rabindranat. *The essential Tagore*, Harvard, Harvard University press, 2011.
- Tammita-Delgoda, Sinharaja, *A traveller's history in India*. London, Windrush Press Book, 2002.
- Tharu, Susie, *Women writing in India 600bC to present*. Oxford, Oxford University Press, 1995.
- Trautmann, Thomas, *Aryans and British India*, Berkeley University of California Press, 1997.
- Visaria, Leela, *From independence towards freedom. Indian women since 1947*. Oxford, Oxford University Press, 1999.
- Washbrook, David, *Law, State and Society in Colonial India*, Modern Asian Studies 15, Cambridge Univ. Press, 1970.
- Wille, Simone, *Modern Art in Pakistan*, London, Routledge, 2017.

## ENSAYO VITAL

Retrato de Amrita Sher-Gil (1913-1941)

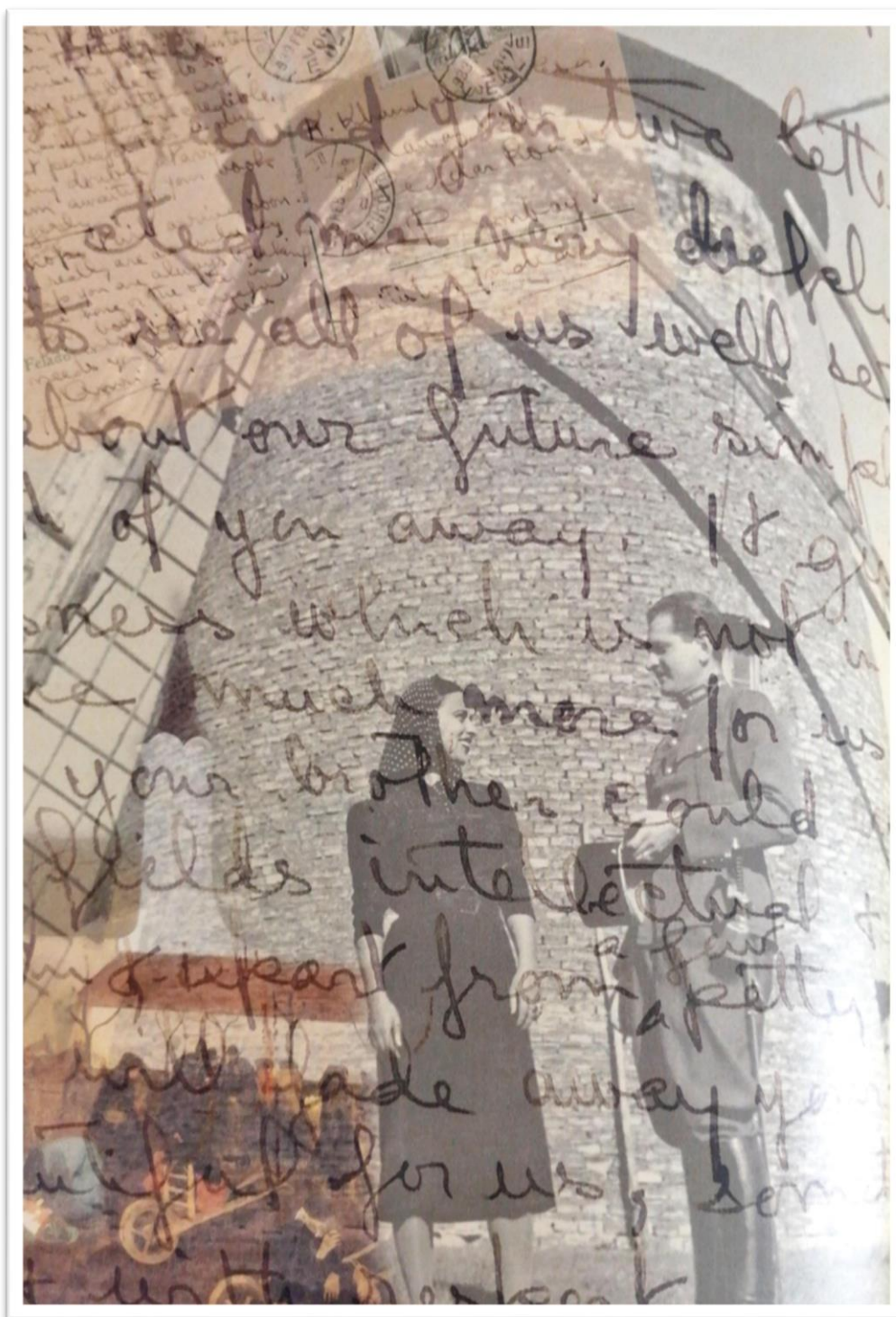


Figura 24- Composición por Vivan Sundaram: Amrita y Victor Egan, Hungría, 1938.  
Cartas en inglés y la pintura *Hungarian Village Market I*. Vivan Sundaram,  
*Amrita Sher-Gil: a self-portrait in letters & writings*, Delhi, India, Tulika Books, 2010, Vol.1, p.245

### **Capítulo 3. ENSAYO VITAL. Retrato de Amrita Sher-Gil (1913-1941)**

10. Familia e infancia: 1913-1929

11. Juventud y madurez: 1929-1934

12. El regreso a la India o la experiencia cautivadora: 1934-1938

13. Explorando las Europas: 1938-1939, y estancia en Ceilán: 1939-1941

En este capítulo biográfico de la vida de Amrita Sher-Gil entraré en los detalles vitales y también de sus viajes como *modus orandi et operandi*. La vida de Amrita Sher-Gil fue corta, de tan sólo veintiocho años, pero extremadamente intensa. A la vez, está marcada por una constante: sus movimientos entre la India, Hungría y Europa. El motor de su periplo vital no es por cultura, sino la contemplación, el pararse a pintar, el análisis, el encanto e incluso el autoconocimiento a través de la observación de la realidad. Sus viajes acaban siendo el reflejo de una búsqueda personal: encuentro (con lo exterior) y reencuentro con lo (interior), cuyo resultado son sus pinturas. ¿Qué impulsa a Amrita Sher-Gil y a su familia a viajar? Las necesidades o las motivaciones dependen, en un principio, en el caso de Amrita, de la posición dentro de la sociedad y el ambiente que la rodea. Su madre, Marie-Antoinette, es el motor generador de los primeros movimientos: dado que su clase social es alta, el resultado visible en el estatus social también lo debe ser. Las hijas de la familia Sher-Gil tienen dotes artísticas, y de ahí su impulso en escuelas internacionales y la presentación a la sociedad de que hay algo que se está haciendo y vale la pena. Cuando Amrita es muy joven, con sólo dieciséis años, se desplaza a Italia y no es consciente de todo el tema social que le rodea, pero después lo absorbe y lo maneja a su modo para presentar, demostrar e incluso ostentar. En 1934, al regresar de París a la India, ya comprende que ha vivido una de las épocas más importantes del arte, el período de entreguerras en Europa. Menciona a Picasso y a Matisse, pronostica que Europa es para ellos, pero la India es para ella. Detecta muy bien su momento al regresar a India, y opino es consciente de todo lo que le queda por hacer, tanto a nivel personal, como mujer india, como desde el punto de vista artístico. Los viajes de Amrita son viajes de autoconocimiento y trazan en su corta vida puentes entre Europa occidental, Europa central (Hungría) y la India. Su personalidad está marcada por su doble nacionalidad: húngara e india. Hablaba bien cuatro idiomas: hindi, húngaro, inglés y francés. Tenía la familia materna en Hungría y la paterna en el norte de la India.

### **Cronología de los viajes y las edades de Amrita Sher-Gil (1913-1941):**

**1913-1929.** Edad: 0-16 años. Entre Europa del Este, Europa occidental y la India

Budapest - París- Marsella- Bombay - Delhi - Lahore- Simla - Amritsar- Benarés- Florencia

**1929-1934.** Edad: 16-21 años. Entre la India, Europa occidental y Europa del Este

Simla - Delhi - Bombay- Venecia -Bellagio - Lugano- Roma- París- Budapest- Londres

**1934-1938.** Edad:21-25 años. En la India, subcontinente Asiático

Amritsar - Saraya - Simla - Mashobra - Lucknow - Delhi - Bombay- Ajanta - Ellora - Hyderabad - Trivandrum - Cabo Comorín - Cochín - Madrás - Allahabad - Lahore

**1938-1939.** Edad: 25-26 años. Entre Europa del Este y Europa occidental

Génova - Nápoles - Siófok - Budapest - Kiskunhalas - Zebegény

**1939-1941.** Edad: 26-28 años. Entre Europa del Este, Europa occidental y la India

Colombo - Madrás - Madurai - Mahabalipuram - Mathura - Agra- Simla - Delhi - Lucknow - Saraya (Gorakhpur) - Mashobra - Harappa - Lahore

### **10. Familia e infancia: 1913-1929**

La historia de la familia de Amrita y su linaje es realmente entretenida, con mucho detalle específico por ser una combinación entre Occidente y Oriente. Amrita fue concebida en Lahore (parte de la India) y nació en Budapest. Asistió a una escuela de arte en París, pasó sus años ganando rápidos reconocimientos como artista en Francia y Hungría, y regresó a la India para desarrollar una carrera artística madura y exitosa. Murió en Lahore, en la víspera de su gran exposición individual. Amrita fue igual de creativa e intelectualmente en Oriente que en Occidente.



Figura 25- *Marie-Antoinette con Amrita*. Foto tomada por Umrao Sher-Gil, Budapest, 1913.  
Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*,  
Delhi: Tulika Books, 2010, vol. 1, p. xxiii.

Esta doble ascendencia puede leerse como una unión justa de diversas culturas o, en términos actuales, como parte de la historia de las migraciones y los matrimonios mixtos que informa de la diáspora global. Su linaje indio, de su padre Umrao Singh, se remonta a figuras influyentes del siglo XIX que desempeñaron papeles clave en la transformación de la India, desde jefes

tribales hasta rajás locales que contrarrestaron el dominio colonial. Su madre, Marie-Antoinette, provenía de una familia húngara de clase media, pero estaba inclinada a buscar experiencias y aventuras en otros lugares, en tierras y culturas distantes de sus orígenes; esta característica fue suficiente para atraer a Umrao Singh, a quien conoció en Lahore en 1911; pronto la atracción resultó en matrimonio.

### **El linaje indio de casta sij**

El padre de Umrao Singh, Raja Surat Singh, provenía de la aldea ancestral de Majitha, cerca de Amritsar, en el Punjab, en el noroeste de la India indivisa (antes de la partición). Los Majitha eran jats Shergill, uno de los tres clanes más prominentes de la aristocracia sij; los otros dos eran el clan de los Sandhawalia y Attariwala. El rajá Surat Singh tuvo dos esposas que no le dieron hijos. Luego, por consejo de un astrólogo, se casó con una joven, con quien tuvo dos hijos y una hija. Umrao Singh, el hijo mayor, tenía once años, y su hermano Sunder Singh nueve cuando su padre murió en 1881; fueron puestos bajo custodia del capitán Gulab Singh Attariwala. Raja Surat Singh legó las propiedades familiares de Benarés y Dumri a Umrao, y las propiedades de Saraya a Sunder. El Punjab donde crecieron los dos niños se había convertido en un lugar muy distinto, social y políticamente, desde los tiempos del imperio sij del maharajá Ranjit Singh y la gloria de la conquista de su padre.<sup>1</sup>

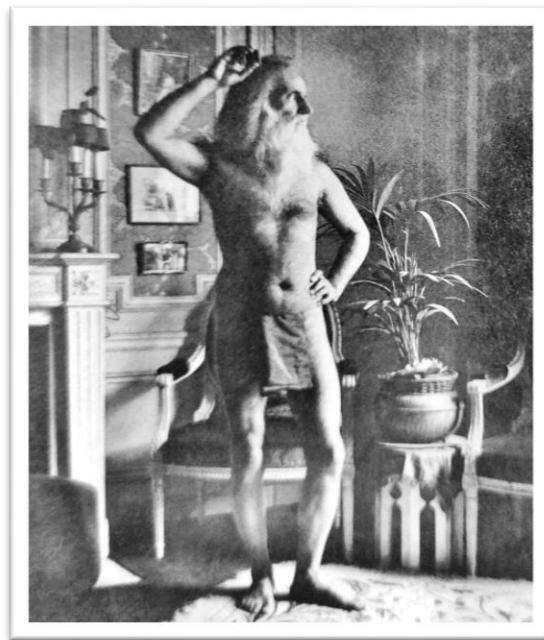


Figura 26- Umrao Singh Sher-Gil, *Before the Fast of Fifteen Days*: self-portrait. París, 1930.  
Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*,  
Delhi: Tulika Books, 2010, vol. 1, p. xxvii.

Umrao Singh se vio influenciado por los movimientos e ideas sociorreligiosas panindias, así como por el pensamiento radical emergente de Inglaterra. La industrialización y las nuevas tecnologías ya formaban parte del tejido urbano del Punjab, y la fotografía cautivó especialmente la imaginación del aristócrata adolescente. Ambos hermanos, Umrao y Sunder Singh, dejaron atrás su linaje feudal y entraron en el siglo XX como hombres modernos cultivados con conocimiento, pero eligieron caminos divergentes. Umrao optó por la erudición individual y la superación personal, mientras que el tío de Amrita se convirtió en constructor de instituciones, desde colegios hasta empresas capitalistas a gran escala. Umrao Singh se casó a los trece años con Narninder Kaur. Su primer hijo nació cuando Umrao tenía dieciocho años, y tuvieron dos hijos más y una hija antes de que muriera Narninder, en 1907. Umrao era un vegetariano casi fanático desde temprana edad. Mantuvo esta obsesión yóguica con el bienestar físico hasta el final de su vida. Por otro lado, a principios de 1890, Umrao Singh había aprendido bastante sánscrito y persa.

El ambiente político y social de la India estaba cambiando rápidamente en las primeras décadas del siglo XX bajo el dominio colonial, y el Punjab también sintió las repercusiones. Un año crucial fue 1907, cuando los británicos presentaron un nuevo proyecto de ley que imponía un aumento de los impuestos al campesinado. Umrao Singh simpatizó activamente con la agitación y con los líderes del movimiento nacionalista que lanzaban consignas militantes contra el dominio británico.

Umrao Singh conoció a su segunda esposa en un curioso giro de los acontecimientos, como si se repitiera la historia de la familia Majithia. La princesa Bamba Sofía Jindan estaba buscando una acompañante para viajar a la India cuando conoció a Marie-Antoinette Gottesmann-Erdöbaktay, que tenía poco más de veinte años y estaba en Londres cursando estudios musicales. Después de un noviazgo de más de un año, Umrao Singh se casó con Marie-Antoinette según el rito sij el 4 de febrero de 1912.<sup>2</sup>

### **El linaje húngaro**

Marie-Antoinette Gottesmann-Erdöbaktay nació en Budapest el 4 de febrero de 1881, cuando Hungría, entonces parte del Imperio Austrohúngaro, estaba experimentando una industrialización a gran escala, innovación tecnológica y modernización. En 1873, la antigua capital de Buda y Óbuda (antigua Buda) se fusionó oficialmente con la ciudad de Pest para crear la nueva metrópoli de Budapest, que rápidamente se convirtió en una de las grandes capitales de Europa. Sin embargo, el progreso logrado por Hungría bajo el impulso hacia la modernización de principios de siglo sufrió un revés con el estallido de la primera guerra mundial, cuando el país se alineó con las Potencias Centrales (Alemania, Imperio Austrohúngaro-Otomano y Bulgaria ) y sufrieron grandes pérdidas de vidas, además de la escasez de alimentos y la grave



inflación. Siguió un período de fermento social y político que desembocó en el fin de la monarquía. Bajo el impacto de la Revolución de febrero de 1917, una ola de protestas contra la guerra se extendió por todo el país. Al mismo tiempo, los movimientos de las minorías nacionales para la autodeterminación cobraron vigor. Para el verano de 1918, el destino de la monarquía estaba sellado: el 16 de noviembre, Hungría fue proclamada república, y el conde Miguel Károlyi, primer ministro. El 21 de marzo del año siguiente, se estableció un régimen comunista bajo el mando de Béla Kun, que sin embargo resultó ser breve: el 1 de agosto de 1919, tras la derrota del Ejército Rojo y las fuerzas rumanas que marchaban hacia Budapest, el gobierno de Béla Kun fue derrocado.

Por parte de padre, Marie-Antoinette provenía de una familia francohúngara. Su bisabuelo paterno era un marqués cuya hija, Marie-Antoinette d'Albon, se enamoró y se fugó con el capitán Adolf Gottesmann, un húsar húngaro de origen alemán.<sup>3</sup> Construyeron un palacio en Bhakta (entonces parte de Hungría, ahora en Ucrania) después de que el capitán Gottesmann fuera elevado a la nobleza y recibiera el título de Erdöbaktay. Adolf Gottesmann se casó dos veces más y tuvo más de veinte hijos en total con sus tres esposas, que tenían inclinaciones artísticas: una de ellas estudió en academias de arte en Múnich y París, mientras que las otras eran artistas aficionadas. Raoul (Rezső) Gottesmann, el único hijo de Adolf Gottesmann y Marie-Antoinette d'Albon, trabajó en una compañía de seguros y fue consejero principal del Parlamento. Se casó con Antónia Levys, Martinfalvy, que provenía de una familia judía, y tuvieron cinco hijos. Marie-Antoinette, la madre de Amrita, era la mayor y la seguían dos hermanas, Blanka y Ella, y dos hermanos, Raoul y Ervin. El más joven, Ervin Baktay, cuya reputación como indianista se convirtió casi en una marca en Hungría, utilizó como apellido el título de nobleza de su abuelo, como era la práctica aceptada en ese momento.

La familia Gottesman formaba parte de la clase media gobernante de Hungría o la clase media cristiana húngara, como se la llamaba. Había ciertas normas no escritas que uno debía cumplir para poder ser calificado por la Administración y entrar en la clase media: logros educativos equivalentes a un examen de ingreso escolar o *érettségi*, alineación completa con el sistema de valores de la nobleza húngara y sobre todo ser cristiano (católico o calvinista), con desdén de la clase media y trabajadora baja. En Hungría, como en otras zonas de Europa, a principios de siglo, la cultura era un concepto que impregnaba y definía las vidas de la clase media cristiana. Significando devoción hacia uno mismo, preocupación por la psique y el espíritu y la dedicación para desarrollar talentos artísticos a nivel individual, se convirtió en una categoría cada vez más aceptada por familias e instituciones.





Figura 27 - *The Sher-Gil family with Gottesmann family*, 1930, Budapest.  
(sentados de izquierda a derecha, en primera fila) Indira, Gyötyg Szepessy, Amrita, Klara Szepessy,  
(sentados de izquierda a derecha en la fila central) Armand Martonfalv, desconocido, Ella Szepessy, Blanka Egan, Antonia  
Gottesmann (abuela), Marie-Antoinette, Ervin Baktay, Umrao Singh, desconocido (de pie detrás de Ella): Lajos Szepessy  
al lado de Umrao Singh y Victor Egan (su primo y futuro marido), de pie detrás de Ervin Baktay. Foto tomada por Umrao Sher-Gil.  
Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*, Delhi: Tulika Books, 2010, vol. 1, p. 60.

Antonia Gottesmann (la abuela de Amrita) tipificaba estas inquietudes e intereses. Amaba la buena vida y se permitía caras vacaciones en la Riviera y Biarritz, además de pasar temporadas en Viena. Su primogénita Marie-Antoinette hablaba varios idiomas. Era experta en habilidades sociales, aprendió pintura y música, primero en Italia y luego en Londres; años después transmitió su amor por la música (especialmente Bach, Chaikovsky y Puccini) a sus hijas. El bagaje artístico e intelectual paneuropeo de la familia lo amplió aún más el hermano de Marie-Antoinette, Ervin, quien viajó a Múnich a estudiar pintura con Simon Hollósy, el fundador de la Colonia Nagybánya y una figura muy influyente que además tenía un gran interés en cuestiones metafísicas y Oriente. Ervin había leído *El reconocimiento de Sakuntala*, de Kalidasa, cuando todavía iba a la escuela, y se sintió atraído por la filosofía y las ideas de la teosofía y Madame Blavatsky. Puede ser oportuno mencionar aquí algunos de los hitos más importantes en la vida cultural e intelectual de la Hungría de principios del siglo XX. La Sociedad Sociológica lanzó un periódico (1900-1999) que presentaba una perspectiva positivista del desarrollo histórico nacional. Se fundó *Szellem* («Espíritu», 1911-1912), una revista de filosofía y humanidades editada por Husserl y Rickert. Este diario fue la motivación detrás del Círculo Dominical: el grupo intelectual que se unió en torno a Georg Lukács y algunos de cuyos participantes, como Karl Mannheim, Arnold Hauser y Charles de Tolnay, desempeñaron un papel importante en la formación de la Escuela Libre de Humanidades durante La República Popular Húngara de 1918 y el Consejo de Trabajadores de 1919. En 1906, la publicación de las canciones populares húngaras de Bartók (1881-1945) y Kodály (1882-1967) fue el primer indicador de una nueva

música húngara. *Versos nuevos* (*Új versek*) de Endre Ady se publicó el mismo año, y pronto se convirtió en pilar central de la poesía húngara moderna, dando lugar a un intenso debate literario y convirtiendo al poeta en una figura de culto entre las generaciones más jóvenes. Amrita consideraba *Versos nuevos* su biblia. En 1908 vio la luz *Nyugat* («Oeste»), la revista más importante en la historia literaria de la modernidad húngara, generada y promocionada por varios poetas, escritores y críticos que se giraban en torno a la poesía de Ady.<sup>4</sup>

### Amrita y los primeros años en Hungría

La decisión de Marie-Antoinette de regresar a Budapest para dar a luz a su primer hijo (Amrita) es un hito importante en la narrativa de la vida de Amrita Sher-Gil. Amrita fue concebida en el verano de 1912 en Lahore (actual Paquistán, por aquel entonces parte norte de la India Británica) y, después de un viaje prenatal a través de los mares, nació en Budapest en una oscura y fría mañana de invierno a principios de 1913. Su hermana Indira nació en 1914, y el estallido de la primera guerra mundial el mismo año implicó que la familia permaneciera en Hungría hasta 1921. El idioma principal de las dos hermanas en su infancia era el húngaro, y Amrita quiso mantener este marcador de su identidad húngara y los lazos familiares hasta el final de su vida, incluso a su regreso a la India. Dalma-Amrita, como la bautizaron, nació a las 11.30 de la mañana del 30 de enero de 1913, en la plaza Szilágyi Dezső, en el lado Buda del Danubio, frente al ornamentado edificio de la Casa del Parlamento. Béla Bartók, el gran compositor moderno, vivió en la misma casa en años posteriores, hasta junio de 1928. La familia Sher-Gil permaneció allí hasta julio de 1913 y luego se mudó a una villa en la calle Rath Gregory en la colina de Buda. Los considerables ingresos de Umrao Singh le habían permitido transportar una buena cantidad de muebles a Budapest desde su casa en Lahore, lo que indica que probablemente habían planeado quedarse en Hungría durante varios años desde el principio.



Figura 28 - *Sher-Gil Family outside their home, 1916, Dunaharaszti*. Foto tomada por Umrao Sher-Gil. Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*, Delhi: Tulika Books, 2010, vol. 1, p. xxxvi

En septiembre de 1916, los Sher-Gil se mudaron a la casa familiar de Marie-Antoinette en Dunaharaszti (en Fő út, no 174) un pueblo en las afueras de Budapest y popular centro turístico. Su vida en Hungría fue frugal debido al contexto bélico. La falta de comodidades materiales fue más que compensada por lazos familiares afectivos. Para Amrita, esos primeros años en compañía de sus tíos y primos maternos resultaron en la formación de relaciones emocionales profundas y duraderas con ellos. Estableció una amistad especialmente cercana con su primo Víctor Egan. En Hungría, su padre prosiguió sus estudios de sánscrito, conoció e interactuó con varios indianistas húngaros, entre ellos Sandoor Kegal, eminente iranólogo que trabajó en el *Bhagavad Gita* y la poesía de Amir Khusro en el archivo de manuscritos de la academia de ciencias de Hungría. Junto con sus actividades académicas, sus opiniones políticas eran fervientemente anticoloniales, socialistas, anarquistas y tolstoianas, y encontraron una expresión radical durante esos años en Europa. Alrededor de marzo de 1915 se puso en contacto con Lala Har Dayal, fundadora del Partido Ghadar, que estaba en la Oficina de Relaciones Exteriores de Alemania en Berlín.



Figura 29- *Sher-Gil family eating*, 1919, Dunaharaszti. Foto tomada por Umrao Sher-Gil.  
Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*, Delhi: Tulika Books, 2010, vol. 1, p. xxxvi.

Umrao Singh se dio cuenta de que los británicos tomarían represalias y, en efecto, confiscaron su propiedad en la India, como evidencia en una carta que escribió a Har Dayal: «No sólo estoy dispuesto a cooperar como nadie lo mejor que pueda para el derrocamiento del poder injusto de Inglaterra. Por el bien de mi esposa y mis hijos, desearía poder hacer un trabajo que pudiera traerme incluso un tercio o un cuarto de mis ingresos anteriores, que considero ya perdidos si los ingleses retienen la posesión de la India, pero si no fuera por la familia (...) Sin embargo,

siguiendo los principios que he amado y admirado durante muchos años, preferiría vivir como un hombre muy pobre».<sup>5</sup> Los británicos no estaban dispuestos a perdonar a Umrao Singh, a pesar de que no estaba involucrado activamente con las revueltas. De regreso en Hungría, la guerra había terminado y el gobierno comunista de Béla Kun se enfrentaba a un legado de dificultades económicas. Marie-Antoinette, por temor a represalias por sus orígenes parcialmente judíos, hizo rebautizar a sus hijas. En octubre de 1918, la gripe española llevó a Amrita muy cerca de la muerte. El ávido interés de Umrao Singh en la fotografía lo encontró tomando innumerables fotos de la familia durante estos años, de los cuales un gran número estaba en el campo de Dunaharaszti.

En 1919, Amrita se unió a la escuela local en Dunaharaszti, donde hacía dibujos a lápiz de color para ilustrar historias populares húngaras y cuentos de hadas de los hermanos Grimm y Hans Christian Andersen. También escribía sus propias historias y poemas, y grabó eventos con lápices de colores. Su talento precoz fue apreciado por, entre otros, la legendaria actriz Jászai Mari (pariente lejana de Marie-Antoinette). Hay registro de que Amrita recibió un certificado de su escuela a nombre de Sher-Gil, Maria Magdolna (su nombre después del nuevo bautizo), el 23 de enero de 1920. En junio de 1920, los Sher-Gil se mudaron de Dunaharaszti, primero a la casa de la hermana de Marie-Antoinette en Budapest y luego al famoso Margaret Island Grand Hotel, en la isla Margarita del Danubio. El 2 de enero de 1921, cuando Amrita tenía casi ocho años, regresaron a la India. En el camino se detuvieron en París, tal vez porque su madre, habiendo notado la manera obsesiva en que Amrita pintaba para entonces, deseaba que su hija recibiera una dosis rápida de esa gran capital del arte mundial. Marie-Antoinette señaló en su diario que a Amrita vio la Mona Lisa y que la llevaron a la ópera.<sup>6</sup>

### **Amrita y su niñez en la India**

La familia Sher-Gil viajó en el buque *S.S. Malva* de Marsella a Bombay. Amrita celebró su octavo cumpleaños en el barco con el maharajá de Koch Bihar y sus hijas, una de las cuales era la princesa Ayesha (más tarde maharaní Gayatri Devi de Jaipur). Llegaron a puerto el 2 de febrero de 1921, fueron primero a Delhi para una estancia de dos semanas (que coincidió con la visita a esa ciudad del duque de Connaught) antes de trasladarse a Lahore, para quedarse con el hermano de Umrao, Sunder, un par de meses.



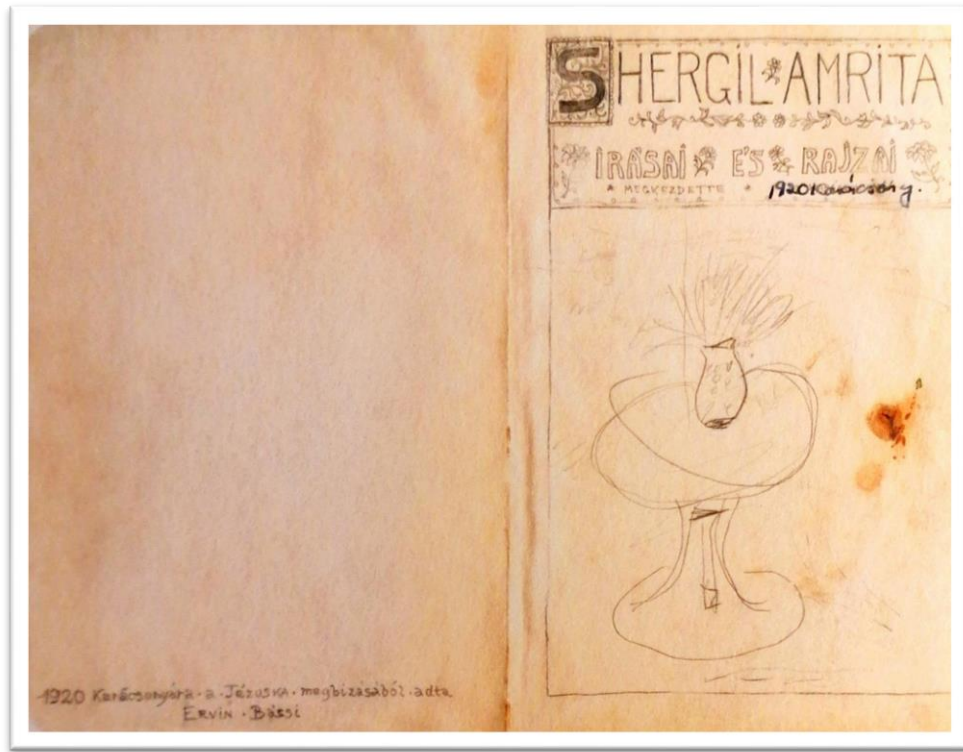


Figura 30 - «SherGil Amrita, sus escritos y dibujos, Navidad de 1920» (escrito, izquierda interior, por su madre). Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*, Delhi: Tulika Books, 2010, vol. 1, p. 2.

La familia Sher-Gil decidió vivir en Simla, la capital del estado de Himachal Pradesh, que se encuentra a 2.123 metros de altitud en el Pre-himalaya. Ello suscita varias preguntas: ¿Qué llevó a Umrao Singh y Marie-Antoinette a optar por Simla en lugar de la vibrante Lahore, la ciudad de su romance y del círculo de viejos amigos y colegas intelectuales de Umrao? ¿Tal vez el hermano de Umrao, Sunder Singh, a quien los gobernantes británicos pidieron que lo mantuviera alejado de la participación política, les sugirió que se establecieran en la conservadora capital de veraneo del Raj Británico? ¿O quizá se debió a que Marie-Antoinette deseaba mayor privacidad y exclusividad para su familia? Si se hubieran establecido en Lahore, una opción más natural, Amrita habría recibido una orientación cultural más rica y compleja, en contraste con el elitismo colonial británico de Simla. Si hubieran escogido también Lahore posteriormente al regreso de Amrita a la India desde París en 1934, cuando su práctica artística estaba consolidándose, se habría visto inmersa en una escena artística en ebullición, y entre los escritores e intelectuales más radicales. Sin embargo, los Sher-Gil decidieron comprar una propiedad en Summerhill, en un extremo del municipio de Simla. La casa, que había sido construida para el virrey británico, estaba situada justo encima de la estación de tren de Summerhill y se llamaba «The Holme» (que significa «islote»). En poco tiempo, Marie-Antoinette creó allí un encantador ambiente para su familia.



Figura 31- Casa de familiar de los Sher-Gil, «The Holme», desde el oeste, 1937, Simla. Foto tomada por Umrao Sher-Gil. Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*, Delhi: Tulika Books, 2010, vol. 1, p. xxxviii.

Amrita e Indira no fueron enviadas a la escuela en Simla, sino que fueron instruidas por profesores particulares, en inglés y francés. También tomaron clases de baile y piano, y Amrita llenaba sus cuadernos de bocetos con acuarelas. La mayoría de las historias que dibujó y pintó fueron transcritas al húngaro, pero su diario de 1922 está escrito en inglés y contiene vívidas observaciones de una niña india, a quien también pintó. En el verano de 1923, un joven escultor de Florencia, Giulio Cesare Pasquinelli, entró en sus vidas. Llegó a la India para ocupar el puesto de escultor de la corte de Patiala anunciado por el maharajá Bhupendra Singh, que tenía gran interés en el arte europeo. Pasquinelli visitó Simla en 1923 para promocionar su busto de mármol. Estuvo encantado de conocer a Marie-Antoinette, con quien podía conversar en italiano. Ella le encargó que hiciera retratos de las chicas y de ella misma, y pronto se convirtió en un amigo íntimo de la familia.

El mismo año, Amrita pintó sus primeras impresiones por el cine y ganó su primer premio de arte, con una dotación de 50 rupias. Consciente de que su talento era extraordinario para una niña de diez años, Marie-Antoinette quería que su hija estuviera expuesta a horizontes más amplios y a los más altos niveles de logros artísticos, de los cuales Florencia era por entonces un pináculo. En aquella época, el destino habitual para los indios que deseaban estudiar era Inglaterra, un país cuyo clima cultural e intelectual era, a los ojos de Umrao Singh, muy bajo, por lo que Marie-Antoinette no opuso gran resistencia cuando le sugirió que llevara a las chicas a Florencia acompañadas de Pasquinelli y, posteriormente, el escultor se convirtiera en el maestro de Amrita. Resulta difícil dilucidar si Umrao Singh, preocupado por él mismo o no, se dio cuenta de que su esposa mantenía una relación con Pasquinelli en ese momento, pero Amrita lo supo más adelante. Después de una triste despedida, zarparon hacia Génova en enero de 1924, llegando a Florencia el 2 de febrero. Las chicas fueron admitidas en la escuela Santa Annunziata del Poggio Imperiale. Lo cuenta Amrita en varios fragmentos de su diario, donde se evidencia claramente que aquélla fue una decisión egoísta y mal concebida de su madre. Amrita se rebela

tanto contra la escuela como contra Marie-Antoinette y exigió que regresaran a la India, lo cual hicieron, en junio del mismo año, habiendo pasado sólo cinco meses en Florencia.

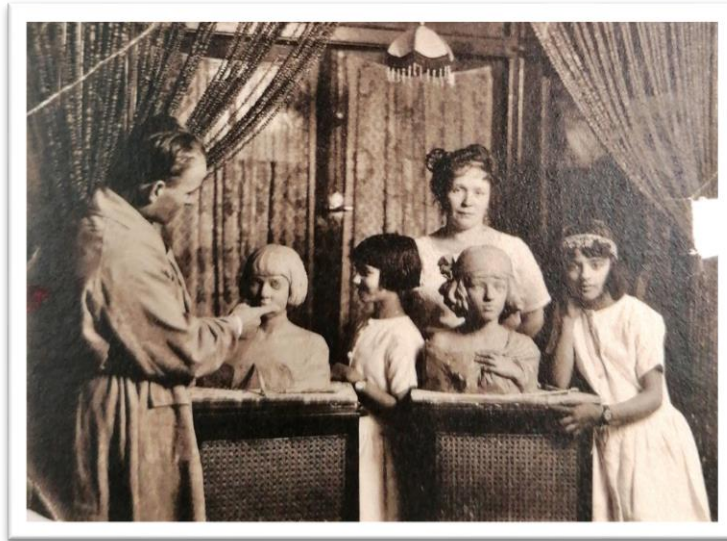


Figura 32- Pasquinelli creando los bustos de Amrita e Indira; en la foto también aparece Marie-Antoinette; 1923, Simla. Foto tomada por Umrao Sher-Gil.

Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*, Delhi: Tulika Books, 2010, vol. 1, p. xxxix.

De vuelta en Simla, Amrita continuó con su pasión por el arte e hizo muchas acuarelas: de actos supuestamente «pecaminosos», de habitaciones de mujeres desnudas con una exhibición prominente de la cruz cristiana, y expresivas pinturas de escenas emotivas de películas y novelas. Fue en estos años en Simla cuando Umrao Singh tomó la mayor cantidad de fotografías de su familia. Las chicas, que a menudo parecen gemelas, posan en estas fotografías vestidas a la última moda europea. Amrita comenzó a tomar clases de arte en casa, de la mano del artista Hal Bevan-Petman y Whitmarsh. Y continuó encontrando los temas para su arte entre las películas expresionistas románticas alemanas y estadounidenses, de su lectura de Tolstói y Dostoievski, y de la música de Chopin y Beethoven, Tchaikovsky y Debussy.

En el verano de 1926, el hermano de Marie-Antoinette, Ervin Baktay, fue a la India y, entre viaje y viaje por el territorio, residió con los Sher-Gil en Simla. Era un estudiante del pensamiento indio y especialmente de las ideas de Gandhi y Tagore; en las siguientes tres décadas, escribió cientos de artículos, académicos y populares, sobre la cultura y la civilización del país. Umrao Singh redactó para Ervin una carta de presentación cuando fue a encontrarse con Rabindranath Tagore en Shantiniketan, en Calcuta. Ervin también pintaba, y reconoció rápidamente el talento artístico de su sobrina Amrita. La guió para que se alejara de sus primeras pinturas, altamente sentimentales, y a dibujar la realidad, enfatizando la estructura en lugar del naturalismo. Bajo la dirección de su tío, sus líneas comenzaron a volverse fuertes y angulosas, ya fuera en un retrato de Beethoven o en un autorretrato. Sin embargo, Amrita no renunció a pintar acuarelas, particularmente de las figuras femeninas, de una manera sensual y cargada de emociones.<sup>7</sup>

## 11. Juventud y madurez: 1929-1934



Figura 33- Fotografías tomadas por Umrao Singh. Amrita y su hermana (1924-1925).  
Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*, Delhi: Tulika Books, 2010, vol. 1, p. 13.



Escritos de Amrita a sus doce años en su diario personal en Simla, India.

1 de agosto de 1925

Mi diario:

El otro día fuimos a una boda india donde la novia tenía 13 años y el novio tenía más de cincuenta años y ya tenía tres esposas. Pobre novia, parecía triste mientras estaba sentada en un rincón solitario y alrededor de la habitación estaban todas las mujeres vestidas con hermosas túnicas de oro, plata, brillantes, rubíes, diamantes, esmeraldas, perlas y muchas otras gemas de valor incalculable que en Europa ni siquiera la reina más grande posee. Había una multitud de mujeres sentadas en las colchas de seda y satén que se extendían por el suelo. Brillando en todas partes, estaban las señoras indias llenas de joyas. (...) La novia tenía una expresión de cansancio en sus encantadores ojos oscuros y brillantes. Sus pequeños labios finamente curvados y rosados parecían capullos de rosa caídos y estaban sellados como si estuvieran en silencio eterno. Tenía una nariz finamente cincelada y, en general, era muy hermosa. La joven se sentó silenciosamente descansando su pequeña barbilla redonda en sus delgadas manos y parecía como si adivinara el cruel destino que le habían dado Rani y Rajah y sus otras relaciones ricas pero distantes en cuyas manos parecía un indefenso juguete. Pobre novia, sabes que tal vez sólo pueda vivir un año. Estás condenada y, sin embargo, no te das cuenta...1

A sus doce años Amrita ya era muy consciente de su linaje, suerte y libertad por haber nacido en la familia Sher-Gil, especialmente con una madre de origen húngaro. Amrita sabía perfectamente que su destino podía haber sido como el de esa novia, a la que con tan sólo trece años la familia la ofrecía con dote para casarse, si hubiera nacido en una familia tradicional hindú o musulmana en la India. Tan segura estaba Amrita que en su mismo diario, hace referencia a que, la novia está «condenada», y literalmente era así por aquel entonces y por tradición al ser mujer en la India.



Figura 34 - Amrita, a los catorce años, haciendo un boceto. Foto tomada por su padre, Umrao Singh Sher-Gil, 1927, Simla. Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*, Delhi: Tulika Books, 2010, vol. 1, p. xl.



Figura 35- Fotos tomadas por Umrao Singh Sher-Gil, 1925-1926, India.  
Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*, Delhi: Tulika Books, 2010, vol. 1, p. 45.

Ervin Baktay (1890-1963) era el hermano menor de Marie-Antoinette. Baktay estudió pintura en Múnich con Simon Hollósy y fue un reconocido indianista en Hungría. Publicó un importante libro titulado *Historia del arte indio* en 1963 y fue el curador de la Colección de Arte del Lejano Oriente del Museo Ferenc Hopp. Baktay vivió en la India desde 1926 hasta 1929 y residió con la familia Sher-Gil en Simla. Vio los primeros dibujos de Amrita y, reconociendo su talento, la animó a ir a Europa a estudiar arte. También le enseñó a pintar al aire libre como en la escuela húngara Nagybánya.

Pasaron tres años hasta que los Sher-Gil se trasladaron definitivamente a París para el progreso y los estudios de arte de Amrita. ¿Esperaron deliberadamente a que Amrita cumpliera los dieciséis años? Su tío Ervin apoyó al maestro de Amrita, Bevan-Petman, que insistía en que debía estudiar arte en Europa. Persuadido por Marie-Antoinette, quien era claramente responsable de la mayoría de las decisiones importantes, Umrao Singh superó su reticencia y acordó embarcarse nuevamente en un viaje con toda la familia y costes económicos.

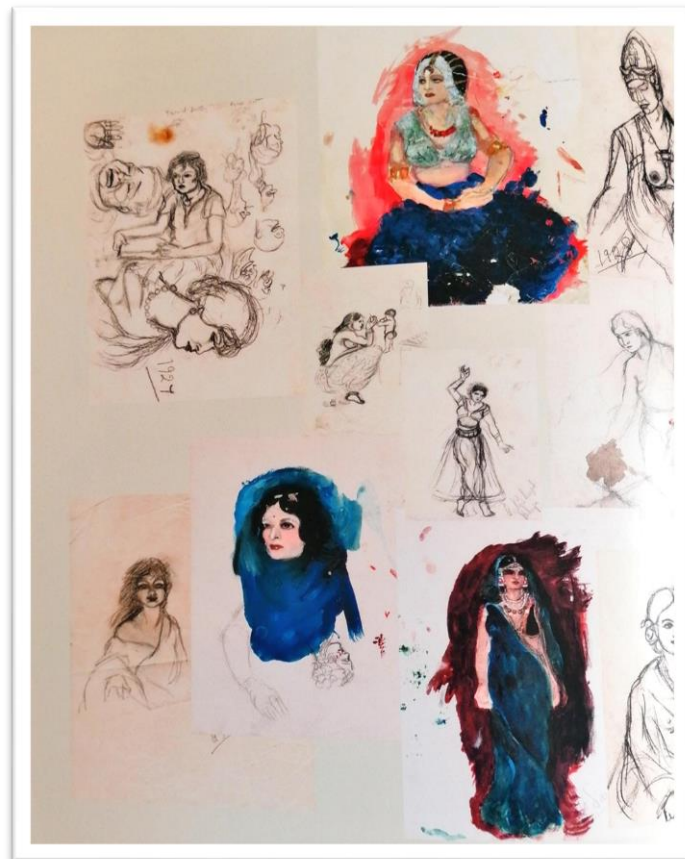


Figura 36- Dibujos y pinturas en el diario personal de Amrita entre 1925 y 1926.  
Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*, Delhi: Tulika Books, 2010, vol. 1, pp. 46-47.





Figura 37 - Fotos de Amrita y su familia, por Umrao Singh Sher-Gil, Simla, 1926-1928.  
Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*, Delhi: Tulika Books, 2010, vol. 1, pp. 48-49.

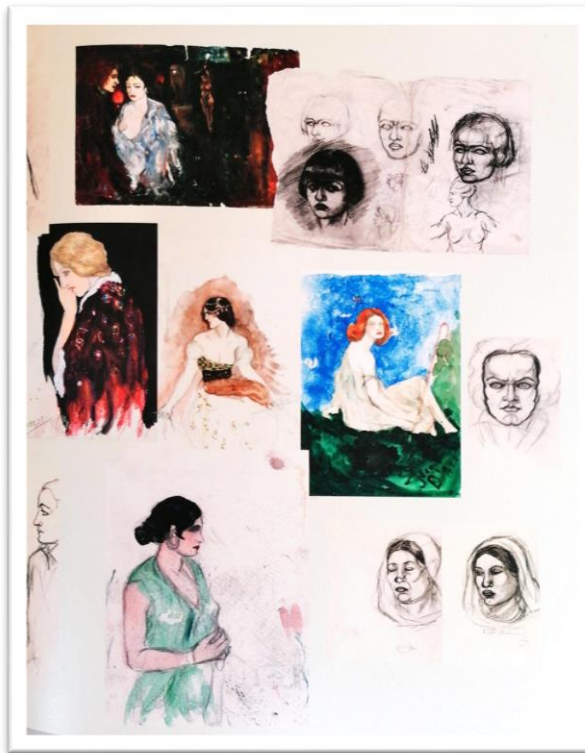


Figura 38 - Dibujos, bocetos y acuarelas, 1926-1929 (edad de Amrita: 13-15 años), Simla.  
Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*, Delhi: Tulika Books, 2010, vol. 1, pp. 50-51.

### Estancia en París para estudiar arte

En febrero de 1929, la familia Sher-Gil hizo las maletas y viajó de Simla a Bombay, donde el día 26 embarcaron en el buque austríaco *The Lloyd* rumbo a Europa. En el camino hacia Bombay, se habían detenido para pasar unos días en Delhi y visitar Agra y Fatehpur Sikri. El barco atracó en Venecia y, tal vez impulsados por el amor de Marie-Antoinette por Italia, los Sher-Gil viajaron por el país (lago de Como, Bellagio, lago de Lugano y Roma) antes de llegar en tren en una fría noche a la Gare du Nord. Alquilieron un piso en el número 11 de la rue de Bassano.

Como Amrita tenía cierta formación académica en arte, el pintor húngaro József Nemes, amigo de Ervin Baktay, aconsejó que, en lugar de intentar ingresar en la escuela de arte más conocida, se uniera a la nueva Grande Chaumière, y fue admitida allí bajo la supervisión del profesor Pierre Vaillant. Se sabe que Vaillant estaba fascinado por Amrita e incluso la retrató antes de que ella abandonara la escuela meses después. ¿Estaba cautivado por su orientalidad, como mujer india y exótica? En el retrato se percibe por los accesorios: collar y pendientes de plata típicos del norte del Himalaya. Amrita está vestida de negro, algo muy atípico en la India, donde predomina el color. ¿Se vistió de negro por la influencia de la gris Europa y la cosmopolita París? En ninguna otra imagen aparece Amrita con tanta negrura y claroscuro.

Amrita e Indira también fueron admitidas en la famosa escuela de música Alfred Cortot, pero Amrita la dejó poco más tarde alegando que no podía dominar dos disciplinas creativas y que tenía un gran desafío por delante. Luego, en octubre de 1929, se matriculó como estudiante a tiempo parcial con Lucien Simon en la École des Beaux-Arts.

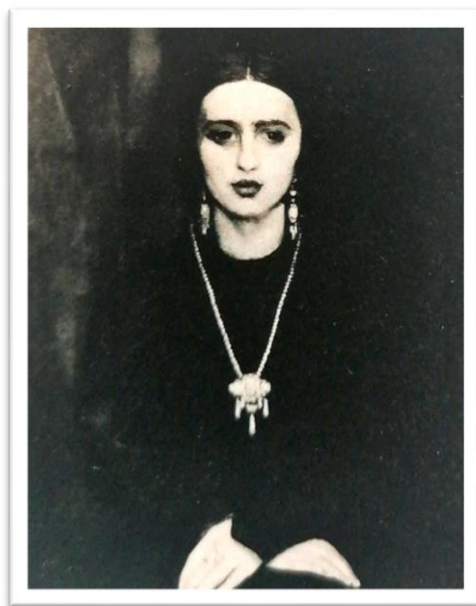


Figura 39- Amrita Sher-Gil, 1929, París. Retrato de Pierre Vaillant (su primer profesor en París).  
Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*, Delhi: Tulika Books, 2010, vol. 1, p. xli.

¿Cómo pudo Amrita, apenas una niña de dieciséis años recién llegada de una somnolienta aldea de montaña en el norte de la India, enfrentarse a la vitalidad de París, la capital cultural del mundo? La respuesta a esta pregunta, así como el resto de la narrativa de la vida y obra de Amrita, se presentan en las siguientes páginas. Un autorretrato de muchas capas de Amrita emerge a través de sus cartas, escritos y pinturas, anotaciones textuales, fotografías y otro material de archivo. Nos enfocaremos en los matices y las complejidades de una vida artística y personal que Amrita vivió en sus propios términos, de forma independiente y apasionada: una vida que incluyó viajes entre Occidente y Europa del Este, desde la India hasta Europa y viceversa; una vida que la llevó desde su temprano éxito como artista en París hasta su «descubrimiento» de la India. Y luego, incluso mientras mantenía su compromiso con la cultura y el arte europeos, convirtió el doble atavismo de su nacimiento en una búsqueda decidida de su vida futura en la India.<sup>2</sup>



Figura -40 Lucien Simon con alumnos de su *atelier* en la *École des Beaux-Arts*, Simon (en el centro con sombrero), Amrita (en primera fila, tercera por la izquierda), 1931, París. Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*, Delhi: Tulika Books, 2010, vol. 1, p. 74.



Figura 41- Lucien Simon con alumnos de *École des Beaux-Arts*. Segunda sentada a la izquierda: Amrita, y a su derecha arriba, el artista Boris Taslitzky, 1930, París. Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*, Delhi: Tulika Books, 2010, vol. 1, p. 76.

-*Papa Simon* o Lucien Simon (1861-1945) fue un artista francés y profesor de pintura en la *École des Beaux-Arts*. Como señala André Cariou:

«Simon alcanzó la mayoría de edad como artista en el apogeo del postimpresionismo. Sin embargo, ni su visión ni el lenguaje pictórico que elaboró llevan la impronta de la modernidad que fue tan crucial en los esfuerzos de Van Gogh, Gauguin, Cézanne o Seurat. Era técnicamente competente, sin duda, pero el alcance de su ambición pictórica era circunspecto (...) Sus pinturas de figuras en interiores de la década de 1920 (*Sesión de música en un estudio*, *El estudio del artista*) fueron quizás las que más tocaron la fibra sensible en palabras de algunos estudiantes (Amrita Sher-Gil, Georges Rohner, Henri Jannot, Robert Humblot), por muy diferentes que sean los lenguajes pictóricos en los que podrían haber interpretado este tema. Cuando llegó a enseñar en la École, Lucien Simon estaba demasiado asentado en sus hábitos pictóricos como para querer imponer su visión de la pintura a sus estudiantes. Sin duda, era este tacto y desapego lo que Amrita Sher-Gil tenía en mente cuando más tarde recordó, con aprobación, que su maestro nunca enseñó.»<sup>3</sup>

Para tomar un respiro de la vida parisina, Amrita e Indira pasaban las vacaciones en Zebegény, un pueblo cerca del Danubio, a unos 50 kilómetros de Budapest, donde vivía su tía Ella Szepessy, hermana menor de Marie-Antoinette. Desde sus descansos en plena naturaleza de Europa del Este, Amrita escribía cartas a sus padres, que se quedaban en París. Cabe resaltar que Amrita escribía en húngaro a su madre, y a su padre, en inglés. También es necesario e interesante interpretar la psique de Amrita y del porqué se dirigía a su madre como *Muci*, *Muckó* o *Mucika* y a su padre como *Duci*, que son apelativos cariñosos para *hija* e *hijo* respectivamente.<sup>4</sup>

Carta desde Hungría a París

Fecha: octubre de 1931. Edad de Amrita: 18 años

Lugar: Zebegény, Hungría. Para: Marie-Antoinette Sher-Gil

Idioma: húngaro

Mi querida Mucika:

Recibí la carta en la que nos dices que volvamos a casa, aunque en una carta anterior, dijiste que podíamos quedarnos todo el tiempo que quisiéramos. Indu y yo hemos decidido regresar alrededor del 26 o 28. No tienes idea de lo celestiales que son estas vacaciones: este silencio, la sencillez y el estilo de vida saludable. Indu ha cambiado tanto que difícilmente la reconocerás, se siente espléndida, ha engordado y es más fuerte que yo físicamente. Cuando leyó la carta en la que presionas por nuestro regreso, inmediatamente se deprimió muchísimo; os quiere profundamente a los dos, pero lo que necesita es una vida de pueblo saludable. La vida en París o, mejor dicho, la vida entre cuatro paredes, las constantes «quejas» de papá y tu mal humor (por ejemplo, cuando empiezas a pensar en lo que nos sucederá cuando estemos en bancarrota) ponen de los nervios a la

pobre. Ella es muy influenciable y tiene una gran inclinación hacia una melancolía que siempre resulta en depresión. Cuando leyó tu carta, me di cuenta de cómo se sacudió su tranquilidad, la descripción sombría de nuestra situación financiera. Siempre has insistido, con razón, en que uno no debe mirar las cosas con negatividad y que se debe mirar hacia delante con optimismo y esperanza, pero tú siempre lo arruinas con tus nervios. Déjame el asunto de Yusuf a mí. Veo el problema con bastante claridad y seriedad, así que no tengas miedo: no me equivocaré sobre las cosas que me conciernen. Escribes que te duele saber que Yusuf y yo «ya no nos entendemos bien». ¿No te he dicho siempre en París que nunca nos ponemos de acuerdo en nada? El joven del que habló Yusuf no es nada en serio: el coqueteo inocente terminó hace mucho tiempo. Por lo tanto, tampoco debes preocuparte por esto. He pintado algunos cuadros muy buenos. Todo el mundo dice que he mejorado inmensamente; incluso esa persona que critica, en mi opinión, es la más importante (...) ¿Serás capaz de soportar nuestra ausencia hasta el 28? El clima es tan agradable y encantador... Debemos aprovecharlo y traer a Indu a casa luciendo como una mujer de Hércules. Pienso mucho en ti. Papá y tú sois almas maravillosas y os queremos mucho. Y por favor, no te preocupes por cambiar las circunstancias, sólo arruinará tus nervios.

Con un millón de besos,

tu amorosa Amrita

P.D.: Debemos tener suficiente energía para el viaje y escribiremos si el dinero no es suficiente.<sup>5</sup>



Figura 42 - Amrita y su pretendiente Yusuf Ali Khan, posando para su retrato. París, 1931.  
Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*, Delhi: Tulika Books, 2010, vol. 1, p. 60.

Yusuf era un amante muy prendado de Amrita, pero ella decidió no casarse con él por su alcoholismo y su obsesión por las mujeres. Tuvieron relaciones sexuales antes del matrimonio y a escondidas de sus padres, especialmente de su madre. Amrita contrajo una enfermedad de transmisión sexual, que luego fue diagnosticada como sífilis. Ésta era casi un estado mental artístico en la Europa del siglo XIX y principios del XX. Los artistas sifilíticos más famosos, como Paul Gauguin, Friedrich Nietzsche y el ficticio Leverkühn del *Doctor Fausto*, de Thomas



Mann, consideraban esta enfermedad como algo que estimulaba y a la vez aniquilaba su creatividad. El doctor Toth, amigo de la familia Sher-Gil, y su primo Victor Egan, que estudiaba Medicina, ayudaron a Amrita a recibir tratamiento en Budapest, porque en París era ilegal. El tratamiento continuó hasta principios de 1934. En una comunicación personal de 1971, Indira escribió a su hijo Vivan Sundaran: «Victor declaró que tenía una enfermedad venérea cuando murió. Amrita vio fotografías de personas enfermas, con llagas y caras caídas, y empezó a tener fuertes sacudidas». Los síntomas de la fase avanzada de sífilis incluyen dificultad para coordinar los movimientos musculares, parálisis (no poder mover ciertas partes del cuerpo), entumecimiento, ceguera y demencia (trastorno mental). En las últimas fases, la enfermedad daña los órganos internos y puede llegar a causar la muerte.<sup>6</sup>

Carta desde París a Simla (adonde su madre se había ido para intentar arreglar los asuntos financieros de la familia) Fecha: jueves, 27 de abril de 1932 Edad de Amrita: 19 años

Lugar: París. Para: Marie-Antoinette Sher-Gil . Idioma: húngaro

¡Mi querida Muckó!

No creo que necesites que te diga cuánto te extrañamos por la noche cuando llega la hora del piano. (...) Espero que tu viaje [a Simla] haya sido grato y no nos hayas extrañado demasiado. Creo que debes sentirte bastante distinta, ya que estás privada del hermoso desorden que se te presenta a diario. Tu habitación, o mejor dicho la de Indu, sigue impecable. Yo también empiezo a limpiar mi habitación hoy, hasta ahora no he tenido tiempo. Esta semana he pintado la *chef d'oeuvre* [*Chica española*, pintura; posó para ella Marie-Claire, compañera de Amrita en la École des Beaux-Arts] en el atelier. (...) Estoy segura de que te encantará, principalmente los colores rojos brillantes. (Hoy ha sido la pequeña vernissage en el Salón. Mi cuadro está bien iluminado. En el catálogo se ve hermoso (he comprado algunos ejemplares).

Ahora, la buena noticia es que encontramos el anillo de diamantes de Yusuf, ¡Duci [una cálida manera de mencionar en húngaro a su padre] lo había escondido! (...) Cuidamos de Ilona. Baños, carne, etc. En definitiva, estamos gestionándolo todo. Todavía no nos hemos hecho a la idea de que no estás aquí con nosotros. (...) He empezado a levantarme temprano y todos los días, exactamente a las 9, ya estoy en el atelier. Somos serios y trabajamos. Espero que no estés demasiado cansada por el enorme trabajo del último día y el viaje en tren, que siempre es desagradable y agotador. Mi querida Muckó, debo terminar esta carta corta y estúpida porque debo ir a clase de anatomía.

Un millón de besos.

Tu cariñosa (aunque a veces no lo parezca) y fiel, Amri<sup>7</sup>

De esta carta cabe aclarar que Ilona era la criada, ama de llaves y cocinera húngara que trabajó para los Sher-Gil durante su estancia en París. Una amiga parisina de Amrita, Denise Proutaux, mencionó y destacó en varias ocasiones que el trabajo de Ilona era extremadamente difícil, al cuidar y llevar sola una casa que siempre estaba llena de invitados. ¿Puede que Amrita empezara a reflexionar sobre las diferencias entre las costumbres indias de tener sirvientes para todo y las occidentales, que buscaban liberarse de la servitud y proclamaban las libertades individuales? ¿Había sirvientes o encargados que limpiaban los pinceles de los artistas en el atelier? Seguramente el impacto en su amiga Denise fue notorio al ver a la «servidumbre» sometida a una sobrecarga extrema, aunque los Sher-Gil no viesen esa magnitud. Actualmente en la India sigue siendo normal y prestigioso tener sirvientes, cocineros, jardineros, chóferes... En una casa pueden llegar a tener cinco o más sirvientes a diario. ¿Respondía a un problema económico el hecho de que los Sher-Gil tuvieran a una sola persona para tal volumen de trabajo doméstico?



Figura 43- Amrita pinta un retrato *en plein air* en La Baule-Escoublac, Francia. Foto de Umrao Singh, 1930. Edad de Amrita: 17 años. Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*, Delhi: Tulika Books, 2010, vol. 1, p. 66.

Carta desde París a Simla

Fecha: jueves, mayo de 1933 Edad de Amrita: 20 años

Lugar: 11, rue de Bassano, París Para: Marie-Antoinette Sher-Gil

Idioma: húngaro

Mi querida Muckó:

He trabajado muchísimo (difícilmente me reconocerías). He ido todas las mañanas al Bois de Vincennes. Me levanto a las 6.30 y a las 8 en punto ya estoy en la estación de metro Vincennes, y desde allí se tardan 20 minutos caminando hasta el parque. Luego trabajo hasta la 1 de la tarde. Estoy con unos «camaradas» muy buenos del atelier y estoy pintando unos pequeños retratos al aire libre (...) Probablemente hayas oído la historia de Ilona. Sobrevivimos de alguna manera sin ella, pero eso interfiere con mi labor porque soy yo principalmente quien tiene que limpiar la casa, sacar el polvo y barrer todas las habitaciones. Tu baño está impecable. Por las tardes, antes de irme a dormir, lavo la ropa. El resultado de esto es que me acuesto muy tarde y, como me levanto temprano, estoy exhausta. Una artista que trabaja con toda su energía y cerebro no puede hacer todo tipo de tareas domésticas y llevar una vida social. (...) Si Indu ayudase más en las tareas de la casa, ¡definitivamente sería mejor! Espero que Ilona cumpla su promesa de volver pronto y no posponga su regreso, como dice su esposo que hizo el año pasado. Su tía escribió y suplicó que se le permitiera retirar 1.000 francos de Blanka como anticipo del pago de verano, ya que de lo contrario no podrían trasladarse a Zebegény. Sin embargo, Blanka no estaba dispuesta a hacerlo a menos que yo firmara esta autorización en tu nombre. Lo hice pensando que no te enfadarías porque el año pasado le habías dado un avance de tu cuenta. Papá está bastante agitado por tu cuenta y espera que todo salga bien, ya que teme que, si te molesto, vuelvas a tener una crisis nerviosa. Por favor, cuídate y no permitas que estos asuntos económicos te preocupen o agoten. (...) Cierro mi carta; de hecho, he tenido tiempo de escribirla porque Indu, con su habitual descuido, ha olvidado (o ha querido olvidar) que hoy tenía que posar para mí y ha desaparecido. A este paso sólo el diablo sabe cuándo terminaré mi pintura.

Millones de besos de tu querida,

Amrita<sup>8</sup>

*Bois Vincennes* es un parque al este de París. En marzo de 1931, el gobierno francés organizó allí la *Exposition Coloniale Internationale*, una propuesta colonial masiva que, desde una perspectiva exclusivamente nacional, fue la penúltima de las grandes exposiciones francesas del siglo XX. Si bien no fue la última muestra internacional del siglo, constituyó un punto final preliminar en términos de escala, grandeza e impacto. Dio lugar a una gran controversia de la que Amrita seguramente estuvo al corriente. Su amigo artista Boris Taslitzky, identificado con artistas radicales como André Breton, Paul Éluard, Yves Tanguy y Louis Aragon, firmó una condena pública a su celebración. Cuando Amrita menciona en la carta «Estoy con algunos camaradas muy agradables», se refiere a Henri Jannot, Boris Taslitzky, Georges Rohner (quien vivía cerca de los Sher-Gil), Marie-Yvonne Meheut y Marie-Louise Chassany.



Figura 44- Amrita con tres de sus pinturas (de izquierda a derecha): *Portrait of a Young Man*, 1930, *Self Portrait with Easel*, 1930, *Self Portrait*, 1930. En el salón familiar de rue de Bassano, París, 1930. Foto realizada por Umrao Singh. Edad de Amrita: 17 años. Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*, Delhi: Tulika Books, 2010, vol. 1, p. 68.

Fecha: mayo-junio de 1932

Edad de Amrita: 19 años. Lugar: 11, rue de Bassano, París

Para: Denise Proutaux (su amiga qe hace de modelo)

Idioma: francés

Querida Denise:

La pobrecita Indu posa desde la mañana hasta la noche, pero la pintura aún está lejos de estar terminada y Dios sabe cuándo podremos salir de Royan [pueblo costero francés]. Es bastante triste, ¿no? Pero si por un gran milagro se termina a principios de septiembre, te avisaré antes de nuestra llegada [a París] para que puedas prepararte para la tortura de volver a vernos.

Esperando tu respuesta,

saludos respetuosos,

Amri9



Figura 45 - Pintura *Young Girls*. Amrita (*de pie*) con sus modelos Indira (*centro*) y Denise Proutaux (*derecha*). París, 1932. Foto de Umrao.Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*, Delhi: Tulika Books, 2010, vol. 1, p. 71.

Denise Proutaux (1913-1990) fue una amiga muy cercana de Amrita e Indira durante sus años en París. Amrita la pintó en los cuadros *Young Girls* (París, 1932), *Denise Proutaux* (París, 1932) y *Girl in Black* (París, 1933). Denise escribió un artículo sobre la obra de Amrita en la revista mensual francesa *Minerva*, en mayo de 1933, titulado «*Femmes Peintres: Amrita Sher-Gil*». Décadas después, con motivo de la exposición de París «Artistas indios en Francia» celebrada durante el Festival de la India en Francia en 1985-1986, Denise escribió otro artículo sobre Amrita, «Amrita Sher-Gil, la primera pintora india moderna», que fue publicado en la revista de la Embajada de la India en París. En el artículo, Denise describe a Amrita de la siguiente manera: «Una pequeña cabeza orgullosa como un ave de rapiña, con abundante cabello negro y una sonrisa amable que desmienten sus grandes y misteriosos ojos oscuros. La “Sultana Sheherazade” habla francés como una parisina, pero el suave sari azul que la envuelve realza su tez ámbar y ocre, que no evoca las orillas del Sena, sino las extrañas y distantes orillas del Ganges».<sup>10</sup>

Cada lunes, en una esquina del Boulevard Montparnasse, se celebraba un «mercado de modelos», donde hombres y mujeres posaban cobrando por horas para servir a los numerosos estudios de la rue de la Grande Chaumière. Algunos de estos estaban vinculados a artistas

establecidos y recibían un salario regular. La artista Suzanne Valadon, a quien Amrita admiraba, comenzó su carrera posando para Degas y Toulouse-Lautrec.

El ambiente y los salones de exposición de París que menciona Amrita en sus cartas reflejan su vida y actividad artística. El primer salón oficial que se estableció en París fue el *Salon de la Société des Beaux-Arts*. En 1889 se fundó la *Société Nationale des Beaux-Arts* y en 1923, el *Salon des Tuileries*, al que se unió Lucien Simon desde sus inicios. Estos salones eran sinónimo de una especie de estilo académico, en comparación con el *Salon des Artistes Indépendants* o el *Salon d'Automne* («Salón de Otoño»). Desde 1932 hasta 1935, Amrita expuso todos los años en la *Société Nationale des Beaux-Arts*, y en 1934, en el *Salon des Tuileries*.

Fecha: junio de 1932

Edad de Amrita: 19 años. Lugar: París

Para: Marie-Antoinette Sher-Gil. Idioma: húngaro

Mi querida Muckó:

Espero que estés bien y que el gato de la familia también esté bien. (Sé que verle será tu mayor alegría a tu regreso.) ¿Cómo está la casa? Envío mis saludos a los agustinos (por si los ves). Últimamente Simon ha estado organizando un concurso de dibujo semanal sin honorarios en el atelier y, aunque nunca había probado este tipo de pintura de boceto, llegué a quedar la primera en una ocasión. Un tema fue «Interior de Magasins de Nouveauté». Hice un boceto de una parte de los Printemps. El tema de la próxima semana será el «Pecado Original de Adán y Eva» (...) Recibí una carta de Pitigrilli (...) me felicita por mi éxito en el Salón (...) parece que soy diferente del resto (...) En la inauguración, cada pintor se queda frente a su pintura y espera los comentarios principalmente estúpidos que hacen los espectadores. Pero yo fui sólo media hora al Salón e incluso vi los cuadros más interesantes de los otros pintores. La mayor parte del trabajo es juvenil, pero Brayer envió algunas pinturas excelentes. Y Chassany envió una pequeña y perfecta obra maestra que, sin embargo, fue destinada a un rincón oscuro. El otro día Carola y yo visitamos el Jardin des Plantes. Hoy (a petición suya) la llevo al Salón. Así que termino esta carta porque tengo que irme pronto (...)

Millones de besos, tu leal Amrita 11

Marie-Louise Chassany (1909-1990) era una alumna de Lucien Simon en la *École des Beaux Arts* y amiga cercana de Amrita. Amrita admiraba su intelecto y su genio artístico y valoraba sus opiniones sobre el arte. Marie-Louise y Amrita compartieron estudio en el 72 de la rue Notre-Dame des Champs. Amrita la retrató en una obra que lleva su nombre, *Marie-Louise Chassany* (París, 1931). Varios de sus contemporáneos la consideraron una pintora extraordinariamente talentosa, pero sus pinturas son casi completamente desconocidas en Francia. Marie-Louise tenía una personalidad reservada.<sup>12</sup>





Figura 46 - Amrita y Marie-Louise en París.  
Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*,  
Delhi: Tulika Books, 2010, vol. 1, p. 78.

Fecha: junio de 1932

Edad de Amrita: 19 años

Lugar: París

Para: Marie-Antoinette Sher-Gil

Idioma: húngaro

Mi querida Muckó:

Para mi mayor asombro y sorpresa de todos no gané el «Premio», que este año fue otorgado «a los más modernos» (Chassany y otros dos ultramodernos: uno según tú mal vestido pero según yo un chico guapo (Boris Taslitzky) que nos visitó una vez, y otro a quien tampoco encontraste simpático, han ganado los premios). Yo no estoy del todo deprimida porque sé que he producido piezas excelentes. Simon dijo que la pintura grande (*Young Girls*) tiene muchas cualidades, además de que es extremadamente interesante. Presenté seis retratos (todos muy grandes) que causaron sensación entre mis compañeros y todos han apostado a que ganaré el «Primer Premio». Estos días estoy pintando una vista desde lo alto de Notre-Dame, el viento casi me lleva. Mañana pintaré en el interior de Notre-Dame y no podré volver a casa para comer hasta las 5. Desde las 6 de la tarde hasta que amanezca estoy pintando un desnudo de Indu. Ves, trabajo como una loca, ni siquiera tengo tiempo para pensar.

Te mando millones de besos.

Tu amorosa

Amrita<sup>13</sup>

Fecha: julio de 1932.

Edad de Amrita: 19 años

Lugar: Zebegény (Hungría, adonde Amrita y su hermana viajan para sus vacaciones)

Para: Marie-Antoinette Sher-Gil

Idioma: húngaro

Mi única y cariñosa Muckó:

Perdóname por no haber dado señales de vida durante tanto tiempo, pero no tienes ni idea de lo ocupada que he estado; perdóname, ya que no podría no presentar la pereza como causa.

No gané nada en el «concurso de desnudos» ni en el concurso de retratos, pero en el concurso más grande, el «concurso de fin de curso», hace tres días, obtuve la segunda mención. El colega que me informó dice que recibí esta distinción en mi categoría como estudiante extranjera. (Me estoy expresando mal porque quiero enfatizar que obtuve la segunda mención sólo por esto). De hecho envié seis cuadros: mi cuadro grande (*Young Girls*), un maravilloso autorretrato nuevo, mi desnudo, un plein air, un paisaje y el bodegón de violín. (...)

Gracias, querida Muckó, porque compraste cosas tan celestiales para Indu y para mí. Realmente tienes un corazón angelical. Estamos ansiosas por todo. Y extremadamente feliz de que te sientas tan bien. Por el amor de Dios, cuídate porque noto que estás nuevamente llevando una vida social y sabes que esto se suma enormemente a tus ataques de nervios y cansancio. Por favor, procura no involucrarte en ninguna política, ni hablar con los ingleses elegantes y sobre todo con APC.

Mi querida Muckó, tengo que terminar esta carta porque ya es muy tarde y mañana debo salir hacia Pest para el tratamiento (de sífilis) con el doctor Toth. Entonces tengo que levantarme temprano. Todavía tengo mucho que decir, pero te escribiré en el próximo correo.

¡¡¡Cuídate!!! ¡¡¡No te canses y modérate!!!

Millones de besos,

Amri14

Amrita comenzó a pintar con óleo durante su estancia en París, y entre 1930 y 1932 produjo más de sesenta cuadros. La mayoría de sus pinturas eran retratos y autorretratos. La pintura *Young Girls* ganó la Medalla de Oro en *Le Grand Salon* de París en 1933 y además le valió ser nombrada miembro asociada del instituto. Amrita estaba encantada con el reconocimiento aunque, en una carta a su primo Victor en Budapest, escribió que sintió la atmósfera del Salón bastante sofocante. El premio le permitía exponer allí dos cuadros al año, lo que para un estudiante extranjero era algo extremadamente codiciado, y más para una mujer artista.





Figura 47 - Pintura *Young Girls*, junio de 1932, París. Modelos: su hermana Indira y su amiga Denise Proutaux (*derecha*)  
133 x 164 cm. Óleo sobre tela de lino. Colección: New Delhi Gallery of Modern Art (NGMA), India.  
Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*, Delhi: Tulika Books, 2010, vol. 1, p. 38.

En *Young Girls* aparecen dos mujeres jóvenes sentadas en sillas, conversando entre ellas. Su hermana Indira y su amiga Denise Proutaux fueron las modelos. Para Amrita, la intimidad de las dos mujeres muestra su papel definitivo como individuos que a la vez se buscan (a sí mismas) como un acto de voluntad: este tema se convirtió en algo recurrente en sus pinturas. En esta obras, al estar sentadas una enfrente de la otra, la estricta pose erguida de la mujer morena (Indira) contrasta con el abandono de la mujer rubia (Denise), con el pecho desnudo parcialmente cubierto por el cabello. El motivo de la mujer oriental oscura en una posición de igualdad con la mujer blanca, compartiendo sus privilegios, con orgullo, alcanzaría su apogeo en la magistral *Two Girls*. Sus pinturas sobre grupos de mujeres están invariablemente repletas de matices que examinan sus relaciones, el nexo de poder entre la raza colonial y la metrópoli, y también su ecuación salvaje con el grupo social más amplio. En *Young Girls*, la facilidad y comodidad con reminiscencias de Cézanne proporciona un desequilibrio incómodo a la

vivacidad manifiesta de la conversación entre las chicas. Esto se ve enfatizado por la postura encorvada de la chica rubia con el rostro cubierto por el cabello, que se siente incómoda en este mundo privilegiado y tiene cierto desprecio por él. ¿Podrían las mujeres representar facetas de la propia personalidad de Amrita?<sup>15</sup>

Como señala Katalin Keseru, historiadora del arte y directora del Museo Ernst, de Budapest, en este período de su estancia en París (1929-1934) «...la feminidad se había enriquecido con un nuevo tema: como si las mujeres hubieran sido liberadas de la relación de obligatoriedad entre hombres y mujeres y, con ello, un nuevo, desconocido sentimiento por la vida y sutiles relaciones habían salido a la superficie diferentes a los habituales cuadros de amistad hasta entonces representados principalmente por hombres».<sup>16</sup>

Los colegas de Amrita, como Henri Jannot, que pintaba desnudos (*Odalisque*, 1933), o Robert Humblot, que en un lienzo representó a dos pintoras enfrentadas, recurrían a las fuerzas liberadoras de la época. Hacia 1932, Amrita pintó un cuadro de cuatro mujeres en el que aparecen sus amigas Chassany y Denise, ella misma y una modelo desconocida desnuda; el ambiente es el interior de un estudio. Las enormes dimensiones de las figuras, a tamaño natural, podrían simbolizar los ya comentados aspectos de relaciones sociales y representación de sí misma: Chassany leyendo y Denise mirando reflexivamente el cuerpo de la envejecida modelo desnuda. El autorretrato de Amrita mira al espectador, quizás para prepararlo para el nuevo destino femenino. Amrita, a modo de performance, posteriormente cortó el lienzo y modificó el retrato de Denise creando la pintura: *Girl in Black* (París, 1933). Así, la única imagen que queda del cuadro es una foto de su padre, quien consiguió fotografiarlo en pleno proceso en su estudio de París.

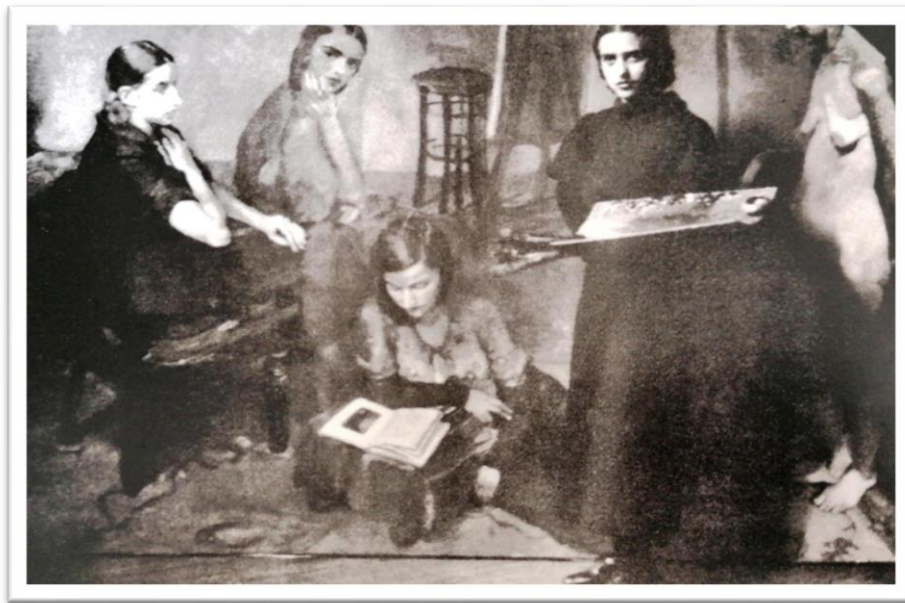


Figura 48 -Amrita frente a su gran cuadro, que cortó más tarde. Foto de Umrao Singh, París, 1933. Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*, Delhi: Tulika Books, 2010, vol. 1, p. 114.

Denise Proutaux escribió:

«En 1933 [Amrita] comenzó otra gran composición con cuatro personas. Nosotras tres aparecemos como modelos profesionales, también una mujer de cuarenta años que desprendía una sensación de cansancio físico acentuado, esperando, creo, que expresara lo contrario a la juventud triunfante y vitalidad que parecíamos representar nosotras tres. Posamos durante varias semanas, pero ni la composición ni la ejecución parecieron satisfacer a Amrita, que abandonó la composición y recortó mi retrato después de retocarlo. El retrato tiene una historia bastante singular. En 1942, dejé Francia para irme a Marruecos dejando atrás todas mis pertenencias, incluido el retrato, en un almacén de Grenoble, justo después de la ocupación alemana. Después de la guerra recuperé milagrosamente todas mis cosas, a excepción del retrato, que un oficial se había llevado a Alemania. Quién sabe dónde está ahora».<sup>17</sup>

Un año después, en una carta a sus padres, Amrita justifica y explica cómo se sentía con la pintura:

Fecha: enero de 1934. Edad de Amrita: 21 años. Lugar: Hungría

Para: Umrao Singh & Marie-Antoinette Sher-Gil. Idioma: inglés

Queridísimos papá y mamá:

Tengo las dos cartas de mamá, las de papá y los recortes, muchas gracias. Antes de que me olvide, sí, sólo me llevé una de las pinturas chinas del taller, con la intención de recoger las otras dos después. Pero espero que me dejéis al menos una. Tanto es así que, cuando vuelva, tengo la intención de pintar un cuadro. Tal como están las cosas, ¿creéis que Sunder Singh [su tío paterno] alguna vez podrá apreciarlos? Me parece una lástima arrojar perlas a los cerdos (perdonad la comparación si os toca los sentimientos fraternos). Cada mañana voy a posar para Edith Basch, quien os envía recuerdos. Como ves, soy una mártir de las artes, en todos los sentidos de la palabra. Pero no me importa posar para ella, ya que tiene mucho talento y, además, me gusta. (...) Me ha regalado el retrato que me pintó hace tres o cuatro años. Es muy bueno. Pero el que está haciendo ahora es aún mejor. Hablando de pintores, no seas demasiado duro con el pobre Wittman, es un tipo un poco loco pero muy honesto y decente. (...)

Debo decir que mi estancia aquí y un mes de descanso del trabajo me han hecho mucho bien. Confieso que últimamente me sentía bastante desanimada, deprimida y harta de vivir. Trabajaba de una manera poco entusiasta y sin convicción desde otoño. El cuadro grande realmente me desgastaba mucho, más de lo que creía [se refiere a la gran pintura sin terminar]. Fue una gran tensión mental, ahora me doy cuenta. Cuando trabajo en varias cosas no me desgasta lo más mínimo, pero trabajar así en una pintura, de una figura en figura como si fuera una cuestión de vida o muerte, era un poco demasiado. Siento que mis fuerzas vuelven junto con un renovado deseo y urgencia de trabajar. Y me siento extremadamente feliz por eso. Caminamos todos los días, yo por las mañanas, cuando voy a posar, de ida y vuelta. E Indu a todas horas del día. El clima es agradable y bastante templado.

Besos a ambos, Amri<sup>18</sup>

De 1932 a 1935, Amrita expuso en la *Société Nationale des Beaux-Arts*. «En 1934, las obras de Amrita se expusieron en el *Salon des Tuileries*, donde no se podía exponer si no era por invitación. El *Salon des Tuileries* era el mejor salón de la época y, aunque mostraba muchos menos artistas que *Le Grand Salon*, al menos eran muy respetados siendo artistas conocidos. Indira y yo acompañamos a Amrita a la inauguración. Amrita vestía con un sari, un espectáculo poco común en las calles de París, y junto con su belleza atrajo a una pequeña multitud que nos siguió hasta la entrada del *Salon des Tuileries*. Un poco turbados por este inesperado éxito, todos nos refugiamos en un café junto con los demás pintores: Humblot, Rohner y Grüber, entre otros.»<sup>19</sup>

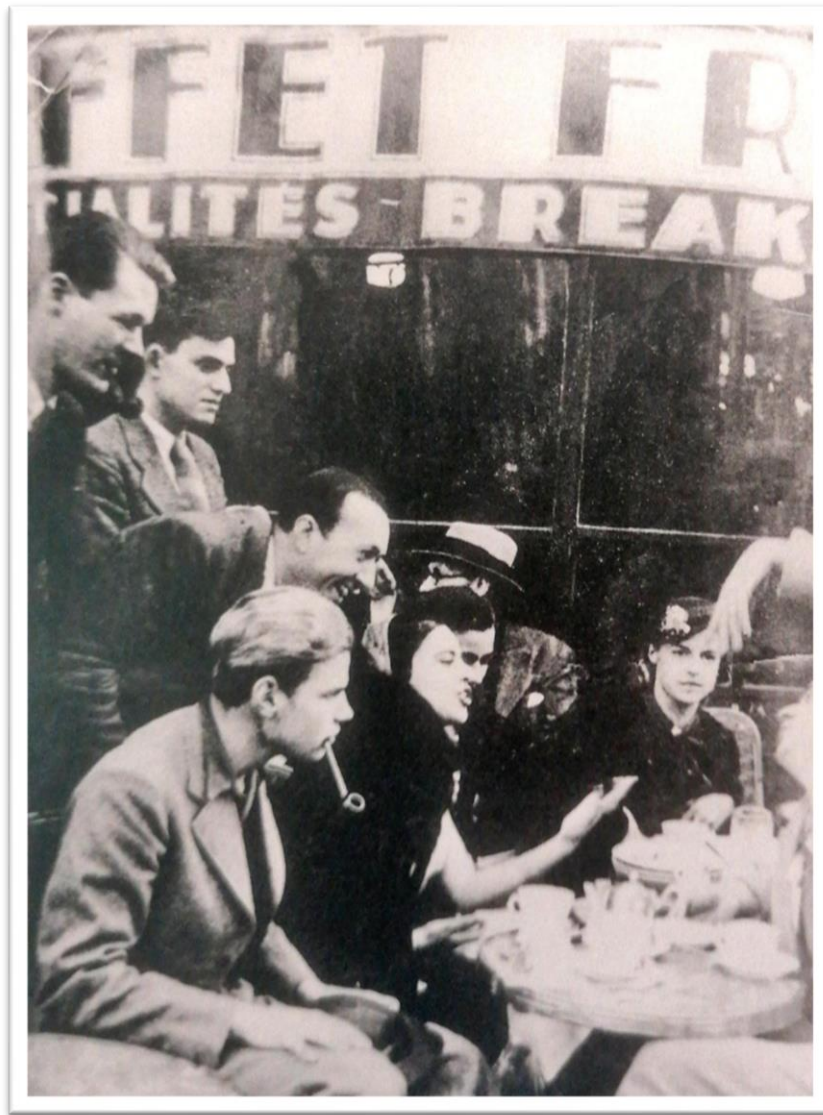


Figura 49 - Amrita vestida con sari con amigos en un café: Georges Rohner (*segundo desde la izquierda*), Robert Humblot (*tercero desde la izquierda, detrás*), Amrita (*sentada*), Denise (*derecha*), Francis Grüber (*derecha*). Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*, Delhi: Tulika Books, 2010, vol. 1, p. 132.

Fecha: 5 de abril de 1934

Edad de Amrita: 21 años

Lugar: Hungría

Para: Denise Proutaux

Idioma: francés

Mi querida Denise:

¡Está decidido, mi destino está decidido! No puedo venir (...) ¡Y si supieras cuánto lo siento! (...) Yourievitch me acaba de decir que hay que enviarlo todo antes del 15 de este mes. Porque, imagínate, hay una nueva regla sobre el Salon des Tuileries. El año pasado, los que habían sido invitados [a exponer] enviaron trabajos tan malos que ahora han decidido formar un jurado para hacer una selección. Por eso tengo que enviar mis trabajos un mes antes que el año pasado. Estoy terriblemente preocupada porque casi no he terminado y quiero enviar cosas buenas, ya que ésta es mi última oportunidad de mostrar mi trabajo en el Salon des Tuileries. (¿Sabes que casi se ha decidido que regresamos a la India a finales de este año?) Entonces puedes imaginarte... Tengo muchas ganas de mostrar el retrato de Boris junto con mi desnudo. Van a ir juntos, son un buen contraste: con otro desnudo en azules y amarillos (es un desnudo que no conoces) que empecé después de que te fueras, y otro desnudo en armonía con rosa y blanco. Estas cosas son muy importantes para una exposición. Y si hubiera hecho un paisaje, probablemente habría sido en los mismos tonos que el desnudo. Estas tres cosas juntas habrían sido mejores pero, como tuve que tomar una decisión, la primera solución ya funciona. Sobre todo porque casi puedo ver cómo el retrato encaja bien, realmente está un poco trabajado y lo único que sé sobre los paisajes es que podría no tener éxito! (...) Las circunstancias me han obligado a cambiar de planes. Sabes que tenía un gran deseo de venir. Es una lástima, pero no hablemos de eso (...)

¡Hasta la vista!

Amri20

Éstas son las posibles combinaciones de los desnudos que, junto con el retrato de Boris, Amrita presentó en Salon des Tuileries: *Professional Model* o *Reclining Nude*:



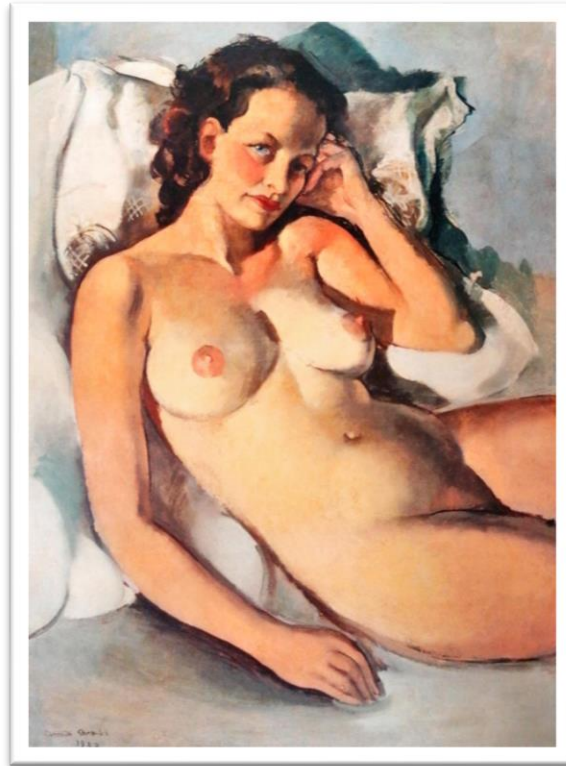


Figura 50- *Reclining Nude*, 1933, París, 70,7 x 93,5 cm. Óleo sobre tela. Colección: New Delhi Gallery of Modern Art, India. Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*, Delhi: Tulika Books, 2010, vol. 1, p. 94.

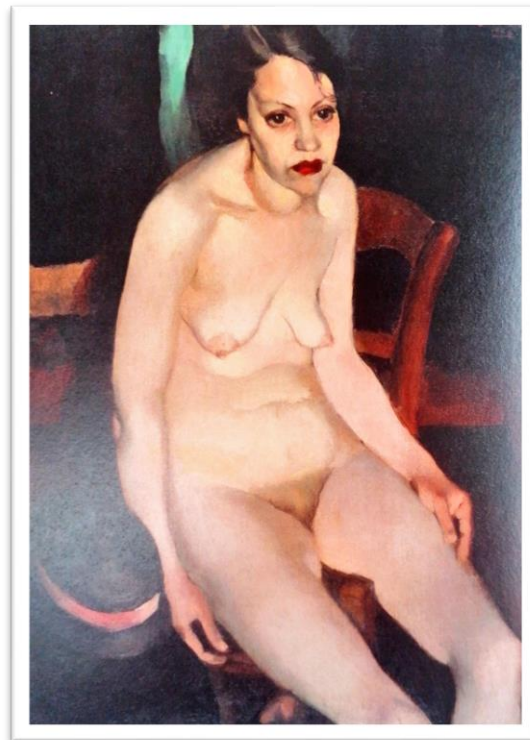


Figura 51- *Professional Model*, 1933, París. 72 x 100 cm. Óleo sobre tela. Colección: New Delhi Gallery of Modern Art, India. Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*, Delhi: Tulika Books, 2010, vol. 1, p. 128.

Fecha: septiembre de 1934

Edad de Amrita: 21 años. Lugar: Veröce, Hungría

Para: Umrao Singh y Marie-Antoinette (en París). Idioma: inglés

Queridísimos papá y mamá:

Finalmente estoy respondiendo en detalle a todas vuestras preguntas sin respuesta. Sabéis que he decidido regresar a la India. Os daré mis razones: deseo volver principalmente por mi desarrollo artístico. Necesito nuevas fuentes de inspiración y aquí percibirás, Duci [padre] cuán profundamente equivocado estás cuando hablas de nuestro desinterés por la India, su cultura y su literatura. No sabes todo lo que me gusta, expreso mi deseo de comprender y conocer profundamente la India. Nuestra estancia en Europa me ha ayudado a descubrir, por así decirlo, la India. El arte moderno me ha llevado a comprender y a apreciar la pintura y la escultura indias. Parece paradójico, pero sé con certeza que, si no hubiéramos venido a Europa, tal vez nunca habría apreciado que un fresco de Ajanta [sur de la India] o una pequeña escultura en el Musée Guimet vale más que todo el Renacimiento. En resumen, ahora deseo volver a apreciar la India en su valor.

Querido Duci, debo confesar que me dolió un poco la razón que expones para que nos quedemos en Europa. Me entristeció bastante darme cuenta de que antepones conservar tu buen nombre a tu afecto por nosotras. También me decepcionó saber la importancia que le das a las críticas de la opinión pública. Sin embargo, creo que puedo tranquilizarte en la medida en que tus temores de mi comportamiento no deben ser motivo de preocupación en nuestra vida futura en la India. No me considero en lo más mínimo una persona inmoral y no soy inmoral. Nunca lo he sido, en el verdadero sentido de la palabra (que sin embargo pocas personas entienden). Además, creo que estás dramatizando la situación (algo que sueles hacer) cuando dicen que será la ruina de tu buen nombre, sinónimo de nuestro regreso a la India. Los tontos siempre hablarán, aunque uno no les dé de comer. Y hay gente de mente estrecha, prejuiciosa y fanática en todo el mundo, también en la India (como has descubierto), pero ¿necesitas preocuparte por ellos? Ninguna persona realmente inteligente se dejaría guiar por su juicio. Cuando hablé una vez sobre no preocuparme por la opinión pública, sólo me refería a este tipo de gente. No me refiero a la gente realmente decente, no a aquellos a quienes respeto, no a la gente inteligente. Aparte de esto, desde entonces he cambiado. He encontrado indispensable para mi bienestar personal no sólo pensar o actuar en consecuencia, sino también expresar abiertamente mis convicciones y principios personales, mi malestar y rechazo por los prejuicios de todo tipo y la hipocresía. [Al principio en París] llevé una vida mucho más extrovertida de la que llevo ahora. He cambiado mucho, sin que te des cuenta, naturalmente, los padres son los menos aptos para darse cuenta de los cambios morales en sus hijos. Ahora no necesito destacar cosas y aspectos del extranjero [Occidente], lo encuentro demasiado fácil. Pero tranquilízate sobre cualquier escrúpulo que puedas tener acerca de mi franqueza en asuntos sexuales u otros. (...) Ahora sobre Indu. Estoy absolutamente segura de que sería mucho mejor para ella también regresar a la India (...) Creo que tendrá posibilidades infinitamente mayores para casarse en la India. (No todo el mundo es ortodoxo o fanático.) Será mucho mejor y lo más sensato sería que todos regresemos. ¡Regresemos a la India!

(...)

Mis queridos Muci y Duci [madre y padre], no fui yo quien insistió que me dejarais quedarme más tiempo de lo planeado en Hungría. Fue sugerencia tuya, mamá. Incluso dijiste que podía quedarme hasta principios de octubre (si recuerdas). Sin embargo, estaría muy agradecida de quedarme más tiempo, ya que hay ciertos sentimientos, además del hecho de que soy muy feliz en Hungría por lo que me une a ella, y estoy dispuesta a sacrificarla al regresar a la India. (...) Ahora me decís que deberíamos regresar [a París] el 8 de octubre. (...) No veo por qué, si estaremos comenzando a empaquetar y recoger el 20 de octubre, ¡y debo estar de regreso para el 8! No hay nada de qué hablar o discutir. He decidido regresar [a la India] y ya os he dado mi opinión sobre Indu (y no es probable que la cambie). Puedo elegir y empaquetar mis pinturas en el menor tiempo posible y puedo deciros en una carta cuáles de mis libros, de los que no puedo soportar separarme, recoger porque los quiero conservar. (...) Entonces, si no os importa, me quedo hasta el 15 de octubre. (...) Bueno, pero ahora cerraré esta interminable carta.

Con cariño. Sigo siendo vuestro amor,

Amrita

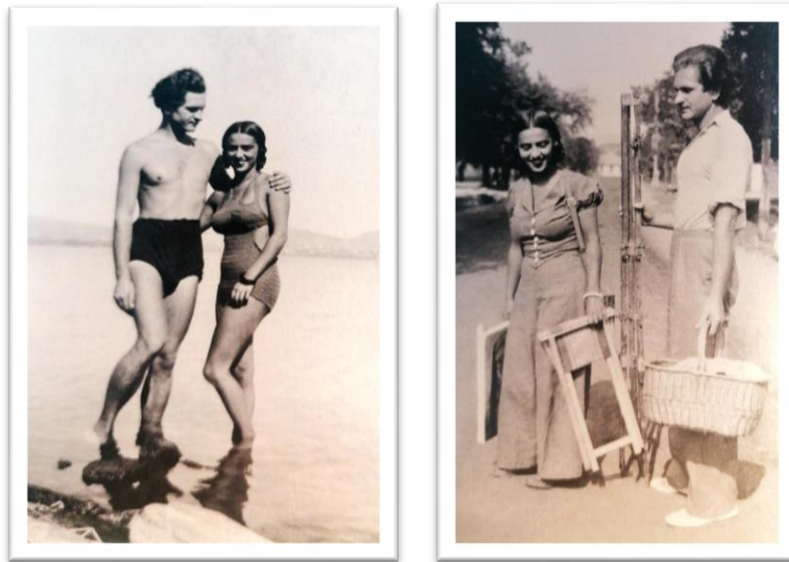


Figura 52 - Fotos de verano en Hungría, Amrita y Victor, 1934.  
Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*,  
Delhi: Tulika Books, 2010, vol. 1, p. 174.

## 12. El regreso a la India o la experiencia cautivadora: 1934-1938

### El anhelo de la India

Umrao Singh tuvo dificultades con el gobierno británico cuando intentó regresar a la India con su familia, justo después de la primera guerra mundial. Se hace referencia a él en los Archivos Políticos del Hogar de 1919 (ahora en los Archivos Nacionales de la India), en una carta de sir. E.O. Maclagan. La inteligencia británica había descubierto las simpatías y relaciones de Umrao Singh con algunos miembros del Partido Ghadar. En la correspondencia entre Umrao Singh y el señor Lala Har Dayal, miembro del partido, se menciona una carta en la que se le ofrece un



honorario como miembro de los Ghadaritas y asegurar la influencia y la cultura alemanas en la India. Aunque Umrao Singh no se mudó a Berlín (porque Marie-Antoinette lo disuadió de hacerlo), prometió hacer trabajo literario para el movimiento, según los Archivos Políticos de la Oficina Alemana, en Berlín. El regreso de los Sher-Gil a la India fue finalmente posible sólo gracias a la influencia de su hermano Sunder, ya que era miembro del Consejo Legislativo Imperial del Virrey y tenía el deber de dar una paga mensual a su hermano Umrao. Esta obligación fue una constante fuente de tensión. Umrao y su familia se vieron obligados a depender económicamente de Sunder, por segunda vez, al regresar a la India desde Europa, habiendo perdido gran parte de su dinero en la crisis de 1929. En ese momento, Sunder lo ayudó entregando una pensión de 500 rupias al mes, una suma que Umrao agradece recibir, aunque sabe que era una exigencia el Raj Británico.<sup>1</sup>

En 1934 Amrita produjo sólo seis pinturas, pero éstas constituyen la culminación de un período de intenso trabajo y estudio en París. Durante ese tiempo la invadió un cansancio que probablemente era la manifestación superficial del fermento interior que la estaba conduciendo hacia el logro de sus metas. Notaba una creciente distancia respecto a todo, un desapego emocional, y tal vez, como le dijo a Victor, «Por eso mi trabajo es bueno». A finales de 1934, Amrita sintió que había conseguido lo que quería de París y que necesitaba un nuevo empuje a su carrera como pintora. Sentía que quería volver a la India. Hacia finales de 1933 escribió: «Comenzó a obsesionarme un intenso anhelo de regresar a la India, intuyendo de alguna extraña manera inexplicable que ahí estaba mi destino como pintora (...) Mi profesor [Lucien Simon] decía a menudo que, a juzgar por la riqueza de mi colorido, mi sitio no estaba realmente en los estudios grises de Occidente, que mi personalidad artística encontraría su verdadera atmósfera en el color y la luz de Oriente».<sup>2</sup>

A medida que su conciencia del valor del arte indio, tanto antiguo como moderno, comenzó a desarrollarse, Amrita sintió que su tiempo en París había terminado y que tenía que volver a la India. Dejó la ciudad en noviembre de 1934 y llegó a la India en algún momento de diciembre del mismo año. A su llegada Amrita no fue directamente a la casa de sus padres en Simla, sino que se instaló en su hogar ancestral, la palaciega «Majithia House», cerca de Amritsar, en el norte de India. Allí se cruzó con muchos de sus parientes y primos, y pasó gran parte del tiempo pintando retratos. El sol, los colores brillantes y las relaciones cálidas y algo dominantes fueron sus impresiones en ese regreso a la India como adulta. Como muestra de su determinación para vivir con intensidad su nueva entrada en el país se deshizo de toda la ropa occidental y vestir con sari. Así que envió a Simla algunos jerséis que su madre le había tejido, junto con una nota en la que decía: «Muchas gracias por pensar en mí y tejer bonitos jerséis, pero he decidido usar sólo saris a partir de ahora. Primero, porque los saris son mucho más hermosos. En segundo lugar, porque aquí en la India los euroasiáticos visten como europeos y no me gusta mucho ese tipo de gente, así que no quiero identificarme con ellos y he decidido no llevar ningún vestido

europeo en el futuro (...) Sumair [una pariente] quiso obsequiarme con un divino sari de oro puro; había sido su regalo de bodas pero no se lo pone porque dice que ella sólo lleva materiales franceses. Pobres mujeres indias de gustos extraños, ¡no se dan cuenta de que la ropa india es mucho más hermosa que la occidental! Pero no puedo aceptarlo, porque su valor es de 600 rupias y no puedo permitirme dar un rendimiento adecuado»<sup>3</sup>. Durante el resto de su vida, Amrita usaría hermosos saris de colores, joyas de plata gruesas engastadas con piedras de jade y turquesa, y un maquillaje que definía sus ojos oscuros y brillantes. Ninguna de sus ropas era cara, porque no tenía tanto dinero, pero su colorido estilo, aunque algo teatral, realzaba su tez melocotón y cabello azabache, de forma que Amrita estaba deslumbrante y atraía la atención dondequiera que iba. En el proceso, demostró que, desde el punto de vista estético, tenía más sentido rescatar las ricas telas y diseños de la India que imitar la moda del extranjero. Los resultados fueron infinitamente más originales y cautivadores. Las siguientes fotos son de 1938, de Amrita a los veinticinco años. Se puede apreciar que no sólo vestía con el sari en la India, sino también en países europeos como Italia y Hungría, aunque en allí lo alternaba con la ropa occidental.

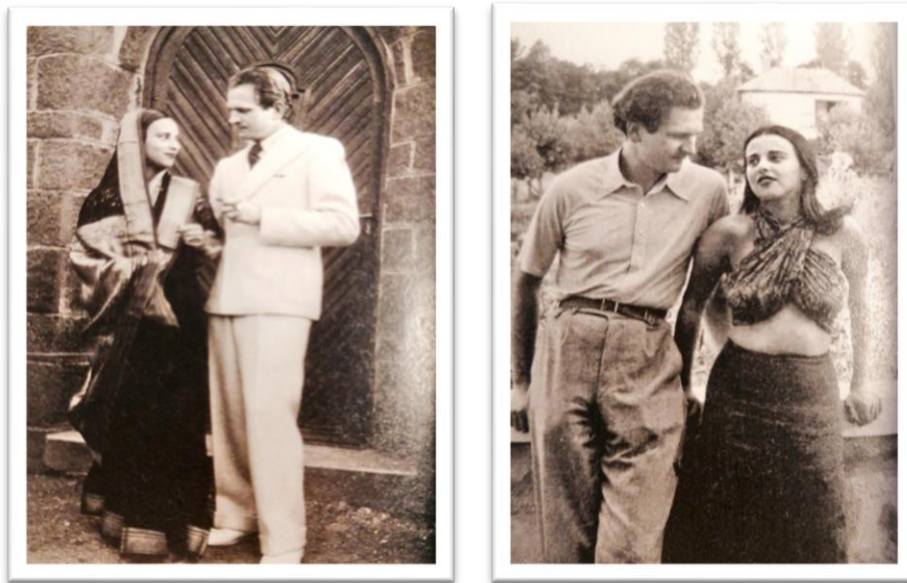


Figura 53- Amrita y Victor Egan. Hungría, 1938.  
Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*,  
Delhi: Tulika Books, 2010, vol. 2, p. 514



Figura 54- Amrita con familiares, 1938, Zebegény, Hungría. Amrita con su prima Klara, 1938, Nápoles.  
Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*, Delhi: Tulika Books, 2010, vol. 2, pp. 583-506

La siguiente carta es la primera que escribe Amrita a su madre, cuando se estableció en «Majitha House».

Fecha: diciembre de 1934

Edad de Amrita: 21 años Lugar: Amritsar, India

Para: Marie-Antoinette (aún en París). Idioma: húngaro e inglés

Mi querida y buena Mucika:

Recibí tu amable y larga carta y, para mostrarte lo buena chica que soy, te respondo de inmediato (una mejora, ¿no?). Me alegra enormemente que el sistema de Ilona [la sirvienta húngara que tenían en París] también se haya materializado en relación con los sirvientes indios. A veces, hace mucho, mucho tiempo, antes de que llegáramos a Europa, me dolía profundamente ver la forma en que tratabas a los sirvientes. No eras mala con ellos en los hechos (siempre has sido compasiva) pero a menudo eras verbalmente brutal con ellos. Noté con alegría el cambio en París (donde te pasaste al otro extremo). Temía que en la India volvieras a caer en las viejas costumbres. Los sirvientes indios verdaderamente merecen un trato decente. Me alegra que hayas seguido siendo buena persona. Le dije al anciano que enviara naranjas y él respondió «ciertamente» (...) Así que no tienes que preocuparte por nada. Podrás trabajar tranquilamente como Hitler (¡preferiría a Mussolini o incluso a Napoleón, si insistes en compararte con algunos hombres de acción!) (...) Mucika, te lo ruego, si tu plan fuera construir un taller o ampliar una de las habitaciones para un taller, por favor espera hasta que vuelva a casa [Simla] porque esa cuestión es muy delicada y sólo puedo resolverla yo (...) Y si por casualidad planeas pintar la fachada, no lo hagas, cúbreala con pequeños guijarros mezclados con cemento, como puedes ver en algunas casas de Simla. Es duradero y elegante. Todo esto lo menciono de pasada, por favor no lo malinterpretes (...)

Querida Mucika, no te enfades si te pregunto cómo son exactamente estos pendientes y de qué tipo de piedras están hechos. ¿Estilo indio? Como sabéis, éstos duran toda la vida, y si tengo que llevar los pendientes durante toda mi vida me gustarán y disfrutaré llevándolos en cualquier ocasión, como me pasa por ejemplo mi conjunto de turquesas. Sabes, Mucika, que tengo un gusto muy particular tanto en joyería como en ropa. Me gusta la joyería, me gusta el estilo indio. Por lo tanto,

tal vez deberías esperar, Mucika, a mi regreso a casa antes de comprar los pendientes, porque tal vez prefiera otra cosa que cueste lo mismo (...) Querida, envía los álbumes de fotos, en cuanto llegue la maleta. No le he comentado a nadie en qué estás trabajando. Sólo le mencioné a Sunder Babi que estabas trabajando en el jardín (...).

Con millones de besos,  
tu amada Amri.<sup>4</sup>

Fecha: enero de 1935

Lugar: Majithia House, Amritsar

Para: Marie-Antoinette (en Simla). Idioma: húngaro

Mi querida y buena Muckó:

Por favor, no te enfades conmigo por no haber escrito durante tanto tiempo, pero estoy muy ocupada y estoy pintando mucho. En Navidad pensé mucho en ti, mi querida y buena Mucika. Y casi te escribo una carta muy sentimental. Estaba en ese estado de ánimo. Soñé contigo tres o cuatro noches consecutivas. ¡Interesante!

No estoy pintando a la vieja bruja, fue un malentendido. Sunder Babi escribió sobre la esposa de Buta Singh, no sobre la suya. No estoy pintando a Mahinder, sólo a su hija pequeña. Hoy he terminado el cuadro de las tres hijas de Mahindra. Es excelente. Por favor, envía con papá (si aún no se ha ido) todos los lienzos que no estén pintados (si los hay) y ese lienzo en el que comencé el retrato desnudo de una niña que empaqueté junto con las pinturas de Marie-Louise. (Es un lienzo grande, de fondo negro y la figura de enfrente sólo esbozada) (...) Por favor, dile a papá que traiga la dirección de ese estúpido pintor de «Bombay Pandit» [un artista de Bombay que pintaba al estilo indio, muy popular por entonces]. Esto es muy importante, y mi boina negra. Estoy muy feliz aquí (...) ¿Indu ha escrito desde entonces? A mí no me ha escrito todavía. La foto que me mandas es muy buena. Florine no ha cambiado. Surjit me regaló un frasco de perfume y un pintalabios para Navidad. Todo el mundo es muy amable conmigo aquí. Sólo me desagrada la vieja bruja. [La esposa de su tío Sunder, Prasan Kaur.] Por favor, envíame las reproducciones de mis fotos, también.<sup>5</sup>

Mahinder tuvo una hija llamada Babit (nacida en 1926), que fue la modelo del cuadro de Amrita *Girl in Blue*. La pintura pertenecería a Charles L. Fabri en 1937, el indianista húngaro. En enero de 1935, también pintó *Group of Three Girls*, y las niñas que posaron para ella eran las nietas de Sunder Singh Majithia, conocidas como las niñas Koschera. El análisis de estas pinturas, que marcan el inicio de su período artístico posterior a sus años en París, lo desarrollo en el capítulo cuatro de la tesis.

Fecha: febrero de 1935. Lugar: Majithia House, Amritsar

Para: Marie-Antoinette (en Simla). Idioma: húngaro

Mi querida y buena Mucika:

Eterna gratitud y agradecimiento por el dinero y el telegrama y las cartas. Mi cumpleaños pasó sin mucha ceremonia. Temprano por la mañana, con una gran floritura, el anciano trajo y entregó el abrigo de Cachemira, ¡y eso es todo! A los chicos, pobres muchachos, les hubiera encantado darme algo, pero no pudieron porque están sujetos a una correa muy ajustada a nivel económico. Sólo obtienen lo absolutamente esencial (...) ¡Qué malvados son estos millonarios, incluso con sus propios hijos! Bueno, nosotras dos, Indu y yo, fuimos más afortunadas en nuestra elección de padres. En contraste, Mahindro me regaló un hermoso salwar, pantalones de seda verde y kurta y un velo de georgette negro, todo ello decorado con oro y plata. Mahindro lo ha bordado con sus propias manos. Ella es realmente muy amable conmigo. Paso tiempo en su casa todos los días, porque estoy pintando a una de sus sirvientas, y ella siempre me pide que me quede para tomar el té. (¡Y ofrece buen té, no como la gente de aquí!) Le entregué tu mantel a la vieja bruja (...) Eres una gran mujer, ¡qué tremenda energía! ¡Te admiro! (...)

Millones de besos de Amri.

(Enviaré la carta después de que papá la haya leído.)<sup>6</sup>

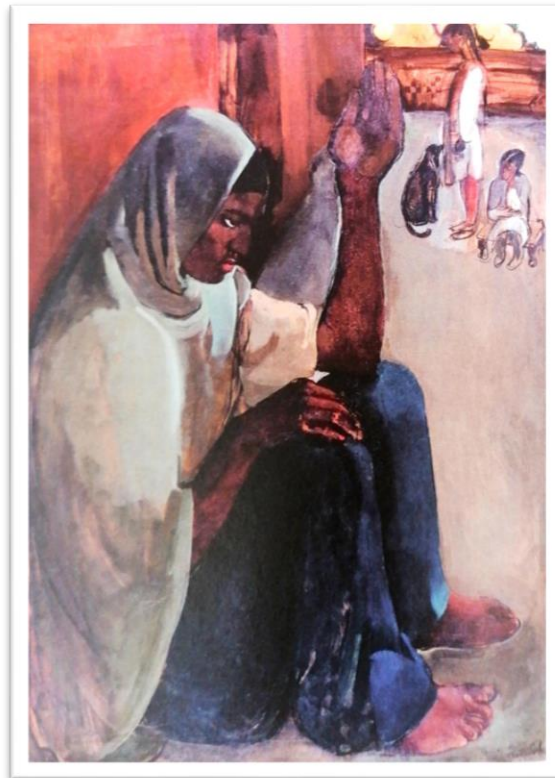


Figura 55 - *Woman on Terrace*, febrero de 1935. 73,6 x 99 cm. Óleo sobre tela. Colección: Privada  
Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*, Delhi: Tulika Books, 2010, vol. 1, p.196.

Fecha: 21 de febrero de 1935

Lugar: Deokali, Gorakhpur, Saraya. Para: Marie-Antoinette (en Simla). Idioma: húngaro e inglés

Mi querida y buena Mucika:

Papá debe de haber escrito para decirte que ya me fui de Amritsar. He llegado a Deokali (Saraya) y me alojo en casa de Vani. No se puede describir lo bonito y cautivador que es este lugar. Te encantaría. Hay un silencio sin fin, naturaleza salvaje y una casita. Además, Vani y Rajan son adorables. (...) Sumair también está aquí y salgo por las tardes a dar largos paseos con ella. Es una compañera bastante agradable. Es divertida y vivaz, atractiva y muy buena como modelo. Estoy pintando un gran desnudo de ella (...) He pintado mucho y muy bien en Amritsar, especialmente dos grandes cuadros que ahora papá enviará al Salón [de París]. En cuanto al tema de la pintura, nuevamente necesito pinturas y algunas otras cosas, pero no tengo absolutamente nada de dinero. Por tanto, mi buena Muci, por favor, envíame dinero (...) Escíbeme cuando tengas tiempo y te apetezca, ¡pero sólo entonces!7

Sumair era unos años más joven que Amrita. Estuvo brevemente casada, antes de irse a París, donde fue modelo de la famosa diseñadora italiana Elsa Schiaparelli. Más tarde, Sumair se casó con Takami Morihiko, hijo de un médico japonés-estadounidense. En 1940 decidió quedarse en Shanghái y se hizo famosa como «princesa oriental» (afirmaba ser la hija del maharajá de Patiala, India). También se sabe que la «Princesa Sumair» participó en redes de espionaje en Shanghái durante la guerra. Amrita la usó como modelo para la figura en primer plano de *Nude Group* (Saraya, 1935) y la retrató (*Sumair*), antes de que se fuera a París en 1936.

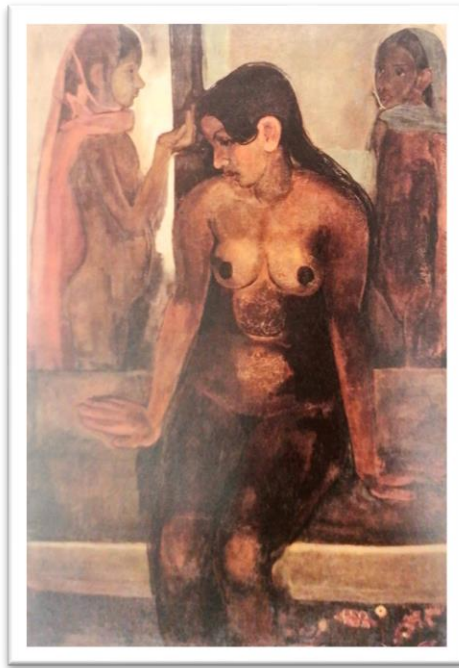


Figura 56 - *Nude Group*, marzo de 1935, Saraya, India. 81,3 x 90 cm. Óleo sobre tela. Colección: New Delhi Gallery of Modern Art (NGMA), India. Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*, Delhi: Tulika Books, 2010, vol. 1, p. 202.



Fecha: marzo de 1935

Lugar: Deokali, Gorakhpur, Saraya

Para: Marie-Antoinette (en Simla). Idioma: húngaro e inglés

Mi querida y buena Mucika [mamá]:

Perdona a esta alma pecadora. Pero, créeme, no he escrito a nadie en todos estos días. He estado trabajando mucho y esto, combinado con el calor, me ha robado toda mi energía y estado de ánimo. Sufría aversión a escribir. Espero que hayas invitado a Sumair [a Simla] en tu última carta. Ha aceptado la invitación con agradecimiento y nos reuniremos en los primeros días de abril. Rulf, que todavía está mortalmente enamorado de mí, mi «yo indigno», vendrá unos días a Simla para verme durante las vacaciones de Pascua (...) ¿Sabes que Rulf quiere organizar una exposición de mis obras en Bombay a finales de este año? Él mismo se encargará de toda la publicidad necesaria, cuando yo le haya contestado (pero hasta ahora, aunque él me escribió hace mucho tiempo, aún no lo he hecho). Por favor, perdóname que cierre mi carta, pero con este calor no tengo ganas de escribir más...

Besos,

Amris

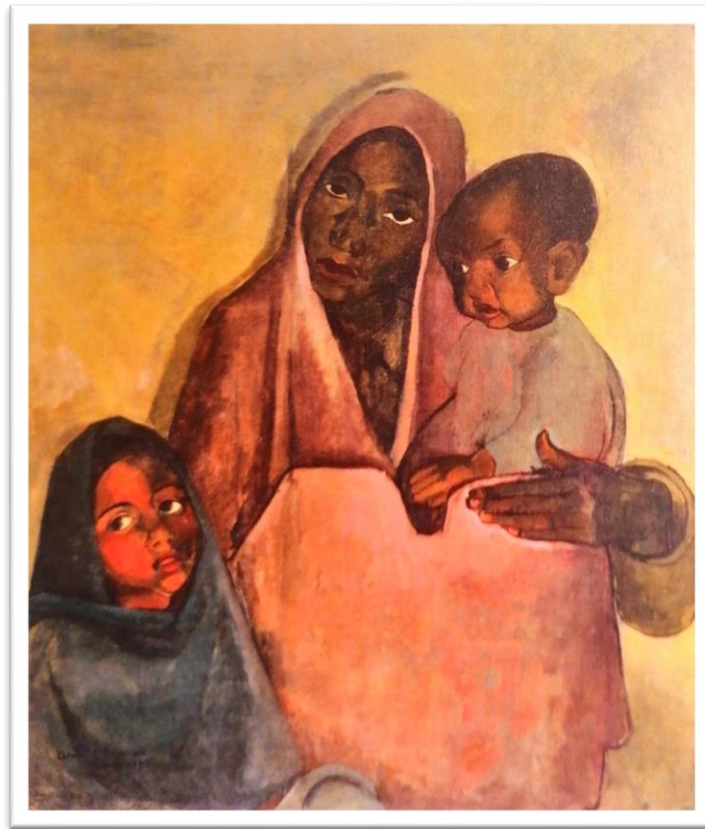


Figura 57- Pintura: *Mother India*, junio de 1935. Simla, India. 62 x 78 cm. Óleo sobre tela. Colección: Delhi Gallery of Modern Art. Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*, Delhi: Tulika Books, 2010, vol. 1, p. 247.

A principios de 1936, Amrita se mudó nuevamente a las llanuras y pasó algunos meses en la finca de la extensa familia paterna de Saraya. Estaba muy ocupada porque estaba pintando cuatro cuadros al mismo tiempo. Comenzaba el día trabajando en un retrato de un niño pequeño, que más tarde tituló, de manera poética, *Little Untouchable*. Después de comer, trabajaba en el retrato de una niña, y luego, de cuatro y media a cinco de la tarde, en la pintura del anciano, su tío sir Sunder Singh Majithia. Amrita escribió a su madre el 19 de marzo de 1936: «Espero que el anciano compre el retrato que es exactamente como él, o tal vez Kirpal [su hijo], quien lleva pidiéndome que pinte al anciano desde el año pasado, y empecé este cuadro con el objetivo de hacer un buen retrato pero siendo, para mí, una pintura pobre técnicamente».<sup>9</sup>



Figura 58- Amrita a punto de partir para su gira de exposiciones en la India.  
(de izquierda a derecha) Prakash, Marie-Antoinette, Amrita y Barada Ukil. «The Holmes», Simla, 1936.  
Foto por Umrao Singh. Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*,  
Delhi: Tulika Books, 2010, vol. 1, p. 246.

En septiembre de 1936, Barada Ukil, a quien Amrita había conocido en 1935 en la Exposición Anual de la Sociedad de Bellas Artes de Simla, y que para entonces era un conocido pintor de la escuela de Bengala, organizó la amplia y ambiciosa «Exposición de Pinturas Indias Modernas» en el Hotel Cecil de Simla. Las 136 obras que se mostraron incluían obras de importantes figuras de la Escuela Bengala, como Abanindranath Tagore, Gaganendranath Tagore y Sarada Ukil, Jaminy Roy, el D.P. Roy Choudhary, y también de los estudiantes de la Sociedad India de Arte Oriental, las Escuelas Públicas de Arte de Calcuta y Lucknow y la escuela Ukil School of Art de Delhi. La exposición mostraba once pinturas de Amrita; en la introducción del catálogo de la exposición, Barada Ukil escribió: «Una característica especial de la exposición es el trabajo de la joven pero talentosa artista Amrita Sher-Gil, una de las artistas más originales de



nuestro país».10 Durgu, sobrino de Vazeeru, el cocinero de la familia Sher-Gil, era un joven brillante que actuó como asistente personal de Amrita y viajó con ella en su gira de exposiciones por la India. En Simla, la esposa de Durgu posó en algunas ocasiones para Amrita (como la novia en *Bride's Toilet* y en *Resting*). La esposa de Durgu murió joven, a mediados de 1940, y él, junto con sus hijos, se fue a trabajar con Indira y Kalyan Sundaram hasta mediados de la década de 1960. Vivan Sundaram, sobrino de Amrita, estaba muy apegado a Durgu, y creció jugando con sus hijos.

A continuación traduzco y transcribo una serie de cartas que Amrita escribió durante sus viajes y visitas por su desconocida India del Sur, especialmente dirigidas a quien será su amigo y crítico de arte Karl Khandalavala. La siguiente nota a Denise se escribió una postal con una reproducción de la pintura mural *Toilet Scene* («escena de baño») de la cueva n.º XVII de Ajanta, en Hyderabad.

Fecha: diciembre de 1936

Lugar: Ajanta. Para: Denise Proutaux

Idioma: francés

Mi querida Denise:

Estoy aquí en Ajanta, un lugar maravilloso, más o menos desértico, donde se encuentran los frescos indios más extraordinarios. ¡Tienen 1300 años! ¡Desearía que estuvieras aquí! Pronto te escribiré con mayor detalle.

Amri 11

Karl Khandalavala (1904-1995) fue un amigo íntimo de Amrita, cuyas opiniones sobre el arte en general y sobre su obra en particular se tomaba muy en serio. Khandalavala escribió innumerables artículos y varios libros importantes sobre arte indio. Estos incluyen, entre otros, *Escultura y pintura indias: un estudio introductorio* (1938), la biografía de *Amrita Sher-Gil* (1944) y *Pahari Miniature Painting* (1958). Durante muchos años también fue editor y jefe del centro de arte indio aún vigente en la capital india, el *Lalit Khala Akademi*. Como crítico de arte, tenía opiniones individuales bien formadas que defendía con vigor, a menudo en desacuerdo con académicos de renombre, como W.G. Archer y M.S. Randhawa. Karl Khandalavala desempeñó un papel clave en la construcción de las colecciones del Museo Nacional en Delhi, es decir, la *National Gallery of Modern Art* (NAGMA), el Museo Príncipe de Gales en Bombay y el Museo Salar Jung en Hyderabad, dando generosamente de su tiempo y energía en su calidad de presidente o miembro de sus comités de compra de arte. También fue miembro del jurado de la exposición de la *Bombay Art Society* en 1937, en la que Amrita ganó una medalla de oro.

Fecha: 23 de diciembre de 1936

Lugar: Prem Parbat, Banjara Hills, Hyderabad

Para: Karl Khandalavala.

Idioma: inglés

Mi querido Karl:

¡A estas alturas debes de haber decidido que soy una persona abominable y, además, ingrata! Pero el caso es que he estado enferma, me indispose al segundo día de mi llegada aquí y apenas acabo de salir de la cama, tenía amigdalitis aguda (...) He vendido un cuadro que puedo llamar podrido, he tenido buena suerte. El hombre rico de Hyderabad, Nawab Salar Jung, que es coleccionista y se supone que es conocedor (si lo es o no, ¡queda por decidir cuando haya visto su colección!). Parece querer «Group of Young Girls» y el desnudo que llamaste fotográfico por su ángulo pictórico, una de mis muchas cosas que no me gustan.

De Ellora a Ajanta: ¡revelaciones! Ellora, magnífica. Ajanta, curiosamente sutil y fascinante. En Ajanta hay demasiado dibujo involucrado en la composición y los detalles de las joyas en particular, débilmente pintadas y mal construidas. Pero, cuando no creo que haya visto nada que pueda igualar: ¡eso! Simplemente es extraordinario, aunque no me sorprende que se pueda haber producido en la Escuela de Bengala. ¡Cosas peligrosas para llevar al sistema artístico sin asimilar! Podría describir las características de Ajanta y la Escuela de Bengala en dos palabras: Ajanta está pintando con kernel, la pintura de la Escuela de Bengala sólo tiene cáscaras. Son muchas cosas construidas alrededor de la nada, muchas cosas no esenciales, y dejaría de existir si se quitaran esas cosas no esenciales. No creo que diga esto porque, como tú me señalaste una vez, tenga muchos prejuicios contra el arte indio. Es porque creo que hay muchísimas posibilidades en el arte indio que me opongo tan literalmente a los que no han explorado sus posibilidades y censuro a los que no lo han entendido pictóricamente. Te sorprendería saber, mi querido Karl, cuánto anhelo ver una pintura realmente buena al estilo indio.<sup>12</sup>

Fecha: 9 enero de 1937

Lugar: cabo Comorín, Trivandrum

Para: Indira.

Idioma: Inglés

Estimada Indu, escribo esta tarjeta desde Travancore, el punto más al sur de la India: cabo Comorin. Vine hace tres días y me quedaré hasta que termine mi pintura (probablemente en cinco o seis días). Estoy pintando un cuadro grande que enviaré al Salón con la «Composition». Este lugar no me gusta tanto como el de cerca de Travancore al que originalmente pensaba ir: aquí está demasiado civilizado. Sin embargo, no tengo elección.

Con amor, Amri<sup>13</sup>

También transcribo cartas de Amrita a Ram Chandra (R.C.) Tandan (1899-1978), que fue Secretario de la Academia Hindustani en Allahabad y más tarde Director del Museo de Allahabad y oficial de servicio especial en Bharat Kala Bhawan. R.C. Tandan era pintor y admirador de la obra de Amrita, y organizó una exposición de sus pinturas en Allahabad en 1937. Escribió un par de artículos para la ocasión: «A Rebel against Conventions», en el catálogo *The Art of Amrita Sher-Gil* del Centro de Arte y Cultura en 1937, y «Amrita Sher-Gil and her Art», en *The Leader*, el 3 de febrero de 1937. La carpeta con obras y dibujos a la que él y Amrita se refieren repetidamente en sus cartas se publicó después de la muerte de Amrita, bajo los auspicios del Centro Roerich, y la introducción fue realizada por Karl Khandalavala, como Amrita había deseado.

Fecha: 14 de enero de 1937

Lugar: cabo Comorín

Para: R.C. Tandan.

Idioma: inglés

Querido Señor Tandan:

Recibí su carta en Bombay. ¡Espero que no esté demasiado molesto conmigo por responder ahora! El Sr. B. Ukil (con quien he realizado exposiciones conjuntas en Bombay y Hyderabad) y yo llegaremos a Allahabad a finales de mes. Le haré saber la fecha y hora exactas de nuestra llegada por telegrama con uno o dos días de antelación. Enviaré las fotos directamente a Allahabad en el tren de pasajeros el 17 inst. de Trivandrum. Tuve una excelente prensa en Bombay, la reseña de Kanhailal Vakil fue particularmente inteligente y penetrante. Lamento no haber podido mandarle ningún recorte, pero ¡envié todos los avisos de prensa a Simla antes de recibir su carta! Podré enviarles un par sobre la exposición de Hyderabad en unos días, cuando regrese a Trivandrum. Estoy en el Salón de París todos los años, y cada año he de enviar nuevas pinturas. Estoy deseando conocerle.

Atentamente,

Amrita Sher-Gil

Nota: Estaremos en Cochín el 20. Mi dirección será c/o The Diwan, Ernakulam Cochín, S. India.<sup>14</sup>

Fecha: 19 de enero de 1937

Lugar: The Mascot Hotel, Trivandrum

Para: R.C. Tandan. Idioma: inglés

Querido Señor Tandan:

Adjunto dos recortes que casualmente tenía conmigo, uno referente a la exposición de Bombay y el otro a la de Hyderabad. Le mostraré el resto en mi libro de recortes de prensa cuando llegue a Allahabad. Supongo que habrá leído en los periódicos que he ganado la medalla de oro de la Bombay Fine Art Society «al mejor trabajo de la exposición» y también el premio en metálico «a la mejor pintura al óleo».

Acabo de regresar de cabo Comorin, donde he trabajado duro en una pintura para el Salón de París. Me encanta el sur de la India. La gente me recuerda a las figuras de los murales de Ajanta. ¡Ojalá pudiera vivir y trabajar aquí toda mi vida! Adjunto el recibo del ferrocarril para las tres cajas de fotos: el dinero para cubrir los gastos se envía desde Cochín (adonde vamos hoy). Le agradecería mucho que se hiciera cargo de las cajas y las tuviese bajo su custodia hasta que lleguemos el Sr. Ukil y yo.

Atentamente,

Amrita Sher-Gil<sup>15</sup>

En las siguientes cartas que traduzco, Amrita explica a Indira muy en detalle sus vivencias, pensamientos y logros desde sus viajes por el Sur de la India.

Fecha: 22 de enero de 1937

Lugar: Cochín

Para: Indira. Idioma: inglés

Queridísima Indu:

Estamos en Cochín, habiendo hecho parte del viaje desde Travancore hasta este lugar en barco por los canales. Era muy hermoso, aunque el viaje fue muy incómodo, en un pequeño bote a motor en mal estado. Estoy empezando a sentirme pesimista sobre nuestras perspectivas financieras. El tonto de Ukil no puede con nadie. Es pura casualidad que haya vendido dos cuadros hasta ahora, porque a uno de los compradores realmente le gustó «Composition», y el otro de Hyderabad fue llevado a la exposición por Garai y Ukil aparentemente lo convenció para que me comprara algo. Por supuesto que no puedo manejar a nadie tampoco, no es mi trabajo, yo se lo confiaba a Ukil. No logramos una exposición en Travancore, y enviamos las pinturas al palacio para que el maharajá y la maharaní [rey y reina] lo vieran. No te lo vas a creer: ¡¡devolvieron la colección diciendo que los cuadros no combinaban con los muebles del palacio o algo así, sin comprar nada!! El Primer Ministro es un hombre extremadamente desagradable y su gusto por el arte es atroz. Sólo hemos traído algunas pinturas, ya que es muy caro llevar una colección completa. Aún no las hemos mostrado, pero apuesto cualquier cosa a que no comprará una sola pintura a pesar de

la favorable prensa que he recibido. Imagínate, esta mañana llega un caballero indio con su esposa francesa, no muy agradable pero creo que bastante inteligente. También son invitados estatales y residen en la casa de Diwan (mientras que nosotros estamos en la casa de huéspedes del recinto). Cuando íbamos a almorzar al Diwan House, nos presentan y me dice, indicando a la dama: ¡Ella ha estado haciendo propaganda para ti sin que lo sepas! Resulta que ella había dado una conferencia sobre mi arte mostrando diapositivas de mis fotos en Ginebra. (Alguna sociedad le había pedido que diera una conferencia sobre las mujeres en la India y, al ser suscriptor de *Modern Review*, leyó el maravilloso artículo de Ukil sobre mí y decidió que le iría muy bien para su propósito.)

De aquí vamos a Allahabad en unos días, donde me han invitado a exponer bajo el auspicio del Instituto Roerich. El Sr. Tandan lo está organizando todo. Me pregunto cómo me irá. Ukil es pesimista sobre Allahabad, pero yo empiezo a desconfiar de los instintos de Ukil porque, hasta ahora, dondequiera que recibiera encargos de retratos y numerosas compras, donde juraba que no se vendería nada, siempre ha sido lo más rentable desde todos los puntos de vista. Tomemos, por ejemplo, Bombay. Aparte de las 1.000 rupias, conocí a Karl Khandalavala, sin cuyo espíritu de lucha y apoyo ardiente (admira sinceramente mi trabajo) nunca habría obtenido esa Medalla de Oro o el premio. [Karl formó parte del Comité de Jueces de la Sociedad de Bellas Artes de Bombay.] Sin embargo, a pesar de todo, no me arrepiento de este viaje. Nunca imaginé que el sur de la India pudiera ser tan hermoso. He visto a Ajanta, Ellora, he visto bailar kathakali y he estado en los templos de Madurai y Rameshwaram, y aunque no he ganado nada, no he perdido económicamente en el viaje. Mis ingresos, por escasos que hayan sido, han cubierto mis gastos.

Desde Allahabad, donde solo nos quedaremos unos días (la exposición se inaugurará el 2 y se cerrará el 4 de febrero), creo que me voy a Delhi. Celebraremos nuestra última exposición conjunta allí a mediados de febrero. (Por cierto, Karl Khandalavala está esforzándose por conseguir un retrato importante allí.) Me gustaría trabajar un poco antes de llegar a la horrible Simla. Quiero ir a Saraya desde Delhi, si hay tiempo. ¿Vendrías? El ambiente en Simla es tan sofocante... Lo pude aguantar tan sólo dos meses. Pero ¡nunca más! (...) ¿Has visto el *Times of India* del 16? No el *Illustrated Weekly of India*. Mi foto está muy bien reproducida. Intenta obtener un ejemplar. Mencionan el cuadro del desnudo, «llamativo y bellamente pintado», ¡eres tú! Esperemos que se venda. ¡Entonces te daré algo precioso! Escribe a Allahabad c/o del administrador de correos. Estaremos allí el 31 de este mes. ¡Se necesitan siglos para viajar de una parte del mundo a otra!

Con amor,

Amri16

Fecha: 2 de febrero de 1937

Lugar: Allahabad

Para: Indira

Idioma: inglés

Queridísima Indu:

Acabo de regresar de la ceremonia de apertura de mi exposición de Allahabad. ¡Ha sido de lo más impresionante! Se celebraba en el Salón de la Universidad y el profesor Jhan, decano de la Facultad de Artes, ha pronunciado un discurso. Imagínate unas quinientas personas, un salón enorme, un escenario desde el que se veían todas las miradas, y yo ahí sentada, sintiéndome desencajada mientras el profesor Jha hablaba sobre los méritos de mi arte a mi lado.

Al escuchar conferencias desde el público, a menudo me he preguntado qué se siente al estar sentado en el escenario viendo a la multitud, en lugar de ser parte de ella. Además, casi me he echado a reír un par de veces, en los momentos más inapropiados, justo cuando el profesor (una enorme ballena) estaba exponiendo su teoría de la tragedia y la miseria que subyacen en mis figuras de «personajes patéticos», cuando he visto a Ukil en la cuarta fila mirándome de esa forma inusual y tonta, y otra vez cuando el profesor volvía a hablar de la gran amplitud de mi pintura en «The Little Untouchable» (que no estaba en la exposición), y declarado que todos deberían hacer una observación muy minuciosa y a conciencia en esta pintura, etc.

Cuando ha terminado el discurso y he bajado del escenario, aunque iba con prisa pero he tenido que firmar como un centenar de libros. Los catálogos también se han vendido como pasteles y he tenido que firmarlos todos, comparando mis firmas apresuradas muy desfavorablemente con la firma de la fotografía mía en el catálogo, que recuerdo haber firmado con meticuloso cuidado y tanta floritura como pude. ¡Después de haberlo practicado durante media hora en un papel áspero! Bueno, debo detenerme aquí porque hay un periodista que vendrá a entrevistarme en unos minutos. (Me estoy convirtiendo en una persona importante. El problema es que no me lo puedo tomar suficientemente en serio, este nuevo papel; a veces, viendo todo esto a mi alrededor, me siento hipócrita y me pregunto de vez en cuando de qué se trata todo esto.)

Con amor,

Amri<sup>17</sup>

Durante los viajes de Amrita al sur de la India, Mahatma Gandhi (1869-1948) estaba visitando el cabo Comorín (o Kanyakumari, nombre actual, que recibió después de pasar a formar parte del estado de Tamil Nadu, en 1956).



Figura 59 - Boceto de Amrita de Mahatma Gandhi dirigiéndose a la multitud en 1937 en el cabo Comorín. Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*, Delhi: Tulika Books, 2010, vol. 1, p. 298.

Mahatma Gandhi visitó Trivandrum el 13 de enero de 1937 y al día siguiente ofreció una oración a la multitud. Amrita asistió al encuentro y realizó un pequeño boceto de Gandhi dirigiéndose al público. El 25 de enero de 1937, Gandhi anotó: «Estoy escribiendo desde el cabo Comorín, frente al mar, donde las tres aguas se encuentran y brindan una vista sin igual en el mundo. El lugar es ideal para la contemplación»<sup>18</sup>. Amrita no intentó reunirse con él porque, según dijo, «había tanta gente llamándole para entrevistarlos..., y sentí bastante lástima por el pobre anciano. ¡Qué enfermo y cansado debe de estar! Había multitudes de gente humilde que esperaba de pie, todo el día bajo el sol en los habituales desiertos y recintos para los viajeros, esperando poder ver a Gandhi. Eran simpáticos, pero detesté a los gordos que llegaban en coches elegantes por docenas».<sup>19</sup>



Figura 60 - Amrita en la playa del cabo Comorín, 1937. Foto tomada por Barada Ukil. Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*, Delhi: Tulika Books, 2010, vol. 1, p. 302.

Después del viaje por el sur, a mediados de febrero de 1937, Amrita viaja a Delhi para realizar lo que será su última exposición colectiva con los hermanos Ukil, inaugurada el 27 de febrero de 1937. El artículo sobre la exposición de Amrita publicado en *The Hindustani*, el 12 de marzo de 1937, con el título «Amrita Sher-Gil: Una pionera en la exploración de nuevos campos», decía lo siguiente: «La gran elección de sus personajes: sirvientes, aldeanos, mendigos y, en general, la gente humilde de la India, es un preámbulo de que ninguna belleza será superficial y, con ella, se anula la posibilidad de que sus imágenes atraigan los sentidos de una manera fácil. Porque, a pesar de su gran fuerza, es la pintura en sí misma la que atrae y embellece, y es a través del dominio del color como la artista permite su juego libre y elegante. Magníficos verdes-azules intensos, ricos marrones dorados, blancos luminosos, rojos dorados y verdes ácidos; aunque la forma se trata con severidad voluntaria, Amrita pone gran énfasis en la pureza del diseño y elimina sin piedad los detalles no esenciales».<sup>20</sup>

Fue en Delhi donde Amrita conoció a Jawaharlal Nehru, quizás lo único destacable que le sucedió en un ambiente que no le pareció para nada propicio para pintar, tal y como lo expresó en una carta a su padre: «Me gustaría ir a Amritsar, ya que el ambiente para trabajar allí es más agradable que Nueva Delhi, que es absolutamente espantosa, está muerta y uno no ve más que funcionarios ingleses y funcionarios indios, que no son nada inspiradores».<sup>21</sup> Delhi, como capital británica en la India, estaba en plena ebullición política y también de movimientos independentistas hacia la liberación del Raj Británico. Jawaharlal Nehru, quien después sería el primer ministro de la India, se destacó como alguien bastante diferente. La exposición de Amrita se llevó a cabo en el Hotel Imperial, inaugurado por el rajá de Phaltan. Nehru asistió y Amrita describió su encuentro en una carta a Karl Khandalavala desde Simla: «Creo que yo le gustaba tanto como él a mí. Vino a mi exposición y tuvimos una larga charla. Me escribió hace un tiempo [después de conocerle en la exposición] y me dijo: “Me gustan tus pinturas porque muestran mucha fuerza y percepción. Tienes ambas cualidades. ¡Qué diferentes son estas obras de las que esas sin vida y de rostros pálidos que se ven con tanta frecuencia en la India!”»<sup>22</sup> Se encontró con Nehru una o dos veces después de esta exposición, y parece que se intercambiaron cartas de manera bastante activa. La naturaleza exacta de su relación es difícil de saber, porque muchas de las cartas de Nehru fueron quemadas más tarde por los padres de Amrita, mientras ella estaba en Budapest para casarse con Victor. La explicación que dieron para esto fue que estaban haciendo limpieza y creyeron que ella había dejado esas cartas porque no las necesitaba ni las quería. Amrita les escribió en el verano de 1938 con dolor:



¡Debo admitir que fue un poco impactante saber que todas mis cartas habían sido destruidas por las llamas! Yo ya había hecho una limpieza entre mis cartas durante la primavera y quemé y destruí algunas, justo unas semanas antes de mi partida. Esas cartas las había guardado específicamente, ya sea porque me eran queridas, me divertían o eran importantes desde un punto de vista artístico o de otro tipo. Espero que al menos las cartas de Marie-Louise, Malcolm Muggeridge, Jawaharlal Nehru, Edith y Karl se hayan salvado. Las había dejado no porque fueran peligrosos testimonios de mi malvado pasado, sino porque ¡no quería aumentar mi ya pesado equipaje! (...) Sin embargo, ahora supongo que tendré que resignarme a una triste vejez sin el alivio del entretenimiento que me habría proporcionado la lectura de esas viejas cartas de amor.<sup>23</sup>

De hecho, resulta extraño que sus padres quemaran esas cartas sabiendo que Amrita tenía una relación muy cercana precisamente con aquellas personas. Parece como si las consideraran restos del pasado que no encajaban en su nuevo estado matrimonial (aunque fuese con su primo húngaro, Victor Egan). Sin embargo, una carta de Amrita a Nehru, escrita el 6 de noviembre de 1937, que permaneció en la colección de Nehru, deja ver un destello no sólo de su relación, sino también de la propia capacidad de Amrita para ver a las personas despojadas de su mística y poder relacionarse con ellas de una manera diferente y franca. La carta también revela cómo un hombre mucho mayor que ella y de relevancia nacional podía sentirse atraído por ella tanto por su comportamiento atractivo como por su aura carismática:

Hace un rato alguien me ha dicho «¿Sabes que Jawaharlal Nehru está enfermo?». No lo sabía. Nunca leo los periódicos. He pensado mucho en ti pero, de alguna manera, quizás por esa misma razón, no tenía ganas de escribirte. Tu carta fue una auténtica sorpresa, y realmente necesitaba añadir algo extremadamente agradable. Gracias por el libro. Como regla general, no me gustan las biografías, tampoco las autobiografías. Suenan falsas. Pomposas y exhibicionistas. Pero creo que tu libro biográfico me gustará. Tú puedes descartar tu presencia de vez en cuando; eres capaz de decir: «Cuando vi el mar por primera vez», mientras que otros dirían: «Cuando el mar me vio por primera vez». Siempre me atraen las personas íntegras que no dejan tras de sí viscosos hilos de arrepentimiento. No creo que sea en el umbral de la vida donde uno se siente caótico: es cuando uno ha cruzado el umbral cuando descubre que las cosas y los sentimientos que parecían simples son infinitos y tortuosos y complejos. Pero, por supuesto, tú tienes una mente ordenada.<sup>24</sup>

En una carta a su amiga Denise Proutaux, el 5 de abril de 1937, escribió:

Hablando de libros, te enviaré la autobiografía de Nehru, «el rey sin corona de la India», como lo llaman. Lo enviaré por correo ordinario la semana que viene. ¿Te dije que lo conocí en Delhi? Es extraordinariamente guapo y absolutamente encantador. Yo asistía a una cena a la que lo habían invitado y no hace falta decir que me conmovió terriblemente la idea de conocerlo. Y luego, ¿te imaginas?, se acercó directamente a mí, me tendió la mano y me dijo de manera muy sencilla: «Permítanme presentarme», y en mi mente no paraba de tartamudear: «No necesitas presentación». Él siguió «He oído tanto de ti», continuó, «y he leído tanto sobre ti y tu trabajo, que tenía muchas

ganas de conocerte». Al día siguiente vino a mi exposición y se quedó más de dos horas hablando conmigo. Salió de viaje al día siguiente, y ahora acabo de recibir una larga carta suya.<sup>25</sup>

Muchas preguntas quedan sin respuesta: ¿por qué Amrita se negó a pintar el retrato de Nehru? Iqbal Singh, a quien había conocido en Simla en el verano de 1937 y que se convirtió en un gran amigo de confianza, parece que se lo preguntó y ella respondió que nunca hubiese pintado el retrato de Nehru porque «es demasiado guapo». ¿Tuvo una aventura con él? Si es así, ¿fue un asunto serio o un leve coqueteo? La hija del segundo matrimonio de Victor Egan afirmaba estar segura de que Amrita no tuvo una aventura con Nehru porque ya estaba enamorada de Victor. De vuelta en Simla el 27 de marzo de 1937, Amrita pronto comenzó a pintar en serio y con una intensa concentración en la trilogía del sur de la India.<sup>26</sup>



Figura 61 - Amrita, Victor Egan (*en medio*) y Nehru a la derecha. Foto de la estación de tren en Gorakhpur, Saraya, en 1940. Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*, Delhi: Tulika Books, 2010, vol. 2, p. 680



Figura 62- Fotografía de Umrao Singh Amrita en el estudio de Simla con su pintura *Brahmacharis*, 1937. Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*, Delhi: Tulika Books, 2010, vol. 1, p. 372

Se acercaba el invierno y Amrita comenzó a preparar su exposición de Lahore (actual Paquistán) una muestra individual de treinta pinturas en el por aquel entonces famoso Hotel Faletti. Durante las décadas de los 20 y los 30, mientras que Delhi y Simla eran las sedes del gobierno británico en la India, Lahore era el centro cultural donde se congregaban artistas, escritores e intelectuales. Hacer una exposición allí era tanto un desafío como la culminación de una creciente fama. Amrita llegó a Lahore una semana antes de la inauguración, revisó las instalaciones del Hotel Faletti y comenzó una actividad frenética: desempaquetando sus cuadros, organizando invitaciones y supervisando la disposición de las luces en el salón de baile que se utilizaba como sala de exposiciones por primera vez. La inauguración fue el 21 de noviembre de 1937 y entre el público había amantes del arte y la élite de Lahore, que estaban allí para ver tanto a Amrita Sher-Gil como sus pinturas. «Amrita estaba de pie en la entrada, vestida con un sari con jaretas doradas que le rodeaba dos veces la cintura, como era la moda, con una blusa de brocado y gruesas joyas tibetanas»<sup>27</sup>. El ministro de Finanzas del gobierno de Punjab, Manohar Lal, inauguró la exposición y habló sobre la pintura de Amrita de una manera que la hizo reír. Por un lado, Lal destacó su autorretrato para elogiar una imagen que Amrita había odiado pintar por la misma razón por la que el ministro la elogió: simplemente, el retrato se parecía mucho a ella.

En general, sus obras obtuvieron una amplia respuesta. Quizás la opinión más considerada vino del Dr. Charles Fabri, crítico de arte en la *Gaceta Civil y Militar* de Lahore, quien opinó que el trabajo de Amrita era «esencialmente moderno sin ser fantástico». Señaló que «la simplificación y la captación de elementos esenciales importantes es la nota clave en la mayor parte del trabajo», aunque caracterizó el arte de Amrita como «decorativo al extremo».<sup>28</sup> Amrita forjó una estrecha relación con Fabri, arqueólogo, un erudito en arte y curador del Museo de Lahore. De muchas formas, él le brindó el apoyo fundamental que ella necesitaba en Lahore, tal como lo había hecho Karl Khandalavala en Bombay; de hecho, más tarde Fabri cuestionaría la evaluación de Karl del trabajo de Amrita. Mucho después de la muerte de Amrita, en un ensayo sobre ella, reflexionó: «Amrita Sher-Gil era mitad occidental, mitad india: nació para convertirse en un puente entre el arte indio y el occidental; y aunque se ha convertido en un hábito reivindicar a Amrita como totalmente india, fue, de hecho, el matrimonio milagroso de India y Occidente. Educada en la disciplina de la pintura occidental, e impregnada en su estructura mental de sentimientos y actitudes indias. Incluso su amigo y observador, Karl Khandalavala, consideró necesario “vender” el trabajo de Amrita Sher-Gil a sus compatriotas indios al enfatizar que el elemento de influencia húngara era cero en Amrita. Después de veintidós años desde su muerte (1963), nos deberíamos preguntar: ¿Es realmente necesaria esa disculpa? ¿No sería mucho más correcto subrayar la asombrosa combinación de su parte occidental e india?»<sup>29</sup>

### **13. Explorando las Europas: 1938-1939, y estancia en Ceilán: 1939-1941**

Después de su viaje y la exitosa exposición individual en Lahore, Amrita se sintió regenerada y lista para pasar a la siguiente etapa de su vida: su matrimonio. Amrita y Victor Egan eran amantes desde la adolescencia y ella visitaba Hungría durante sus vacaciones cuando vivía en París. Amrita y Victor continuaron en contacto cuando ella regresó a la India y en algún momento, del que no hay indicios claros, decidieron sellar su relación casándose. Si bien no se fijó una fecha, claramente sería en 1938 y Amrita comenzó a prepararse para ello. Amrita viajó en tren a Saraya para pasar el resto del invierno allí e inmediatamente se puso a trabajar, ansiosa por llevar su experiencia india a un clímax. El 14 de febrero de 1938 le escribió a Karl: «Ya he comenzado dos pequeñas composiciones».1 En estas pinturas de Saraya, Amrita introdujo los colores brillantes de las miniaturas indias. En su búsqueda por comprender el lenguaje e incorporar las intimidades de la vida cotidiana, descubrió que la forma en miniatura la liberaba de la forma gestual; sin embargo, creó tensiones que hubo que afrontar. Le escribió a Karl: «He pintado varias composiciones pequeñas con un espíritu similar, ya que siento la necesidad de expresarme de esta manera. He sido curiosamente feliz los últimos meses, ¡no sé por qué! Estos pequeños cuadros son la expresión de mi felicidad y tal vez por eso les tengo un cariño especial y siempre habrá un espacio de ternura en mi corazón para ellos, incluso cuando mi calma se desvanezca».2 Pero al distanciarse de las obras puramente emotivas se sintió preocupada, porque el acto de pintar en sí mismo le parecía demasiado cerebral. Sin embargo, logró sus mejores resultados, como en la última fase de su período en París, cuando, además de la forma, también trabajó en la estructura de toda la composición.

Los impedimentos para el matrimonio de Amrita con su primo hermano Victor Egan comenzaban a asomar en el horizonte. Sus padres se opusieron firmemente a la unión, en particular Marie-Antoinette. El motivo de la desaprobación de su madre sólo puede adivinarse pero, aparte de por la consanguinidad, cabe suponer que, a causa de su ambición, quería que Amrita tuviese un buen matrimonio. Bella y ampliamente admirada, sentía que Amrita podía casarse fácilmente con alguien rico y conocido. Victor no era nadie. ¿Podría este sentimiento respecto al matrimonio de Amita ser una forma indirecta de satisfacer sus anhelos frustrados? Cuando Marie-Antoinette conoció a Umrao Singh en compañía de la princesa Bamba, él afirmó que era un rico aristócrata; en cambio, se convirtió en un filósofo que vivía en un mundo completamente libre de preocupaciones por las cosas materiales y reservado, cualidades que ella no estaba preparada a apreciar. En cualquier caso, habría deseado que a Amrita le fuese bien su matrimonio, y esta presión constante hizo que su hija se mostrara aún más decidida a seguir su instinto. Al principio, la pareja tuvo claro que no recibirían mucho apoyo de la familia de Amrita. Umrao Singh los felicitó de mala gana y Marie-Antoinette permaneció inquebrantablemente hostil.3

En muchos sentidos, la manera más opresiva en comparación a la frialdad de su madre, fue la forma en la su padre le escribiría por el resto de su vida. Sin embargo, Amrita estaba segura de que había elegido al hombre adecuado, alguien que la entendía y la aceptaba como era. Él se había mantenido firme detrás de ella, y eso Amrita lo valoraba mucho. Todavía tenía numerosos pretendientes, la mayoría de ellos indios, pero sentía que necesitaba a un hombre despojado del machismo tradicional, hindú o de otras religiones. Además, ella y Victor fundaron su matrimonio en un inusual conjunto de acuerdos: no tendrían hijos, no sólo porque eran primos hermanos, sino también porque ninguno de los dos los quería realmente. Amrita deseaba dedicarse exclusivamente a su trabajo y Victor la apoyaría. Más inusual aún: Amrita sería libre para tener aventuras con otros hombres. Victor no parecía molesto por esto, ya que durante mucho tiempo había aceptado su necesidad de variedad sexual como parte de su personalidad. Amrita y Victor se casaron discretamente, sin champagne ni rosas, el 16 de julio de 1938, en un cálido día de verano. Victor reunió a algunos amigos en Budapest y todos se dirigieron a la oficina de registro, donde él y Amrita completaron los trámites y fueron declarados marido y mujer.<sup>4</sup>

Amrita y Victor pasaron unos días en Colombo, la capital de Ceilán, donde visitaron las cuevas y los templos. Amrita estaba fascinada por la escultura de una gran figura femenina del museo de Colombo, por mostrar una «sensualidad y sutileza de forma que nunca había visto igualadas». A Amrita le habría gustado quedarse más tiempo en Ceilán y ver algo más de la isla, pero estaba mareada por los viajes en barco y deseaba regresar a casa para descansar. Sin embargo, se detuvieron en Madurai porque ella quería mostrarle el templo a Victor, y finalmente llegaron a Simla, donde planeaban quedarse a vivir con los padres de Amrita. Ella continuaría pintando y él crearía su clínica médica allí. Lamentablemente, las cosas no salieron según lo planeado, ya que Marie-Antoinette hizo lo imposible para que la joven pareja no se asentara. Demostró de diferentes formas que Victor no era bienvenido y que, como pareja, los dos eran intrusos. Incluso insultaba a Victor, a menudo cuando Amrita no estaba presente. A pesar de la tensión en casa, Amrita logró hacer un cuadro de cuatro mujeres y una niña con una canasta de flores. Esta pintura tiene muchas reminiscencias de una miniatura Pahari muy estilizada, *Resting*, que tiene un fondo decorativo y un patrón ornamental similar en las cortinas de una de las mujeres. También envió cinco de sus pinturas anteriores a la exposición anual en la Sociedad de Bellas Artes de Simla. Ninguna de éstas fue elogiada, tal vez porque Gladstone Solomon, director de la J.J. School of Art, estaba en el jurado y sabía que Amrita no pensaba mucho en su trabajo.

La situación se resolvió cuando el primo de Amrita, Kirpal Singh Majithia, los invitó a vivir con él en Saraya. De camino, visitaron a Indira y su esposo en Delhi, y cumplieron el deseo de Amrita de visitar el Museo de Mathura. Sin embargo, una vez que llegaron a Saraya, en la casa conocida como *Big Kothi*, la vida siguió siendo dura. Victor no tenía trabajo y Amrita descubrió que la falta de estimulación por el ambiente hacía que su espíritu se entristeciera e inspirara poco. La pareja contaba con una sola habitación para ellos y la familia, por agradable que fuera, tenía una presencia constante e invadía su intimidad. Enfadada y resentida, escribió una carta para su padre, en la que señaló: «tanto Víctor como yo estamos profundamente preocupados por regresar a Simla. Las viejas heridas de nuestros corazones todavía están frescas y, a menos que evitemos todas las fricciones, estallarán de nuevo». Después de desahogarse, Amrita le comentó explícitamente: «no dices una palabra sobre las cuentas, ¿las has mirado?». Amrita había enviado anteriormente una nota de sus gastos para mostrar que sus padres no les habían ayudado de ninguna manera, ni en la boda, ni en los viajes.<sup>5</sup> Éste es sólo uno de los innumerables intentos de Amrita de explicarle a su padre la actitud irracional de su madre. Umrao Singh no estaba en contra de Victor, pero parecía incapaz de contener a Marie-Antoinette, quien al final lo convencería de que ella era inocente. De hecho, su resentimiento hacia Victor perseguiría el matrimonio de Amrita el resto de su vida. Mientras que Victor mantenía un comportamiento civilizado hacia ella, Marie-Antoinette lo difamaba abiertamente, en su cara, y les daba la espalda a Amrita y Umrao. Victor incluso le escribió una carta con la esperanza de salvar la brecha cada vez mayor entre ellos, pero las cosas no y mejoraron y continuaron recibiendo cartas acusadoras de Marie-Antoinette. Hay que decir que la problemática relación de Amrita con su madre, exacerbada por su matrimonio, contribuyó en cierta medida a los trágicos acontecimientos que se desarrollaron más tarde. Aparte del hecho de que no tenían hogar, las tensiones que Amrita soportó en sus últimos años fueron significativamente mayores que cualquier cosa que hubiera experimentado, y tuvo que luchar contra ellas sólo para continuar trabajando y mantener una apariencia de normalidad en su vida. El abismo entre los padres de Amrita y la joven pareja parecía insalvable, hasta el punto en que no cabía la posibilidad de retractarse. La incertidumbre de su futuro en Saraya se cernía sobre ellos como una nube. Pero poco a poco su ánimo se reavivó y volvió al taller. Reflexionó: «Se acerca otro período de transición. Uno de mayor reflexión. De pinturas más conscientes, más observación y más estilización en el sentido de la naturaleza».<sup>6</sup>

Umrao Singh, un escritor de cartas incesante, estaba ahora ocupado consolando a su esposa por su gran dolor como madre, expresado en sus constantes protestas. Parecía demasiado dispuesto a complacer a Marie-Antoinette y su autocompasión después de que ella hubiera echado a su hija y a su yerno de la casa de Simla, motivo por el cual estaban desplazados en Saraya, pero el ánimo de Amrita siguió mejorando a medida que completaba las obras *The Ancient Storyteller*, *The Swing*, *The Bride*, *Woman at Bath*, y la vida en Saraya comenzó a

parecer más estable. En sus libros de contabilidad, entre los gastos de agosto, anotó: «empiezo a pintar el jueves». Pero lo que la hizo aún más feliz fue la visita de Jawarhalal Nehru, en octubre, durante su viaje al distrito de Gorakhpur, en Saraya. En ese momento, Nehru estaba convencido de que lo arrestarían por haber proclamado abiertamente su hostilidad hacia el gobierno británico y su negativa a unirse a ellos. Por aquel entonces, Amrita tuvo la visión de tigres pavoneándose silenciosamente por el bosque con su sinuosa gracia, lo que la hizo modelar por primera vez en relieve: dos tigres grandes y un pequeño elefante. Aprovechó la idea para un encargo y estaba bastante contenta con él teniendo en cuenta que era su primer intento de bajorrelieve, aunque confiaba en que obtendría un resultado aún mejor si trabajaba para ella misma en lugar de para otro.<sup>7</sup>

Sin embargo, en julio de 1941, el ánimo de Amrita volvió a caer en un estado depresivo y se agudizó aún más en Simla, cuando se quedó sola mientras Victor reanudaba su trabajo en Saraya. En junio, Victor y Amrita habían viajado a Lahore para explorar el terreno y ver la posibilidad de trasladarse allí, ninguno de los dos estaba a gusto, ni en Simla, ni en Saraya. Ambos tenían el deseo de partir hacia Lahore. Había cierta incomodidad en muchos niveles, especialmente para Amrita, quien escribió a Helen Chamanlal en julio de 1941: «No he tocado un pincel ni me he acercado a un lienzo en cuatro meses. No sé por qué. Siempre que pienso en trabajar de nuevo, me viene cierta incertidumbre y miedo. Supongo que podría explicarse por razones muy simples y obvias si me sentara a analizarlo, pero no me atrevo a hacerlo. Supongo que se puede salir de la costumbre de pintar». Las cosas tampoco le iban bien a Victor, y Amrita se compadeció. La entrada forzada de Hungría en la segunda guerra mundial parecía inminente. Para Amrita, un cambio de ciudad era una posible solución para el callejón sin salida en el que estaban. Había llegado el momento de dejar Saraya y, como la situación en Simla era insostenible, finalmente se decidieron a favor de Lahore.<sup>8</sup>

Victor se fue de Saraya a Lahore a principios de 1941 para explorar las posibilidades de vivir y trabajar allí. Tanto él como Amrita sintieron que la capital del Punjab era una opción viable, un lugar donde ambos podrían practicar su profesión y desde donde podrían trasladarse fácilmente durante el verano a Simla o Cachemira. El primer viaje no resultó decisivo, por lo que en junio la pareja regresó y se alojó en el Hotel Nedou. La primera persona con la que contactaron fue el amigo de Amrita, Iqbal Singh que trabajaba en All India Radio. Iqbal y Amrita se habían conocido en Simla en mayo de 1937, antes de que ella se casara. Cuando Iqbal Singh fue destinado a Lahore, Amrita ya realizó una visita preliminar en junio para explorar posibilidades, lo que se consolidó en la decisión de vivir en la ciudad. Iqbal Singh menciona en una carta que la pareja conoció a varias personas con la ayuda de Dewan Chamanlal. Amrita se dio cuenta de que Lahore proporcionaba un mejor ambiente para su trabajo como artista que cualquier otro lugar del país.<sup>9</sup>

Amrita se fue de Lahore a Simla y descubrió que Indira y su esposo habían ocupado su estudio. Se instaló en otra estancia, pero no tenía dónde pintar. No obstante, por las circunstancias, mientras que no había problema para que Indu y su esposo vivieran allí, Amrita y Victor tenían más o menos la obligación de irse en algún momento. Así, Amrita se sentía como una refugiada con su propia familia, y decidió pasar el resto de su estadía en Mashobra con Helen y Dewan Chamanlal. Para entonces, Amrita había sido reconocida como una pintora de cierta importancia a pesar de que su trabajo no se vendió mucho. El 19 de agosto de 1941, transmitió una charla de Simla en «India Art Today for All India Radio». Con su sonora voz afirmó con convicción que hablar de arte indio era engañoso y que sería mejor hablar de pintura india. Lamentó que la escultura fuera prácticamente inexistente en la India del momento a pesar de la gran tradición escultórica desde la antigüedad, con obras que se clasificaron como las mayores jamás producidas por cualquier civilización. También reprendió a los artistas por imitar ciegamente la escultura académica anticuada y decadente de Occidente, en lugar de inspirarse en la moderna. A pesar de los períodos de depresión y tristeza por los que estaba pasando, durante la entrevista Amrita personificó la fusión de una sensibilidad occidental con formas de expresión indias e intentó darle un giro nuevo a su vida artística. En general, lo logró gracias a su inteligencia, la intensidad de su lucha y la dirección correcta. Sus frutos mostrarían el camino a muchos artistas jóvenes en los años venideros.<sup>10</sup>

Hacia la tercera semana de agosto de 1941, Amrita dejó Simla para regresar a Saraya, porque había llegado el momento de zanjar los asuntos allí. Finalmente iban a mudarse a Lahore y planeaban comenzar una nueva vida con sus propios recursos. Mientras tanto, necesitaban preparar la mudanza y que Victor cerrara la consulta. Amrita continuó trabajando hasta que salieron de Saraya en la tercera semana de septiembre. Escribió a su amiga Helen y le explicó que dibujaba animales como si estuviera poseída: camellos, caballos y elefantes. Los dibujos de su último cuaderno de bocetos muestran una observación cuidadosa de los animales tanto desde el frente como desde atrás. Hay innumerables bocetos de cabezas de camellos, caballos, búfalos y de un cuervo. Significativamente, describió su representación de elefantes más como el espíritu de Moghul que de Ajanta.<sup>11</sup>

Su primera tarea en Lahore era encontrar un lugar para vivir, y finalmente alquilaron un piso cerca del Mall: el apartamento 23 en *Sir Ganga Ram Mansion*. En las hileras de apartamentos, su piso era el último del bloque, con vistas al edificio de Justicia desde la parte trasera. Victor tenía la clínica en la planta baja, la vivienda en el primer piso y el *barsati* de la parte superior era el estudio de Amrita. Por aquel entonces, Amrita había decidido realizar una exposición en diciembre, en la Punjab Literary League, que publicaba una revista de arte y literatura llamada *Usha*, que en agosto de 1942 sacó un número especial sobre la vida y obra de Amrita, siendo el artículo más completo hasta el día de hoy. Amrita le pidió a Karl Khandalavala que escribiera una introducción para su catálogo, ya que lo consideraba el único competente para «juzgar y



evaluar» su trabajo, y expresó su entusiasmo porque él aceptara hacerlo.<sup>12</sup> Amrita ya había comenzado a trabajar en el que sería su último cuadro. Pintó la vista que tenía desde detrás de su estudio, que consistía en casas de adobe y los búfalos mantenidos por el lechero que vivía allí. La pintura tiene cuatro búfalos: dos al frente, uno cerca del abrevadero y otro con un cuervo posado en el hocico. En un techo se puede ver una mujer inclinada con un velo rojo. La pintura nunca se completó, pero nos permite apreciar la herencia y el trabajo de Amrita para lograr una nueva libertad de espacio y expresión, así como los horizontes ilimitados que comenzaban a abrirse para ella. Como describe Karl Kandhalavala, «el último lienzo inacabado introduce una vez más una forma animal pesada, esta vez en los búfalos negros como la pizarra, inertes y a la fuerza sumisos a los cuervos arrogantes y al calor de un día indio». El veterano artista indio K.G. Subramayan señaló: «El último cuadro que nos ha dejado parece ser en el que definitivamente no se sintió oprimida ni por la escena ni por la manera india y haber encontrado la libertad».<sup>13</sup>

Faltaban apenas dos semanas para la exposición de mediados de diciembre cuando Amrita enfermó. Iqbal Singh, que la visitaba a menudo, descubrió su enfermedad por accidente. Solían encontrarse en una especie de salón donde ella entretenía a sus amigos y admiradores. Por alguna razón no la vio durante unos días y el 3 de diciembre, preocupado, fue a su casa. Victor no estaba en la clínica, así que subió y llamó a la puerta de su dormitorio. Al entrar vio a Amrita acostada en la cama, muy pálida. Ella le dijo que había comido unas pakoras hacía unos tres días y que desde entonces sufría de disentería aguda. También dijo que Victor le había dado medicamentos. El 5 de diciembre por la tarde, Iqbal volvió a la casa de Amrita y vio que Victor estaba bastante pálido; le dijo que Amrita había empeorado y que probablemente no sobreviviría. Amrita estaba en coma y Victor hizo todo lo que pudo para salvarla. A medianoche, a sus veintiocho años, Amrita murió. La noticia sorprendió a todos, que se reunieron en su apartamento al día siguiente. Sus padres condujeron desde Simla, y su hermana Indira y su marido llegaron en coche desde Delhi.<sup>14</sup>

## NOTAS

### 10. Familia e infancia: 1913-1929

1. Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*, Delhi: Tulika Books, 2010, vol. 1, pp.xxiv xxix.
2. Ibídem, p. xxx.
3. Katalin Keserü, *Amrita Sher-Gil*, Budapest: Kelet Kiadó, 2007, pp. 13-15.
4. Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*, Delhi: Tulika Books, 2010, vol. 1, pp. xxi-xxii.
5. Ibídem, pp. xxxii-xxxiv.
6. Ibídem, pp. xxxvi-xxxvii.
7. Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*, Delhi: Tulika Books, 2010, vol. 1, pp. xxxvii-xl.

### 11. Juventud y madurez: 1929-1934

1. Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*, Delhi: Tulika Books, 2010, vol. 1, p.27.
2. Ibídem, pp. xl-xli.
3. André Cariou, *Lucien Simon*, Plomelin: 2006, Éditions Palantines.p 45.
4. Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*, Delhi: Tulika Books, 2010, vol. 1, p. 54.
5. Ibídem, pp. 48-49.
6. Ibídem, pp. 50-51.
7. Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*, Delhi: Tulika Books, 2010, vol. 1, pp. 63-65.
8. Ibídem, p. 59.
9. Ibídem, p. 63.
10. Ibídem, pp. 67-69.
11. Ibídem, p. 70.
12. Ibídem, p. 78.
13. Ibídem, p. 81.
14. Ibídem, pp. 81-82.
15. Yashodhara Dalmia, *Amrita Sher-Gil: A Life*, Delhi: Penguin Books India, 2013, pp. 31-33.
16. Katalin Keserü, *Amrita Sher-Gil*, catálogo del Ernst Museum, Budapest: 2001, p. 43.
17. Denise Proutaux, *Amrita Sher-Gil, The First Modern Indian Painter*, Revista de la Embajada de la India en París: 1986. p.12.
18. Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*, Delhi: Tulika Books, 2010, vol. 1, pp. 115-117.
19. Yashodhara Dalmia, *Amrita Sher-Gil: A Life*, Delhi: Penguin Books India, 2013, pp. 30-32.
20. Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*, Delhi: Tulika Books, 2010, vol. 1, pp. 133-135.
21. Ibídem, pp. 163-174.

### 12. El regreso a la India o la experiencia cautivadora: 1934-1938

1. Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*, Delhi: Tulika Books, 2010, vol. 1, pp. 145-146.
2. Amrita Sher-Gil, «Evolution of my Art», en *Usha Magazine*, India, p. 99.
3. Sheikh Kapur, *Amrita Sher-Gil*, Bombay: Marg Publications, 1971, p. 108.
4. Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*, Delhi: Tulika Books, 2010, vol. 1, pp. 179-181.
5. Ibídem, pp. 184-185.
6. Ibídem, p. 195.
7. Ibídem, p. 180.
8. Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*, Delhi: Tulika Books, 2010, vol. 1, p. 207.
9. Ibídem, p. 214.
10. Ibídem, p. 248.
11. Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*, Delhi: Tulika Books, 2010, vol. 1, p. 298.
12. Ibídem, pp. 299-304.
13. Tolstoi, León. *Obras completas de Mahatma Gandhi*. Barcelona.Ed.Aguilar.2004. vol.70, p. 284.
14. Yashodhara Dalmia, *Amrita Sher-Gil: A Life*, Delhi: Penguin Books India, 2013, p. 85.
15. Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*, Delhi: Tulika Books, 2010, vol. 1, p. 302.
16. Ibídem, p. 310.
17. Ibídem, p. 312.
18. Ibídem, p. 324.
19. Ibídem, p. 326.
20. Ibídem, p. 330.
21. Ibídem, p. 334.
22. Yashodhara Dalmia, *Amrita Sher-Gil: A Life*, Delhi: Penguin Books India, 2013, p. 215.
23. Ibídem, p. 216.
24. Yashodhara Dalmia, *Amrita Sher-Gil: A Life*, Delhi: Penguin Books India, 2013, p. 95.
25. Ibídem, p. 96.
26. Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*, Delhi: Tulika Books, 2010, vol. 1, p. 359.
27. Yashodhara Dalmia, *Amrita Sher-Gil: A Life*, Delhi: Penguin Books India, 2013, p. 96.
28. Ibídem, p. 100.
29. Ibídem, p. 99.

### 13. Explorando las Europas: 1938-1939, y estancia en Ceilán: 1939-1941

1. Yashodhara Dalmia, *Amrita Sher-Gil: A Life*, Delhi: Penguin Books India, 2013, pp. 104-105.
2. Ibídem, p. 106.
3. Ibídem, pp. 109-112.
4. Ibídem, p. 114.
5. Yashodhara Dalmia, *Amrita Sher-Gil: A Life*, Delhi: Penguin Books India, 2013, pp. 121-125.
6. Ibídem, pp. 130-132.
7. Ibídem, pp. 140-143.
8. Yashodhara Dalmia, *Amrita Sher-Gil: A Life*, Delhi: Penguin Books India, 2013, pp. 137-143.
9. Ibídem, p.155.
10. Ibídem, p.160.
11. Ibídem, pp. 164-165.
12. Ibídem, p. 171.
13. Ibídem, p.171.
14. Ibídem, pp. 172-173.

## ENSAYO ESTÉTICO

Sobre la idea de belleza en la obra de Amrita Sher-Gil

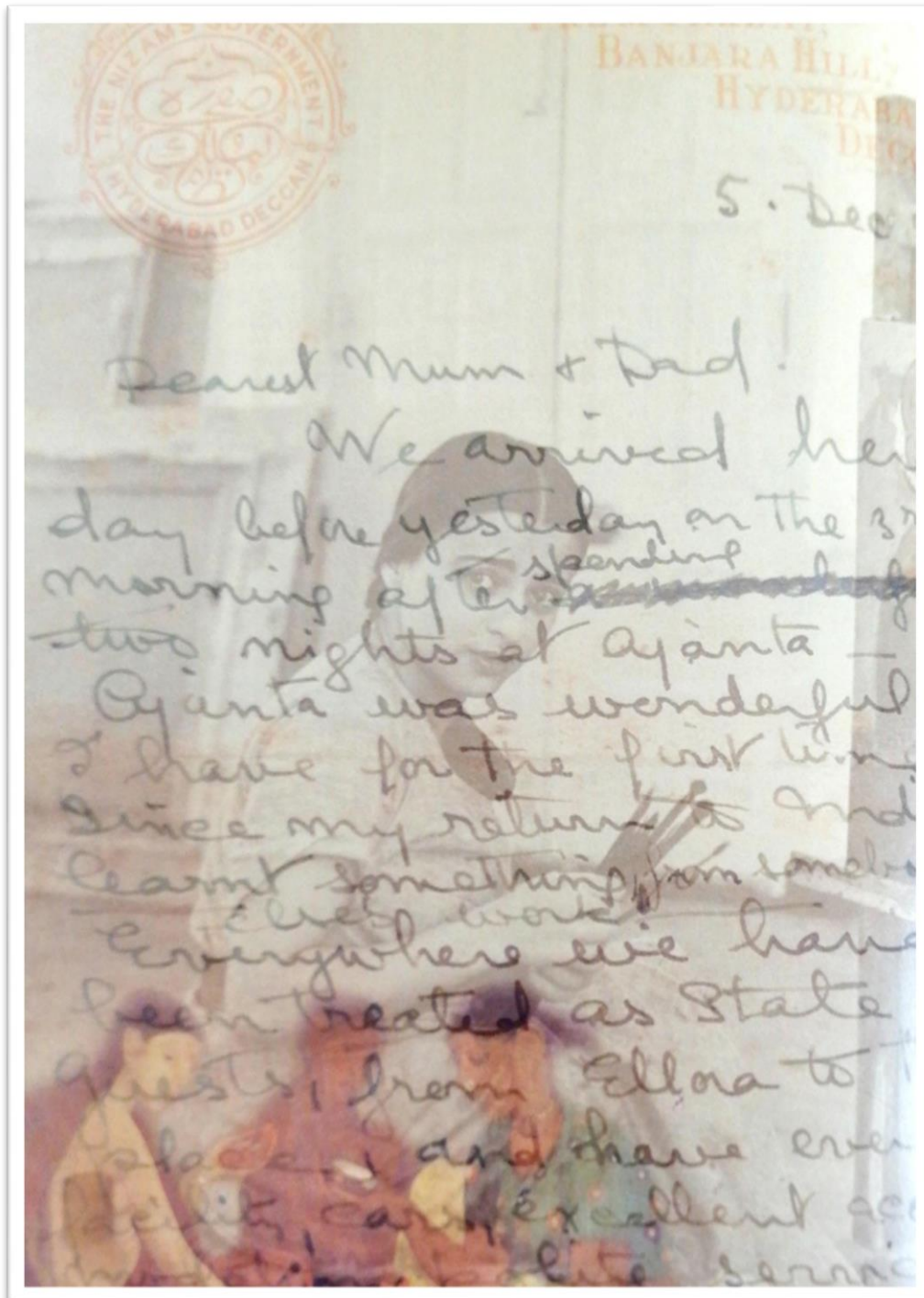


Figura 63 - Composición de Vivan Sundaram: Amrita, carta y detalle de la pintura *Bride's Toilet*, 1937.  
Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*, Delhi: Tulika Books, 2010, vol. 1, p. 176.

## **Capítulo 4. ENSAYO ESTÉTICO. Sobre la idea de belleza en la obra de Amrita Sher-Gil**

### **14. Cartografía de la pintura de Amrita Sher-Gil**

#### **14.1 Materiales, géneros y temas**

#### **14.2 Retratos y autorretratos durante la época en París (1929-1934)**

### **15. Metamorfosis pictóricas: el diálogo con las raíces de la India**

#### **15.1 El descubrimiento de las cuevas de Ajanta y Ellora**

#### **15.2 La influencia de las miniaturas mogoles y pahari**

## **14. Cartografía de la pintura de Amrita Sher-Gil**

Durante los años de cambio de siglo, París es la capital de la modernidad. Centro indiscutido de la moda y del lujo, lo es también de los mercados de masas y del ocio popular, así como de nuevos medios: publicidad, cartelismo, etc. En París se dan las condiciones propicias para un arte independiente: críticos influyentes, abundancia de publicaciones, cenáculos de todo tipo, galeristas y clientes interesados en la vanguardia. El artista moderno no puede dejar de probar suerte allí, y lo cierto es que muchos, llegados del mundo entero, realizarán su mejor obra en los breves años parisinos, bajo el impacto de la ciudad.

La revista de arte *Usha* publicó un número especial dedicado a Amrita Sher-Gil, para el que ofreció una entrevista donde declaró que Lucien Simon (su primer profesor en París):

«había dicho a menudo, a juzgar por la riqueza de mi colorido, que yo no estaba realmente en mi sitio en los estudios grises de Occidente, que mi personalidad artística encontraría su verdadera atmósfera en el color y la luz de Oriente».1

Aunque anhelaba la India, Amrita reconoció que fue en Europa y especialmente en París donde había adquirido una nueva orientación respecto a su visión artística y apreciación. Ella misma escribió:

«El arte moderno me ha llevado a comprender y apreciar la pintura y la escultura indias. Parece paradójico, pero sé con certeza que, si no hubiéramos venido a Europa, tal vez nunca habría apreciado que un fresco de Ajanta [sur de la India] o una pequeña escultura en el Musée Guimet vale más que todo el Renacimiento».2

Hace poco se descubrió un extraordinario grupo de cartas escritas por Amrita, la mayoría de ellas datan entre 1931 y 1935 y fueron enviadas desde París a su primo, Victor Egan, quien vivía en Hungría. Leyéndolas, es casi como si Amrita estuviera dirigiéndose a sí misma en un diario; su relación con él a esta temprana edad son escritos extremadamente íntimos, intensos y casi secretos. Las cartas hablan de su lucha como artista, con su propia personalidad, y de sus sentimientos hacia él, con quien, como hemos visto, luego se casaría. He aquí unos fragmentos seleccionados del libro de Yashodhara Dalmia:

Marzo de 1931: Eres una persona tan honesta, y sin ninguna falsa modestia, que no te merezco. He tenido muchas oportunidades de demostrar que soy digna como artista, pero me siento inútil como persona. Tengo muchas deficiencias. Lo único es que soy consciente de que tengo debilidades.

Junio de 1931. Trabajo en el atelier y en los descansos me retiro a un rincón solitario y desde allí conjeturo y veo a estas personas con las que tengo tan poco en común. Hacia quien albergo tan pocos sentimientos y deseos de superación. Es cierto que los conozco superficialmente, pero al observarlos sé cada vez más cuán grande es la distancia entre ellos y yo.

Mes sin mencionar, 1931: Me sorprende que a alguien pueda gustarle yo tanto, sabiendo lo que papá y mamá solían decir de mí. A veces me siento muy mal porque quizás tengan razón y yo estoy totalmente aislada. Creo que tal vez estén en lo cierto. Me pregunto si soy incapaz de creer que alguien pueda amarme tanto. Especialmente después de lo que papá y mamá solían decir sobre mí. A veces me siento mal porque tal vez sea verdad lo que dicen y merezco que los regaños y su profecía se hagan realidad (imagínate lo terrible que sería la situación) y la gente maliciosa me señalará con el dedo y dirá: dijimos al principio que el matrimonio de Amri terminaría debido a su carácter odioso. A pesar de todos mis esfuerzos, luchar contra las opiniones y demostrar que no soy la persona desagradable, grosera e ingrata puede resultar inútil. Estoy pintando a Indu y su amiga [Denise Proutaux] y en otro rincón del cuadro a una persona que es modelo y que está limpiando algo. Te envío una foto con esta carta. Como puedes ver, es una criatura muy triste. Quiero enfatizar la tristeza en mi composición. La blancura del cuerpo de la modelo es opuesta al grupo, que está lleno de energía joven y saludable, con cabello castaño, mejillas rojas y vestidos rojos. La idea de este gran tema me emociona. Es un sentimiento maravilloso medir mi fuerza con el material, el tema grandioso y difícil. ¡Es maravilloso, maravilloso este sentimiento! [Se entiende que Amrita describe y se refiere a la gran pintura inacabada que cortó para dejar sólo el retrato de Denise Proutaux.]

Mes sin mencionar, 1931: Puedo ganarme a otras personas pero no puedo ganarme a mí misma; esta situación es incómoda. Orgullo o tal vez vanidad que no puedo alcanzar porque prefiero morir antes que confesar mi debilidad y pedir ayuda.

Mes sin mencionar, 1931: Ese autorretrato del que te hablé se lo he enviado hoy por la mañana al maestro para que lo juzgue (aparentemente), pero en realidad para mostrarle de lo que soy capaz. El anciano se ha sorprendido: «Está pintado con inmensa fuerza: es enérgico, y los colores también son muy potentes». La pintura tiene color limón, amarillo y naranja, el color de la armonía. Pero hay un tinte azul, a excepción del cuerpo, que tiene un tono marrón cálido. Me di cuenta de que tengo períodos en los que utilizo ciertas combinaciones de colores y, por mucho que lo intente con otros colores, no puedo usar otros. Sin embargo, rara vez pruebo con otros colores durante este tiempo, porque estoy apasionada e intensamente involucrada con la belleza de los colores con los que estoy trabajando y no puedo pensar en nada más. Después de todo, me siento poco satisfecha con las combinaciones de colores y algunos otros colores los

mantengo y así sucesivamente. En este momento, aunque pruebe otras combinaciones de colores, el azul y el verde vuelven, e incluso si elijo cualquier otro tema casi de mala gana, estoy fascinada con ellos. Así que en cualquier cosa que pinte siempre dominarán el azul y el verde.

Diciembre de 1931: He aprendido la técnica de la pintura «al fresco» en Beaux-Arts y ya siento que tiene un buen impacto en mí. El viejo profesor es un verdadero dragón que se enfurece si no dibujamos y pintamos de acuerdo con la observación más lógica. Sin embargo, tiene razón en muchas cosas, pero a veces va de un extremo a otro, pero yo puedo ordenar y absorber las cosas que me son útiles y las utilizo.

Diciembre de 1931: Pasé la Nochebuena pintando. El retrato es una mujer alta y rubia, no el que te mencioné antes, porque para eso todavía tengo que prepararme. Antes de pintar tengo que cuidar todos los detalles. El retrato que estoy pintando ahora no es uno de mis favoritos, es una mujer rubia de ojos azules y todo funciona a la luz de la armonía del color azul. Tiene un fondo celeste muy claro, la falda celeste y la blusa celeste. Debido a esto, he elegido mostrarle al mundo (pero en realidad a mí misma) que soy capaz de hacer cosas distintas de las que ya he hecho. Mis pruebas fueron un éxito y por eso ahora estoy pintando con más calma y más observación. Antes, cuando estaba trabajando y me sentía frustrada, tiraba los pinceles o trabajaba enfadada. Ahora me trago la ira y empiezo a trabajar con frialdad y concentración. El resultado es el éxito.

Enero de 1932: Pinté una naturaleza muerta hace unos días y, aunque sólo eran una botella y dos manzanas, resulta interesante. Estoy trabajando y trabajando. Empecé a dibujar muy bien. Seguiré ese camino que me lleva hacia mi objetivo, el acto de pintar que siempre ha llenado mi ser. Cada vez con más certeza escucho mi llamada, probablemente mi única llamada. Siento con irresistible fuerza que el matrimonio no es para mí: he nacido para el arte. El concurso de naturaleza muerta tuvo lugar ayer y gané el segundo premio.

Febrero de 1933: Expongo en el Gran Salón. Queda maravilloso colgando a todo color: causó sensación y la gente dice que me pueden admitir como miembro extraordinario en el Salón. Sin embargo, los hechos que me van en contra para eso son que soy extranjera, en segundo lugar, soy demasiado joven, y en tercer lugar, es sólo la segunda vez que expongo en el Salón. Dos de mis profesores de antes de que llegara a la Academia estaban realmente sorprendidos. Uno de ellos me dijo que mi pintura es digna de Courbet, lo cual es un cumplido muy grande. A pesar de eso, no quiero pintar como Courbet. Aunque mi trabajo no sea como el suyo, seré yo misma. El otro me dijo que mi pintura es una de las mejores del Salón (lo cual no es difícil) y que está orgulloso de que hubiera sido su alumna. También expongo un cuadro en una galería privada. Esta noche es la inauguración. El cuadro que presento es muy bueno (el mejor de mi vida). Es un cuadro de una modelo profesional, una mujer de cuarenta años desnuda, que parece tener tisis pulmonar. Todas las personas en cuyo juicio sobre arte confío me dijeron que esta pintura es la mejor de mi vida, y los que no tienen conocimientos sobre arte dicen que es horrible. En cuanto a mí, únicamente tomo en consideración la opinión anterior porque sé que ésta sólo puede ser una obra maestra.

Mayo de 1933: Me han seleccionado como miembro extraordinario del Salón. Sin embargo, al jurado no lo considero muy bueno. Son muy altivos, pero la ventaja de la selección es que puedo exponer dos cuadros sin jurado todos los años de mi vida. Por eso estoy feliz, porque puedo dedicarme a los cuadros que creo que valen la pena y no a lo que apruebe el Salón. Ya estoy planeando dos cuadros para el próximo año que serán grandes composiciones con muchas personas y que será difícil de sacar del atelier. En una de las esquinas de la composición habrá un grupo y yo disfrazada.

Agosto de 1933: Ahora mismo me faltan entusiasmo y ganas de disfrutar. Sin duda dibujo mejor que antes, pero sin el fuego absoluto (probablemente por eso dibujo mejor), trabajo con colores y hago cada línea de forma lógica y me doy cuenta de que todo es lógico por naturaleza. No pude darme cuenta antes. En ese estado de ánimo agradable, siempre sacrifico la lógica de la belleza y muchas veces siento que está bien hacer esto. Sin embargo, sé que produzco mejores trabajos que antes. Estoy más segura de mí misma. En este momento, ni siquiera se trata del estado de ánimo o de si la pintura estará bien o no. Pero siempre está ahí el horrible signo de interrogación que me cuestiona casi locamente si alguien es capaz de crear arte verdadero estando tan sobrio (sin tener ningún tipo de efecto extra). Estoy más segura de mí misma y mi desempeño no depende del estado de ánimo. Pero a veces la pregunta me lleva a la locura: ¿Es posible crear realmente arte estando templado y moderado, sin emociones? En el arte de pintar sólo es bello y grandioso lo que ha sido pintado con alegría (que se puede sentir y ver con cualquier otra emoción). Pero ahora pinto sin emoción y esto es espantoso. Y en esta terrible situación, no me di cuenta de que sólo puedo crear algo hermoso si trabajo con una fuerte y poderosa emoción. También con convicción, una poderosa convicción. Si una persona tiene dudas, ¿cómo puede tener convicciones? (No he dudado de mi talento sino de la dirección en la que voy.) Esta duda ha estado minando mi entereza. Bueno, creo que no es un problema. La gente tiene que pasar por muchas cosas para llegar a alguna parte. Creo que estoy frente a un gran cambio artístico.

Octubre de 1933: Ahora finalmente estoy recuperando mi talento anterior. Lamentablemente, aparte del arte, en todo estoy sumida en la incertidumbre. El problema es que en cuestiones morales, intelectuales y sensuales puedo ver ambos lados. Pero no con una mirada comparativa o crítica, sino como una observación. No puedo usar la capacidad de convicción porque no tengo fe en los valores aceptados. Hablo de la opinión y convicción de que el azúcar es dulce y la sal es seca, pero el azúcar no es más digno que la sal. Ahora los famosos, correcta o incorrectamente, con o sin convicción, se colocan de un lado o del otro y afirman que el azúcar es superior a la sal. Por supuesto, no estoy hablando de verdades eternas como el bien o el mal, aunque suene la creencia romántica de que la bondad está en sacrificarnos por los demás y la maldad en sacrificar a otros por nosotros mismos. Se trata de cosas más complicadas y complejas que no se pueden etiquetar como bueno o malo. El problema no se puede resolver de forma sencilla y sigue inquietando. Éste es un sentimiento repugnante que no se resuelve y continúa acechando.

Continúa esta terrible situación de sentirme insegura por no tener un punto de vista fuerte y no poder hablar con claridad sobre mis propias convicciones. Y sólo puedo vivir bien de verdad si tengo convicciones absolutas. Quiero vivir y no simplemente existir, y para eso necesito emociones. Esta

situación influye no sólo en mi espíritu, en mi alma, sino también en mi forma de actuar y comportarme. Por ejemplo, hace unos días no podía trabajar bien y quería llorar de rabia (sabes que cuando me sentía impotente quería llorar). Entonces sentí que podría trabajar mejor si tiraba los pinceles y lloraba mucho. Quería llorar mucho porque no podía trabajar bien. El arte de pintar es capaz de provocarme tales emociones, así que quizás haya algo que valga la pena en mí. Puedes imaginar que este hecho prosaico me quitó todos mis ánimos, hizo enmudecer mis sentimientos, se tragó mis lágrimas y mi naturaleza obstinada y enojada. Empecé a pintar más. Dime, ¿no crees que a veces la bondad tiene trabas y que debemos mantenernos en la apariencia de ser buenos, aunque deseemos golpear al menos con palabras? La educación es el jardinero que arranca del instinto de pelear con la gente que no está de acuerdo con nosotros (...) Siento mi verdadera vocación, mi camino por mí misma, pero soy débil, rezo por mí misma: Dios, por favor, sálvame.<sup>3</sup>

#### 14.1 Materiales, géneros y temas

El escenario del poder burgués y de la lucha de clases, la ciudad convulsa del cambio de siglo es también el lugar por excelencia del artista moderno. Éste, en su doble condición de dandi y bohemio, creará poder recorrer todos sus estratos, desde los salones de la burguesía, que es su cliente, hasta la taberna, el prostíbulo, el music-hall o la calle, donde identifica su libertad bohemia con la de los marginales y con los nuevos medios, para crear los estilos característicos del 1900. En contraste con la élite burguesa, el pintor bohemio se interesa por lo más oscuro y primitivo de la sociedad en que vive, uno de los elementos inspiradores de las vanguardias. Eso puede ocurrir como reacción al folclorismo oficial o al sentimentalismo religioso, o como inquietante identificación con las infames miseria y «degeneración». Los bajos fondos o los modestos espacios de cotidianidad de los propios artistas dan lugar a iconografías de una notable singularidad. Es el caso del pintor modernista catalán Isidre Nonell y sus retratos de pobres, cretinos o, sobre todo, gitanas de las calles de Barcelona. No en vano Amrita, al llegar a la India, siente atracción por los mendigos, criados, pobres, gentes de la clase baja e intocables. Su mirada es completamente bohemia y modernista, lejos de capturar imágenes de la India como *souvenir* y orientalismo exótico.

En una carta escrita desde Hungría en 1934, cuando Amrita se está trasladando a la India después de dejar París, menciona que no había visto una sola mujer mestiza en Occidente. Al llegar a la casa de sus tíos, durante su estancia en Amritsar, produjo un cuadro, *Girl in Blue*, en el que el color azul impacta con sus ricos y translúcidos matices con la piel oscura de la niña. Fue una transferencia directa de su última etapa en París, durante la cual el azul y el verde fueron una preocupación. Sin embargo, tras tan sólo dos meses en la India, su paleta se transformó: la pintura *Group of Three Girls* refleja los rojos y marrones terrosos de su entorno, típicos del norte, en el Punjab. Las líneas y las formas eran una continuación de sus años en



Occidente, ya que las figuras estaban juntas en una pose de estudio, pero sus expresiones graves, la sensación de que están juntas pero aisladas, se convertirían en el motivo clave y principal de todas sus obras en la India.

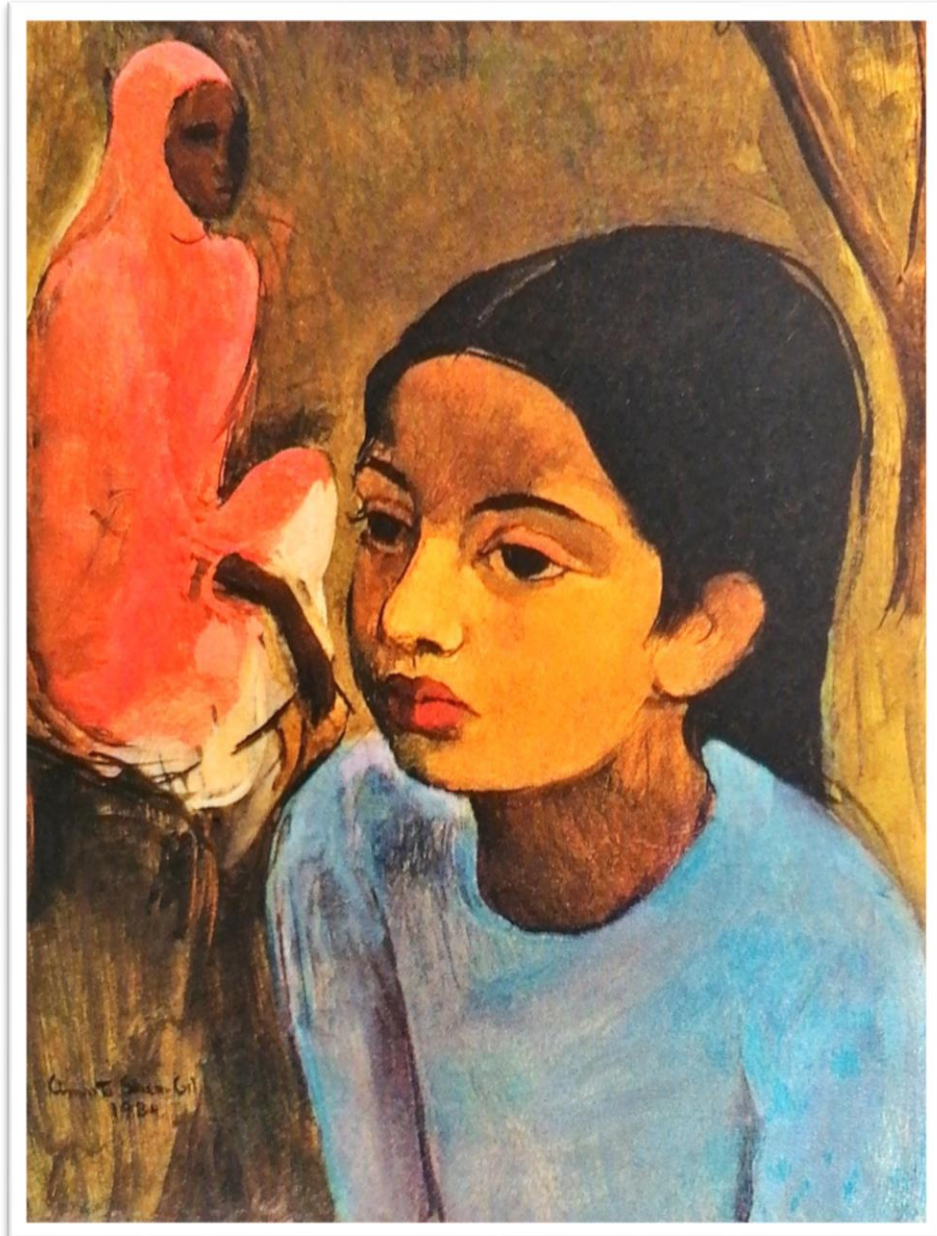


Figura 64 - *Girl in Blue*, diciembre de 1934, Amritsar, India. 40,6 x 48 cm. Óleo sobre tela. Colección: New Delhi Gallery of Modern Art (NGMA), India. Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*, Delhi: Tulika Books, 2010, vol. 1, p. 184.

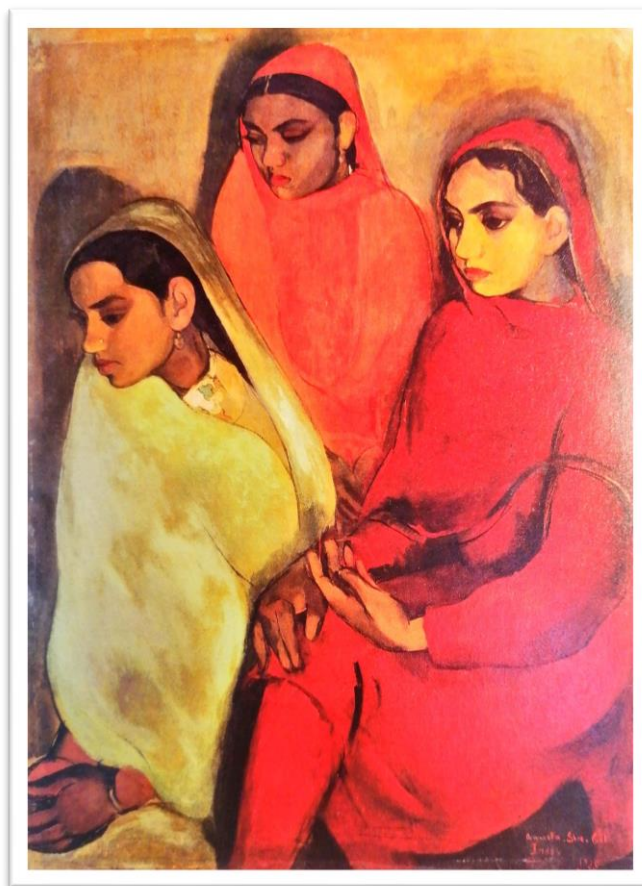


Figura 65- *Group of Three Girls*, 1935, Amritsar, India. 66,5 x 92,8 cm. Óleo sobre tela. Colección: Gallery of Modern Art (NGMA), India. Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*, Delhi: Tulika Books, 2010, vol. 1, p. 186.

*Group of Three Girls* es una de las pinturas más significativas que realizó Amrita al regresar a la India, porque inicia el cambio de su paleta. Con la llegada del verano, Amrita se unió a sus padres en Simla. Su estudio estaba en un anexo a la casa familiar, «The Holme», en Summerhill, y su vivienda estaba encima. El interior era típico de ella: un estudio desnudo y encalado con algunas sillas y un diván para descansar. Como escribió ella misma:

«Los únicos adornos son una estantería, pinturas chinas y telas javanesas sobre la chimenea. Paso la mayor parte del tiempo aquí trabajando con una “bata de tela azul” y con el cabello muy peinado hacia atrás (cuando lo cepillan, lo cual es raro) (...) Cuando hace frío mis pies están metidos en grandes zapatillas de tacón, mi delantal es una gran mancha de pintura multicolor.»<sup>1</sup>

Su paleta, vista después de muchos años, también resultó ser multicolor, con colores brillantes fluyendo entre sí. La paleta fue preservada por Victor Egan y después de su muerte la conservó su segunda esposa, Nina Egan. En medio de todo esto, Amrita pintó y se redescubrió la India, en el verde entorno de los pinos, con la niebla de la tarde elevándose en las colinas distantes. Sus reacciones inmediatas al entorno fueron muy diferentes de las que suscitaba la India de los anuncios de viajes.

Amrita respondió críticamente:

«Esas llamadas pinturas que representan una India donde el sol brilla con una inevitabilidad sólo igualada por la mediocridad de la concepción y ejecución de esa luz solar, que juega con los tintes de la carne de los marrones y grises estandarizados y da la oportunidad a un artista ambicioso de explotar las posibilidades de las luces naranja reflejadas y las “medias luces” azules (trucos baratos del oficio que hay que aprender pero luego olvidar antes de producir verdaderas obras de arte). Esos paisajes serenos o bañados por el sol, conscientemente naturalistas, con auténticas ruinas indias a media distancia, sirven como marcas registradas, pruebas contundentes e irrefutables de la autenticidad del artículo (fabricado en la India), pero sin una sola pincelada de lo que transmite la India realmente. Esas vistas inútiles de las cadenas montañosas nevadas (donde el azul ultramarino puesto en pulcros lavados representa sombras) han logrado eliminar cualquier disfrute estético que de otro modo podría haberse derivado incluso de la vista real de las cordilleras nevadas. Esos retratos de mendigos, de miserables, los pobres de la India, vistos como objetos de interés topográfico sin un átomo de comprensión artística o humana».<sup>2</sup>

A pesar de que afirmara que veía la India y en particular a los pobres de manera diferente, las primeras pinturas de Amrita en Simla también fueron de cariz sentimental. En obras como *Mother India*, *The Beggars* y *Woman with Sunflower*, los personajes parecen encontrar una versión bastante literal y romántica de la India, impregnada de pobreza pero estéticamente agradable. A pesar del rico color, la propia Amrita parece estar viendo a las personas y los paisajes a través de las gafas de un turista, la misma actitud contra la que reaccionaba en sus cartas. ¿Sería Amrita consciente de su perspectiva y visión superficial y extranjera de la India? La confusión de Amrita en su enfoque hacia la India y su arte se hizo evidente de una manera algo sensacional. Ella había enviado algunos de sus cuadros a la exposición anual de la Sociedad de Bellas Artes de Simla; un cuadro llamó mucho la atención y le dieron un premio, pero esto la disgustó, porque el jurado había rechazado el que ella consideraba su mejor trabajo. En cambio, la pintura que la hizo ganadora (en su opinión) era una pintura inferior. Amrita devolvió el premio y escribió a los jueces con indignación:

Para el *Committee of the Shimla Fine Arts Society* a 21 de septiembre de 1935, en Simla, India.

Damas y caballeros:

Tengo el honor de informarles de que me niego a aceptar el premio que me ha sido otorgado en la presente Exposición, y por la presente devuelvo el cheque que me fue enviado. Me alegraría renunciar al premio en favor de algún artista más meritorio, quien, sin duda alguna, se sentiría muy honrado de recibir tal distinción, y cuya obra corresponde más que la mía a la convencionalidad tradicional tan cuidadosamente conservada para los últimos sesenta y tres años por los jueces de la Exposición de Bellas Artes de Simla (...) Y respecto a mi trabajo, me refiero a las cinco obras que fueron rechazadas y que a su vez fueron incomparablemente superiores en todos los sentidos a las

cinco que fueron aceptadas. Si no alcanzo el nivel de la Sociedad de Bellas Artes de Simla, en el futuro estaré obligada a resignarme a exponerlos simplemente en el Gran Salón de París, del cual soy asociada, y la galería de las Tullerías, conocido en todo el mundo como el mejor salón para exponer arte moderno, y donde he sido invitada a participar en el pasado; una distinción, añadido, de la que pocos pueden presumir, y también todas las demás exposiciones representativas del arte contemporáneo en Europa, donde he expuesto y expondré en el futuro, y donde puedo, al menos, estar segura de recibir con cierta imparcialidad lo que sea que merezca mi trabajo.

Atentamente,

Amrita Sher-Gil

Associée de la Société Nationale des Beaux Arts, París<sup>3</sup>

Si bien Amrita fue atacada por los críticos de arte por haber cuestionado la decisión de los jueces, es necesario mencionar que ella se mostró totalmente intolerante con las pinturas expuestas. En la nota de prensa, leemos «*Artista se niega a recibir premio*», publicado el 2 de octubre de 1935 en Simla. «¿Tiene el artista derecho a juzgar su propia obra? (...) Es cierto que, habiendo llegado al final de su esfuerzo creativo, el artista debería juzgar objetivamente su trabajo y evaluar su importancia de acuerdo con los estándares generales aceptados (...) La señorita Sher-Gil perderá inevitablemente si se propone luchar contra la exposición».<sup>4</sup> A Amrita le indignaba ser reconocida por pinturas mediocres. Sin embargo, al nombrar el Gran Salón de París, una institución que ella misma no tenía en buena consideración, se consideraba estar en el máximo reconocimiento del buen arte.

La exposición de la Sociedad de Bellas Artes de Simla de 1935 fue inaugurada por el virrey Lord Willingdon. Amrita envió diez pinturas para la muestra, de las cuales se expusieron cinco: *Portrait of Father*, *Mother India*, *Young Girls*, *Woman with Sunflower* y *Man in White*. Los retratos de Indira y Denise en *Young Girls* recibieron el premio del rajá de Faridkot al Mejor Retrato en cualquier medio, pero Amrita también rechazó este reconocimiento. Los residentes británicos y sus esposas eran *amateurs* talentosos que organizaban las exposiciones de la Sociedad de Bellas Artes. Estas exposiciones se llevaban a cabo en diferentes épocas del año para permitir que los artistas mostrasen el mismo trabajo en varias ocasiones. El circuito de exposiciones tenía sus ciudades habituales. Simla, Pune, Bombay, Madrás y Calcuta eran las principales ciudades que evitaban el calor del verano. La temporada de Calcuta era durante la Navidad, la de Bombay y Madrás alrededor de febrero, y Simla caía en septiembre, cuando la temporada del monzón había pasado y Simla era un placentero lugar refrescante. Desde la Sociedad Anglo-India, ninguna exposición era más prestigiosa que la de Simla.

En Simla, en 1934, desde su estudio anexo Amrita escribe:

«He estado trabajando y mi evolución empieza. En Europa sentí que tenía que alejarme de esa especie de gris y de esa luz extraña para poder respirar. Aquí todo es natural. En Europa los colores son diferentes, con ese gris y la frialdad de las grandes ciudades nunca pude alegrarme. Allí no fui natural y honesta porque nací con cierta sed de color y en Europa los colores son pálidos, todo es pálido. Debido a que no podemos pintar en Occidente como pintamos en Oriente, el color de los hombres blancos es diferente del color del hindú, el sol cambia la luz. La sombra de los hombres blancos es de color púrpura azulado, mientras que en las [tierras] hindúes [India] tiene una sombra verde dorada. El mío es amarillo. A Van Gogh le dijeron que el amarillo es el color favorito de los dioses y eso es correcto.(...) Estoy muy feliz porque hoy he trabajado mucho. Estoy mejorando desde que volví. Pinto de manera diferente, con más estilo y con más naturalidad, sin ningún esfuerzo. Todo llega con facilidad. No podría lograr esto si me hubiera quedado en París; mi lucha por el estilo no era natural y odiaba forzarlo. Algo me estaba ahogando, no podía trabajar con alegría. Aparte de los dos o tres meses que estuve en Veroce [Hungría]. Desde que salí del humo grisáceo y de los grisáceos edificios, atmósfera que me hacía sufrir profundamente, ahora en la naturaleza veo vestidos coloridos y, sobre todo, no veo artistas con pinturas. Ahora puedo respirar, puedo moverme y puedo pintar».5

A medida que se acercaba el invierno, Amrita comenzó a pintar con mucho ánimo y concentración. Prefería trabajar durante el día, sin luz artificial. Llevaba un mono suelto, se recogía el pelo con fuerza y se afanaba febrilmente en su austero estudio hasta varias horas antes de que se pusiera el sol. Durante el invierno de 1935 pintó dos de sus obras más importantes: *Hill Men* y *Hill Women*. Ambas reflejan la tranquila dignidad de la gente pobre que veía alrededor de su Simla. Recordemos que Simla está en el norte de la India, en la cordillera del Pre-Himalaya, y allí en invierno hace bastante frío. *Hill Men* representa a dos hombres de pie en una quietud casi monumental, junto con una mujer en cucullas. Esta pintura prueba las propias reacciones de Amrita a su regreso a la India. Escribió:

«... mi impresión fue tan diferente de la que esperaba, y tan profunda, que perdura hasta el día de hoy. Fue la visión del invierno en la India. Desolado, pero extrañamente bello, de interminables pistas de luminosa tierra amarilla y grisácea, de hombres y mujeres de cuerpo oscuro, rostros tristes e increíblemente delgados que se movían silenciosamente pareciendo casi siluetas, y sobre los cuales reinaba una melancolía indefinible. Era diferente de la India voluptuosa, colorida, soleada y superficial, la India tan falsa y tentadora de los carteles de viajes que esperaba ver».6

Malcolm Muggeridge (1903-1990) fue un periodista, dramaturgo y novelista británico que viajó por primera vez a la India en 1925. Mantuvo correspondencia con Mahatma Gandhi, quien publicó las cartas en el periódico *Young India*. En 1935, mientras trabajaba en *Calcuta Stateman* como editor adjunto, fue a Simla. Allí conoció a Amrita y entablaron una amistad instantánea

que terminaría en relación. Muggeridge escribió sobre ello en varios libros, como *Through the Microphone* (1967) y *Like it was: The Diaries of Malcolm Muggeridge* (1981). Por su parte, Amrita pintó dos retratos de Muggeridge: *Portrait of Malcolm Muggeridge* y *Malcolm Muggeridge*, ambos realizados en Simla en 1935. Cuando Amrita estaba en su verdadero yo, sin ningún artificio, era capaz de despertar en Malcolm una verdadera emoción, y éstos fueron los momentos de belleza a los que se refería cuando escribió:

«Amrita tenía su estudio allí, y yo me sentaba para ella, o más bien me recostaba en un sofá, a veces leyendo o simplemente mirando con fascinación la intensidad animal de su concentración, donde faltaba el aire y había gotas de sudor que aparecían en su leve bigote. Fue esta animalidad la que de alguna manera transfería con colores mientras los mezclaba y los salpicaba en su lienzo».<sup>7</sup>

Muggeridge también sentía cierta disonancia en ella, y esto le atraía. Escribió:

«Sentí en ella un conflicto interno, que en su caso se manifestó en la falta de armonía de sus padres. (...) Sus modelos eran casi todos indios, muchos de ellos campesinos, del destructivo estilo occidental del siglo XX: una mezcla de algo débil, moribundo y bastante hermoso y algo que se desintegraba furiosamente. Agua de rosas y espíritu crudo. De humor, a veces parecía infinitamente triste: asertiva, moralmente vacía e incluso bastante vulgar. A pesar de todo el tiempo que pasé en su compañía y de nuestra aparente intimidad, nunca sentí que llegara a conocerla».<sup>8</sup>

Amrita escribió des de Simla a Malcolm Muggeridge, en octubre de 1935.

Querido:

Me siento bastante deprimida. Marie-Louise se está muriendo. Está en la última fase de consumo galopante (...) La exposición, gracias a Dios, ha terminado. No gané el premio del Virrey. No gané el premio del Gobernador. Mis cinco mejores pinturas (...) fueron rechazadas. Mis cuadros restantes colgaban en el peor lugar de la última pared y, para colmo de males, se dignaron otorgar el más pequeño de los muchos premios otorgados por Faridkot, que les he devuelto. (...) ¡La exposición! ¡Dios mío, si la hubieras visto! ¡Qué colección de estiércol puro! El Premio del Virrey lo ganó una pequeña acuarela que representa verdes colinas enfermas del mar sobre las que el sol poniente arroja sus últimos rayos moribundos (...) ¿Por qué, en nombre de Dios, no puede seguir viviendo, y peor aún, pintando? ¿Por qué Marie-Louise debe morir, con su genio extraordinario, su alma extraña y su maravilloso rostro? ¿Y por qué gente como Old Barnes (con su falta total de sensibilidad) sigue con vida? Barnes va a escribir un artículo de pintura sobre quién sabe qué, y utilizará reproducciones de mis pinturas como ilustración para el *Illustrated Weekly of India*. Barnes considera a Gauguin y Augustus John grandes pintores, aunque él mismo se delató por completo con su comentario sobre el cuadro de Marie-Louise que le mostré (...) Ayer, Barnes y varias otras personas estuvieron aquí en mi estudio. Barnes gritó: «No queremos degeneración, queremos salud y fuerza, queremos borrar todo lo que sea contrario a la salud y la fuerza, etc.», y pensé en Marie-Louise y me resentí con Barnes aún más. Me puse triste (aunque Barnes es un buen tipo). (...) Afectuosamente, Amrita.<sup>9</sup>

Old Barnes escribió un artículo sobre Amrita que tituló

«Una artista india de la escuela moderna», publicado el 20 de octubre de 1935 en el *The Illustrated Weekly of India*: «El trabajo de la señorita Sher-Gil ya es bien conocido en París, donde está asociada al Gran Salón. Su pintura es típica de las escuelas de pintura francesas modernas, pero en su última obra muestra que ya está comenzando a inspirarse en la India, aunque no tiene nada en común con la tradición artística india (...) Sin embargo, es de gran mérito; para todos los que pueden apreciarlo, se percibe una solidaridad fundamental de construcción, simplicidad y sobriedad de diseño, pinceladas brillantes y una composición realmente magistral».10

En su pintura *Hill Men*, las dos figuras imponentes están muy alejadas no sólo de los carteles publicitarios de viajes, sino también de la visión romántica de la pobreza de Amrita, algo que también se aprecia en los trabajos que había realizado a principios de ese año, como en *Beggar Woman*. Las figuras silenciosas y melancólicas parecen elevarse por encima de su propia miseria con una expresión de dignidad casi beatífica. Los azules y verdes de la época parisina se habían transformado en colores más sutiles y matizados que adquirirán tonalidades más profundas en pinturas posteriores. Las formas están encerradas en sí mismas, sin involucrarse con su entorno. Amrita transformó esta pose de estudio en una gravedad absoluta con un rico silencio resonante. En muchos sentidos, *Hill Women* [fig.66] y *Hill Men* [fig.67] muestran el éxito que finalmente había alcanzado al implantar su formación parisina en tierra india. Validó su propia creencia de que era una pintora individualista: desarrollando una nueva técnica que, a través del sentido de la palabra, no necesariamente por la técnica de la tradición artística india, sino fundamentalmente creando un espíritu indio propio. Amrita escribió en *Trends of Art in India*, en el especial de la revista *Usha*: «Con el significado eterno de la forma y el color interpreto la India y, principalmente la vida de los indios pobres, en el plano que trasciende el mero interés sentimental». Las formas reductoras de su nivel elemental le permitieron alcanzar una sencillez y universalidad en la forma. Todavía tenía que llegar a la «figura como grupo» que la llevaría más allá de su formación en el estudio; sin embargo, estas pinturas fueron las que presagiaron una nueva etapa en su percepción de la India.



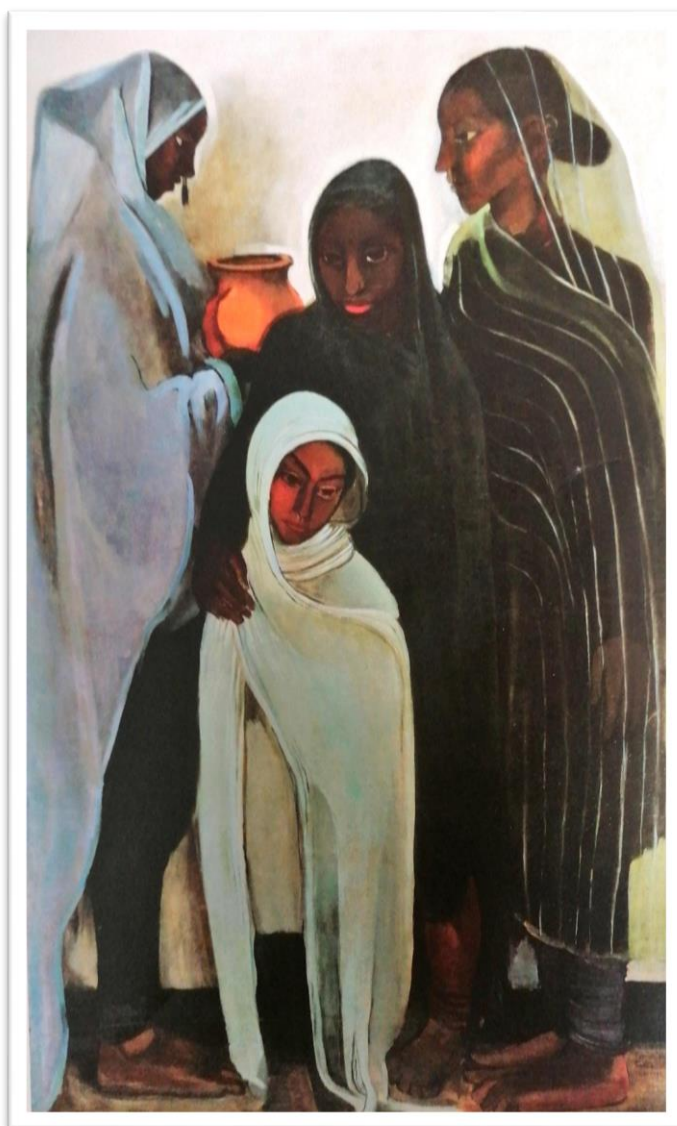


Figura 66 - *Hill Women*, noviembre de 1935, Simla, India. 89,6 x 147,3 cm. Óleo sobre tela. Colección: Vivan y Navina Sundaram, Delhi, India.  
Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*, Delhi: Tulika Books, 2010, vol. 1, p. 222.

Mientras que los colores y los sonidos de la India regocijaban a Amrita, la pobreza despertaba en ella una profunda compasión. Quería, dijo:

«interpretar pictóricamente la vida de los indios, particularmente del indio pobre: pintar esas imágenes de infinita sumisión y paciencia; retratar sus angulosos cuerpos pardos, extrañamente bellos en su fealdad, para reproducir la impresión que sus ojos tristes daban en mí». Amrita no quería representar un sentimentalismo empalagoso, más bien quería «abordar el problema en el plano más abstracto de lo puramente pictórico; no sólo porque soy esencialmente una pintora, sino porque odio el atractivo emocional barato y no soy, por tanto, un propagandista de la imagen que cuenta una historia».



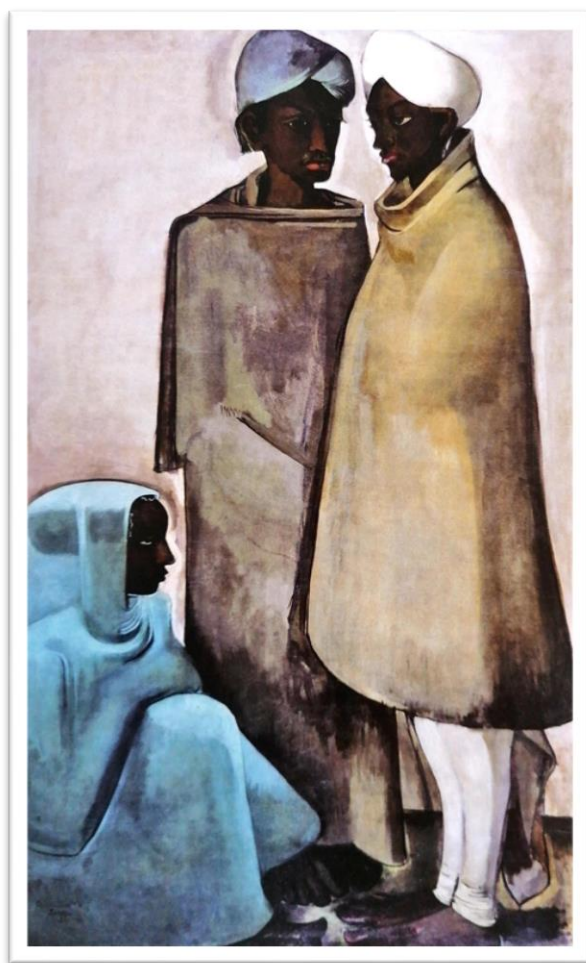


Figura 67 - *Hill Men*, diciembre de 1935, Simla, India. 89,6 x 147,3 cm. Óleo sobre tela. Colección: Vivan y Navina Sundaram, Delhi, India. Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*, Delhi: Tulika Books, 2010, vol. 1, p. 223.

De hecho, su mérito radica en lograr algo que no era ni sentimental ni pictórico, sino que iba más allá de la mera estetización de la pobreza. No aceptaba la suerte de los pobres ni creía que ésta fuera inevitable, y relató lo que vio de una manera que sintió que podría conducir a un cambio de percepción. Si luego fue criticada por «estetizar la pobreza», bien cabría preguntarse qué hubiera sucedido si no hubiera utilizado medios pictóricos para expresar su suerte y hubiera recurrido en cambio al método más fácil del didactismo. En este contexto, es interesante observar que, mientras daba una charla sobre «Arte en películas indias» en la Academia de Cine de Punjab, cuando estaba en Lahore en 1937, Amrita criticó duramente a los cineastas por ser melodramáticos para ganar popularidad. Ella proclamó: «Cuando los responsables de la producción de películas en este país descubran la rica belleza de una brizna de maíz, la textura áspera y untuosa de la tierra, el ritmo de movimiento que se encuentra en los enormes arados tirados por bueyes, cuando contraten a campesinos para retratar al campesino en la película (...) Me gustaría decirles a los cineastas que se fijen en las líneas onduladas en los saris del sur de la India y en la belleza de los campesinos delgados en sus extraños *dhotis* rectos, para captar la brillante belleza de los campos de arroz y el brillo del polvo que se eleva bajo el sol.»<sup>11</sup> Desde

Amrita, «la estetización de la vida del pueblo» consistió en descubrir su esencia provocando así una profunda conciencia de la vida de los pobres. Con estos trabajos, sus intentos de forjar su propia identidad en consonancia con la realidad de la India estaban por fin comenzando a dar sus frutos. Podía mirar hacia atrás en este período de su vida como algo fecundo y fértil que resultó en nuevos descubrimientos.

Transcribo la traducción completa del artículo donde Amrita escribe sobre sus pensamientos, reflexiones sobre su propio arte y el arte indio, comparando y analizando Occidente y Oriente.

### **Arte indio moderno: imitando las formas del pasado, de Amrita Sher-Gil**

1 de noviembre de 1936, *The Hindu Newspaper*

Me parece que nunca comencé a pintar, porque siempre he pintado. Y siempre he tenido, con una extraña certeza, la convicción de que estaba destinada a ser pintora y nada más. Aunque estudié, nunca me han enseñado pintura en el sentido literal de la palabra, porque poseo en mi psicología una peculiaridad que se resiente de cualquier interferencia exterior. Siempre, en todo, he querido descubrir las cosas por mí misma.

Con esta tendencia, fui bastante afortunada en 1929, cuando nuestros padres decidieron llevarnos a mi hermana y a mí a París (para estudiar música y pintura respectivamente). El gran profesor francés Lucien Simon se encaprichó de mi trabajo y me aceptó en su estudio en la École des Beaux-Arts. Antes de partir hacia Europa, creaba enteramente desde la imaginación, aunque pasé por una fase académica en los primeros años de mi estancia en París. Nunca he imitado servilmente a la naturaleza, y ahora me estoy desviando cada vez más del naturalismo hacia la evolución de nuevas formas significativas, correspondientes a mi concepción individual de la esencia del significado interno de los sujetos. Lucien Simon nunca enseñó. Nos hacía pensar por nosotros mismos y resolver problemas técnicos y pictóricos, simplemente animando a cada uno de los estudiantes cuyo trabajo le interesaba en sus propias formas individuales de autoexpresión. Trabajé durante algún tiempo en la École des Beaux-Arts, y conseguí premios en los concursos anuales de retrato y naturaleza muerta durante tres años consecutivos. Mi trabajo en esa época era absolutamente occidental en concepción y ejecución, excepto por el hecho de que nunca fue del todo dócil o convencional.

**La discriminación es esencial:** En aquellos tiempos no había aprendido que la sencillez es la esencia de la perfección. Cuando se es muy joven, uno observa y ve con tanta exuberancia, tan acriticamente que puede sacrificar la totalidad artística de los detalles no esenciales, si resulta que son agradables a la vista. Uno carece de la facultad de discriminación, tan imprescindible para la producción del verdadero arte. Hacia finales de 1933 comenzó a obsesionarme un intenso anhelo de regresar a la India, sintiendo de alguna manera extraña e inexplicable que ahí estaba mi destino como pintora. Regresamos a finales de 1934. Mi profesor Lucien Simon me decía a menudo que, a juzgar por la riqueza de mi colorido, no estaba realmente en el lugar adecuado entre los estudios

grises de Occidente, que mi personalidad artística encontraría su verdadera atmósfera en el color y la luz de Oriente. Tenía razón, pero mi impresión de la India fue tan diferente de la que esperaba, y tan profunda, que perdura hasta hoy.

Fue la visión del invierno en la India. Desolado, pero extrañamente bello, de interminables pistas de luminosa tierra amarilla y grisácea, de hombres y mujeres de cuerpo oscuro, rostros tristes e increíblemente delgados que se movían silenciosamente pareciendo casi siluetas, y sobre los cuales reinaba una melancolía indefinible. Era diferente de la India voluptuosa, colorida, soleada y superficial, la India tan falsa y tentadora de los carteles de viajes que esperaba ver.

Antes de irme a Europa, cuando era muy joven, era tan introvertida que nunca había visto ni observado nada a mi alrededor. Trabajé enteramente desde la imaginación en aquella época, viviendo de fantasías en lugar de la realidad. Por aquel entonces concebí la India a través de esos ejemplos indeciblemente mediocres de arte occidental que aún abundan en las exposiciones locales, proporcionando un alimento dudoso, si no dañino, para las mentes de un mundo artísticamente desnutrido y subdesarrollado. Y lamento decir que no estoy satisfecha con la producción ad infinitum de este tipo de pintura por parte de los europeos aquí en la India, que está perpetuado, en una feliz ignorancia en cuanto a sus méritos artísticos, por varios artistas indios. Lo lamento porque las pinturas no pueden ser acusadas de ser verdaderas interpretaciones de la India más de lo que pueden ser acusadas de ser obras de arte. Cuando sea perseguido como una forma de recreación por amables aficionados extranjeros de ambos sexos, o turistas que deseen conservar en forma de óleos o acuarelas que no tengan pretensiones de arte los recuerdos de sus diversos viajes, entonces es perdonable. Pero cuando la esencia de la mediocridad que se adopta es para fundar una escuela de arte en la India, o para dar impulso a un nuevo movimiento artístico indio, entonces es extremadamente deplorable. La llamo pintura turística, porque tiene todas las características de la mentalidad turística, siendo absolutamente superficial tanto pictórica como psicológicamente, impresiones de impresiones donde no hay lugar para la concepción, la penetración o el conocimiento artístico.

**Las llamadas pinturas de la India:** Esas llamadas pinturas que representan una India donde el sol brilla con una inevitabilidad sólo igualada por la mediocridad de la concepción y ejecución de esa luz solar, que juega con los tintes de la carne de los marrones y grises estandarizados y da oportunidad a un artista ambicioso de explotar las posibilidades de las luces naranja reflejadas y las «medias luces» azules (trucos baratos del oficio que hay que aprender pero luego olvidar antes de pensar en producir verdaderas obras de arte). Esos paisajes serenos o bañados por el sol, conscientemente naturalistas, con auténticas ruinas indias a media distancia, sirven como marcas registradas, pruebas contundentes e irrefutables de la autenticidad del artículo (fabricado en la India), pero sin una sola pincelada de lo que transmite la India realmente. Esas vistas inútiles de las cadenas montañosas nevadas (donde el azul ultramarino puesto en pulcros lavados representa sombras) han logrado eliminar cualquier disfrute estético que de otro modo podría haberse derivado incluso de la vista real de las cordilleras nevadas. Esos retratos de mendigos, de

miserables, de los pobres de la India, vistos como objetos de interés topográfico, sin un átomo de comprensión artística o humana.

Mi reacción vehemente contra las convenciones pictóricas y psicológicas de este tipo de pintura y mi propio modo de expresión pictórica se comprenderán hasta cierto punto cuando vea la luz mi primera impresión de la India, en contraposición a la imagen que me había hecho mentalmente si fuera así, gracias a lo antes mencionado.

Y ahora procederé a explicar cómo se ha de abordar un cuadro para que de él se derive el máximo goce estético. En primer lugar, una imagen debe ser una escena, lo que significa que la imagen de una silla o de un par de botas debe ser estéticamente tan satisfactoria e interesante como el retrato de un hombre notablemente guapo o una mujer encantadora (el objetivo del arte es privar de la emoción estética de la belleza abstracta, la belleza, la vitalidad de la línea, la forma, el color y el diseño, en contraposición al placer derivado de la belleza del objeto representado en la imagen). No puedo enfatizar lo crucial que es este punto, ya que es de vital importancia en la apreciación de las obras de arte. Es el alfa y omega de todo conocimiento artístico y estético.

**Éxtasis de la emoción estética:** Soy consciente del hecho de que esta forma de apreciación, que se encuentra en un nivel mucho más alto que la más obvia, de mero interés sensual, resulta mucho más difícil de alcanzar, particularmente para la mayoría infinita de aquellos que nunca han visto pinturas reales (pinturas per se, por ejemplo: las pinturas rupestres de Ajanta y Bagh, quizás las formas más elevadas de arte pictórico que jamás se hayan desarrollado en cualquier país o civilización), y cuando se les da la oportunidad de mirarlas, no se les enseña cómo hacerlo. Dejados a su propia iniciativa (salvo unos pocos que han sido bendecidos con una sensibilidad artística excepcional), la gran mayoría de las personas caen en el error común de intentar descubrir en las imágenes clavijas emocionales en las que colgar sus emociones (generalmente sentimentales o románticas), e imagina lo que se deriva de la contemplación de la pura belleza pictórica. La pintura es el factor principal y el sujeto sólo el factor secundario en una imagen. En las más elevadas formas de arte, el interés humano del espectador no es jugar con las muecas o las contorsiones físicas de los hombres y mujeres que se representan, ni tampoco con los problemas humanos o los elementos descriptivos en una imagen (de hecho, estas cosas no suelen aparecer en absoluto en el buen arte y son propias de la abominación, «el cuadro que cuenta una historia»), sino con aquellas vivencias que, habiendo conmovido emocionalmente lo artístico, son transmitidas por él al lienzo, no en el plano descriptivo, sino en el plano donde no hay lugar para un atractivo sentimental barato, el plano de profundo significado emocional: línea, color y diseño. Es la hermosa frase de Vincent Van Gogh: «Quiero expresar, quiero expresar, con verdes y con rojos, las tremendas, las tremendas pasiones humanas». Transmite exactamente lo que quiero decir, y no puedo resistirme a citarla aquí. Clive Bell, en su excelente libro sobre arte, dice: «Sí en el artista hay una inclinación a jugar con las emociones de la vida, es a menudo el signo de una inspiración intermitente». La idea fundamental de esa forma de arte indio que se inspiró en Ajanta (ese ejemplo realmente grande y eterno de pintura pura) fue correcta para empezar, porque partió del principio de la importancia primordial de la forma significativa, pero desafortunada, excepto

en el caso de unos pocos hombres de talento que han luchado con éxito con las bobinas de la convención mitológica. Ha sido este arte que ha desarrollado una tendencia ilustrativa (y que ha perdurado) que ha ido en detrimento de los principios fundamentales, que tiende a desvitalizar y a hacerlo afeminado en la ejecución.

**Error al alimentarse de la tradición:** Se ha cometido el error de alimentarse casi exclusivamente de la tradición de la mitología y el romance, y ni el Arte puede hacerlo impunemente por ningún lapso de tiempo. El Arte no puede imitar las formas del pasado (porque, en primer lugar, la imitación es una forma de debilidad) y, por lo tanto, la obra crea las formas del futuro. Soy una artista individualista que desarrolla una nueva técnica que, aunque no necesariamente india en el estilo tradicional (estrictamente en el sentido de la palabra), será un estilo fundamentalmente indio en espíritu. Con el significado eterno de la forma y el color interpreto la India, y principalmente la vida de los indios pobres, en el plano que trasciende el mero interés sentimental.<sup>12</sup>

A Amrita le encantó el tiempo que pasó en Saraya porque las ciudades medio occidentalizadas de la India, las llamadas ciudades metropolitanas, como Delhi y Bombay, eran una blasfemia para ella. En una carta como respuesta al profesor R. C. Tandan, del 14 de noviembre de 1936, Amrita acepta exponer en el prestigioso Instituto Roerich. Ella también menciona su desprecio hacia la occidentalización que estaba sufriendo la India: «Estoy vinculada al estado de UP [Uttar Pradesh] de la India, porque la familia de mi padre, los Jagirdars, se afincaron en la zona a mediados del siglo pasado. Desde mi regreso a la India, he visitado anualmente la finca y he pasado mi tiempo pintando allí. Me gustan esas extensiones de tierra plana y gris, los carros de bueyes y los niños pequeños, espero pintarlos. Me encanta el ambiente allí, soy más feliz que en los pueblos semi-occidentalizados de la India, y esas ciudades que deshonran tanto a la cultura oriental como a la occidental, donde horribles ejemplos de la arquitectura occidental conviven con edificios igualmente horribles de yeso al estilo pseudo indio, ¡aún peor por su pretensión de crear la ilusión del mármol!».13

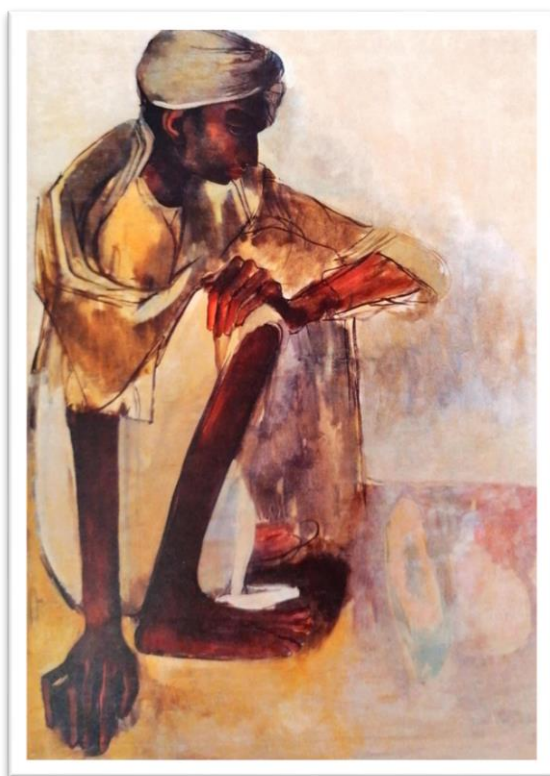


Figura 68 - *Composition*, 1936, Simla, India. 75 x 103 cm. Óleo sobre tela. Colección: NGMA. Galería Nacional de Arte Moderno, Delhi. Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*, Delhi: Tulika Books, 2010, vol. 1, p. 250.



Figura 69 - *Two Women*, 1935, Saraya, India. 74 x 100 cm. Óleo sobre tela. Colección: NGMA. Galería Nacional de Arte Moderno, India. Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*, Delhi: Tulika Books, 2010, vol. 1, p. 252.

## 14.2 Retratos y autorretratos durante la época en París (1929-1934)

En la historia del arte, en ningún otro momento, los artistas han destacado por la temática del autorretrato como en la modernidad. Se muestran a través de nuevos los peinados, vestidos, adornos, posturas,...Los artistas de la época moderna muestran narcisismos y su rebeldía, como un dandi o bohemio. Pero lo más relevante, de la época es la gran explosión de nuevas galerías, en París mostrando los retratos de las personalidades de los círculos más íntimos de los pintores: poetas y escritores que ejercían, su nueva misión como críticos de arte en periódicos y revistas, y se convierten en instrumentos esenciales de integración del arte moderno.

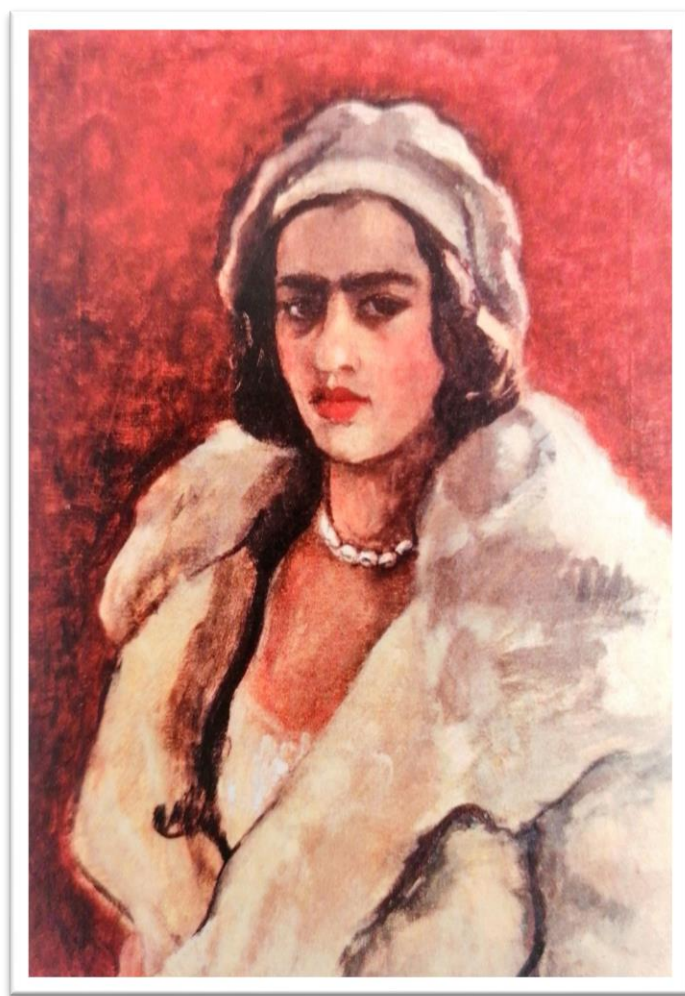


Figura 70 - *Self-Portrait (9)*, 1930, París. 49 x 65,5 cm. Óleo sobre tela. Colección: NGMA, Delhi, India.  
Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*, Delhi: Tulika Books, 2010, vol. 1, p. 64.



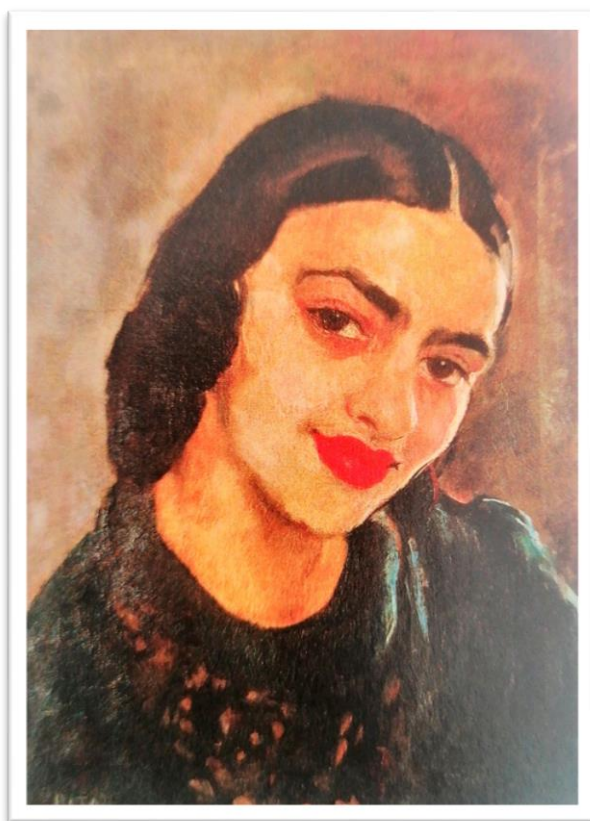


Figura 71 - *Self-Portrait with a Smile*, 1932, realizado en verano en Hungría. 45 x 32 cm. Óleo sobre tela. Colección: Privada.  
Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*, Delhi: Tulika Books, 2010, vol. 1, p. 102.

**Los autorretratos** de la Amrita del período de París fueron parte de su formación académica y también un medio para lidiar con su propia identidad, que estaba en desacuerdo con la situación social de Europa. Sus autorretratos generalmente muestran a una mujer introvertida y algo preocupada, y quizás éste fue el aspecto más constante de su cambiante personalidad en esos años, en Occidente. Una de las razones de este rasgo de su personalidad puede haber sido la relación con sus padres, ya que era bastante problemática, y Amrita no estaba segura de ser amada, tal y como revelan sus cartas. Sus padres, mientras presumían de su hija superdotada, la presionaban constantemente. Su madre también impuso ciertas restricciones a su libertad, obligándola a perseguir fines que ella misma no deseaba.

En algunos autorretratos, Amrita aparece seductora, vestida de manera convincente para el papel de mujer fatal, mientras que en otros, como en contrapunto, aparece introvertida, atormentada y vulnerable. Fue su lado arrogante el que a menudo se impuso sobre su desesperación y le permitió lidiar con personas y situaciones. A veces parece intentar comprender su entorno trasponiendo su propia fisonomía a los personajes de sus pinturas. De hecho, el artificio de sus autorretratos refleja un deseo tanto de comprender su situación social como de comentar su insidioso trasfondo. Hay cierto elemento de teatralidad en estos autorretratos, porque el teatro proporciona un continuo juego de roles, desde lo cotidiano hasta



lo grandioso, en el que el actor es a la vez protagonista y observador del papel que está interpretando. A veces, si bien se la ve eminentemente sensual, parece al mismo tiempo siniestra, como bien se puede observar en los autorretratos *Self-Portrait with Long Hair* (1) y (2), de 1932 y 1934 respectivamente. En sus retratos, siempre se percibe la presencia del «otro». En el autorretrato más impresionante de Amrita, *Self-Portrait as a Tahitian*, de 1934, aparece ataviada como una mujer tahitiana en un primer plano que ocupa por completo el espacio del espectador. Los profundos colores primarios hacen que la imagen emerja hacia el espectador, manteniéndolo en un trance hipnótico. El efecto es similar al de una imagen enorme de una estrella de cine en una valla callejera, suspendida desde una gran altura. La iconicidad creada por la imagen que se avecina de Amrita se reactiva con su sonrisa, que es a la vez seductora y siniestra. Es así como Amrita traza deliberadamente la sonrisa para crear tensión. El elemento macabro se construye insidiosamente en el agrio glamour de los retratos de Amrita, denotando su propio paisaje interno plagado de angustia e incluso la corrupción cultural del medio al que pertenecía.<sup>1</sup>

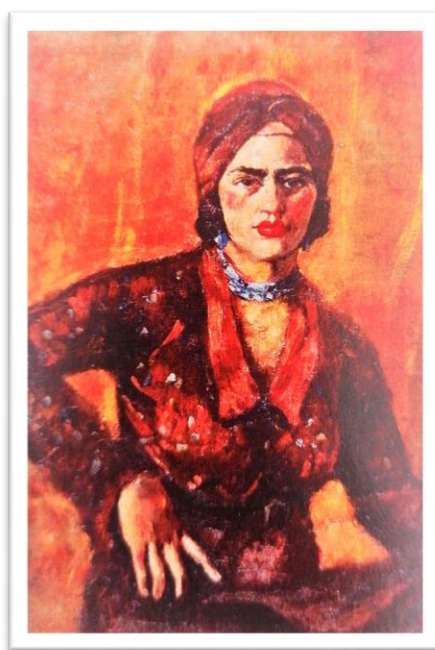


Figura 72- *Self-Portrait* (8), 1930, París. 54 x 82,5 cm. Óleo sobre tela. Colección: NGMA, Delhi, India. Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*, Delhi: Tulika Books, 2010, vol. 1, p. 110.

*Como un perro perseguido asustado,  
¿y sería yo el mensajero orgulloso? A quien le gusta un don nadie, (...)  
No tiene tiempo para odiar, para amar. Pero ¿sólo se esconde de la piedad?*

Estos pocos versos de uno de los poemas de Amrita dejan abierto el debate sobre su discusión interna: la vida que debe ser representada en la sociedad india y la vida artística en constante creación. Permanentemente angustiada por su identidad híbrida, Amrita deseaba manifestar un nuevo tema y ser una artista pionera en el arte indio moderno con representaciones poco

convencionales de cuerpos femeninos no occidentales. El trasfondo relevante es el escenario histórico, cultural y personal en el que se insertan sus pinturas, esencial para su interpretación. Aunque a principios del siglo XX la tradición occidental clásica todavía dominaba en las escuelas de arte europeas, existía una creciente fascinación por representar al «otro exótico» entre los artistas del «movimiento primitivista». Sin duda, el colonialismo tuvo un gran impacto en este desarrollo. Por otro lado, en la India colonizada, el interés por la propia herencia artística aumentó simultáneamente con el nacionalismo.

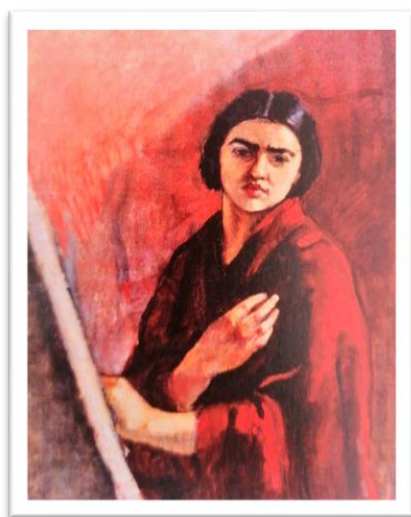


Figura 73 - *Self-Portrait with Easel*, 1930, París. 82,5 x 90,5 cm. Óleo sobre tela. Colección: privada.  
Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*, Delhi: Tulika Books, 2010, vol. 1, p. 98.

*Self-Portrait with Easel* («Autorretrato con caballete»), de 1930, es una obra notable y poco reconocida de Amrita en su segundo año en París. Durante sus estudios en la *École des Beaux-Arts*, el arte de Amrita a menudo se describió como inspirado por artistas occidentales contemporáneos tales como Gauguin y Cézanne. Sin embargo, el *Self-Portrait with Easel* demuestra que Amrita también se fijó en la artista europea y femenina para reivindicar su condición de mujer artista. En el retrato se representa a sí misma en una postura de tres cuartos de longitud frente a un caballete. Aunque no se ve ningún otro material de trabajo y la tela roja que la envuelve parece demasiado elegante para el contexto, se presenta claramente como una creadora de una manera que recuerda a los artistas occidentales. Dado que Amrita estaba fascinada e influenciada por los artistas del Renacimiento, uno podría compararla con Sofonisba Anguissola y Artemisia Gentileschi, que tuvieron que reclamar su condición de pintora, al igual que las mujeres artistas de principios del siglo XX, que aún luchaban por el reconocimiento. Esta afirmación también se apoya en el énfasis visual en el rostro y la mano derecha de la artista, que se hace eco de la postura del maestro renacentista alemán Alberto Durero en su autorretrato de 1500. Ambos artistas miran directamente al espectador con expresión seria mientras con los dedos de la mano derecha tocan suavemente la tela de su manto a la altura del pecho, lo que en el caso de Durero se entiende como un signo de integridad y habilidad.

Panofsky describe su pintura como una «idea» de la actitud religiosa del artista. Al imitar el famoso gesto de Durero, Amrita Sher-Gil parece reclamar estas cualidades artísticas para sí misma añadiéndole una connotación sacra al retrato. Aunque el tema y la postura del autorretrato de Amrita dan prueba de su cercanía técnica con el arte europeo, se interpreta que lo utilizó sólo como referencia para subrayar su profesionalidad como artista en París, recordándonos a su vez al impresionismo y orientalismo de sus contemporáneos. La artista Christina Haupt plantea la hipótesis de que Amrita también se inspiró en el *Autorretrato con un vestido de terciopelo* de Frida Kahlo, acabado cuatro años antes del autorretrato de Amrita. En efecto, existe una notable similitud con respecto a la larga capa roja, la mano derecha expuesta y el peinado del cabello negro y liso. Se puede suponer que Amrita conocía el retrato de Kahlo. Además, en ambos retratos, la mirada directa y seria, las importantes cejas oscuras, la frente redondeada, los labios carnosos y rojos representan una imagen de la mujer diferente de la propia de la tradición grecolatina. La tendencia hacia el formalismo y la reducción en las pinturas poscoloniales de Kahlo también será un aspecto cada vez más notable en las obras posteriores de Amrita. Así, la identidad de la artista mestiza, su temperamento y sus temas son similitudes constantes y significativas entre las dos mujeres artistas.<sup>2</sup> Volviendo a *Self-Portrait as Tahitian* (1933), [fig.34], pintado tres años después de su *Self-Portrait with Easel*, [fig.73] podemos de nuevo observar su desarrollo significativo hacia un enfoque no occidental en la representación del cuerpo femenino. El trabajo de Amrita se vuelve obvio en comparación con la idea occidental establecida del desnudo femenino, que tiene sus raíces en la antigüedad clásica. En las obras de arte, las mujeres solían ser hermosos objetos de la «mirada masculina» en las construcciones patriarcales de género, que las representaban como modestas o sensuales. Esto último se aplica especialmente a los desnudos. Por el contrario, Sher-Gil utiliza su propia condición de «otro exótico» para representarse de forma poco convencional en el retrato de tres cuartos. Ella presenta una figura tranquila, con su propio deseo sexual —sugerido por el énfasis visual de los labios y los senos—, y sin embargo no se ofrece para el coito. La indiferencia del sujeto hacia el espectador queda reflejada en su mirada, enfocada en la distancia, a la que su cuerpo desnudo bronceado se torna levemente en una posible referencia al anhelo de la artista por regresar a la India. La desconcertante sombra masculina detrás del autorretrato es ambigua en su significado. Se ha sugerido que se hace eco de figuras similares en las pinturas de Paul Gauguin y es una señal del objetivo de Amrita de distanciarse de su imagen occidental. La media sombra puede ser también una noción subliminal de voyeurismo y presencia de un espectador masculino. Sobre todo, considerando que Amrita estuvo continuamente torturada por su personalidad bipolar, como señala Partha Mitter en *El triunfo del modernismo: el artista de la India y la vanguardia*, incluso podría entenderse como un reflejo de la psique de la artista y, por tanto, como una expresión de su lucha por la identidad, por su hibridación étnica, cultural, sexual y artística, y su esperanza de pertenecer a la India.

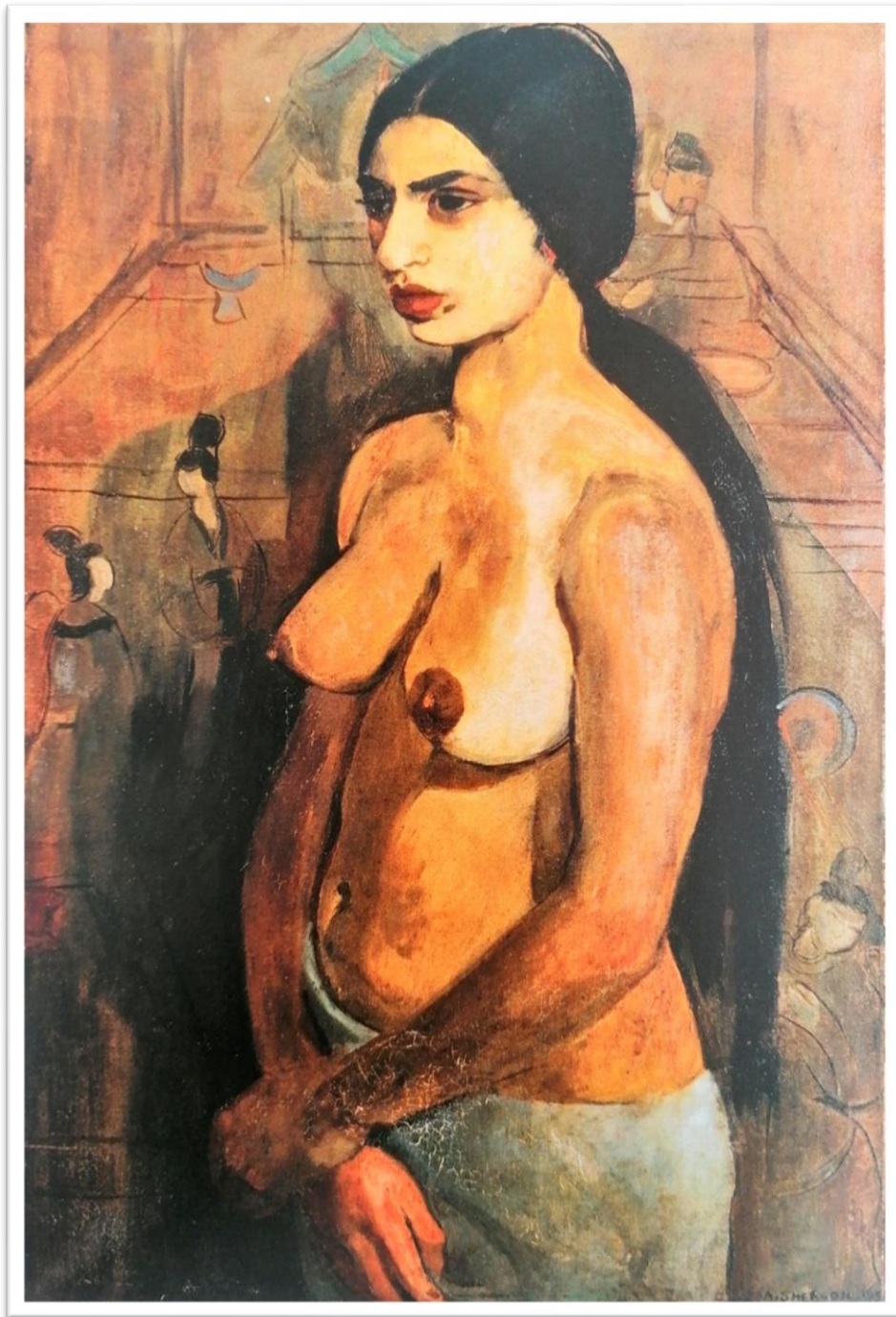


Figura 74 - *Self-Portrait as Tahitian*, 1934, París. 56 x 90 cm. Óleo sobre tela. Colección: Vivan y Navina Sundaram.  
Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*, Delhi: Tulika Books, 2010, vol. 1, p. 130.

Dando un paso más allá, *Self-Portrait as a Tahitian* captura una etapa de la transición artística y personal de la artista, el influjo del primitivismo de los pintores, y la experimentación con formas de representar el cuerpo femenino. Amrita lo hace mostrándose a sí misma en el papel de una mujer tahitiana. Sin embargo, todavía se percibe el influjo del contexto artístico europeo, que es visible en el fondo. En lugar de una imagen arcadiana como Tahití, encontramos una

representación bastante esbozada de un templo oriental con mujeres y un hombre asiáticos. La razón, por tanto, podría ser la influencia del japonismo en auge en Europa. Por el contrario, podría ser también una referencia a las influencias japonesas y chinas en el movimiento indio.<sup>4</sup>

En la siguiente carta quedan reflejados los pensamientos y el momento personal de Amrita cuando, después de su viaje al sur de la India, comienza a ser reconocida. La carta es del 13 de febrero de 1937, desde Nueva Delhi, a su amigo y crítico de arte Karl Khandalavala:

Mi querido Karl:

Tuve una gran acogida en Allahabad. El acto de inauguración de mi exposición estuvo a cargo del decano de la Facultad de Letras en presencia de más de quinientas personas. Me senté en el escenario, a su lado, mientras él hablaba sobre la tragedia que subyace en mi trabajo. Y yo estaba pensando que me echaría a reír en cualquier momento. Me divirtió oír que Asit Haldar, director de la Escuela de Arte Lucknow, cuyo trabajo, cuando no es Ajanta sin asimilar, es la explotación de las investigaciones ausentes de Picasso (también sin asimilar), se diluye con misticismo. El director lamentó el hecho de que, a pesar de que mi padre es indio, mi trabajo «huele a Occidente». También le molesta mi intromisión en el campo del arte indio «porque los indios (por supuesto representados por él) no quieren que se les imponga otro Salomón». Sarada Ukil declara que mi obra no representa el sentimiento de la gente; probablemente imagina que es debido a que sus cuadros decadentes apelan al gusto degenerado de algunos indios de clase media. Algunas de estas criaturas me detestan casi tanto como yo detesto su trabajo.

Quiero pedirte consejo sobre un asunto de cierta importancia. La editorial Kitabistan de Allahabad (las personas que hicieron la Historia de Jawaharlal Nehru) me pidieron que les escribiera un libro sobre arte indio moderno. ¿Debería hacerlo? Conoces mis opiniones sobre el arte indio moderno y, si escribo, no haré ninguna concesión, te lo aseguro. Todos se lanzarán sobre mí como una manada de hienas y me harán pedazos. ¿Lo harías a pesar de todo? Me has preguntado varias veces si me gustan las escuelas Mogul, Rajput y Kangra. ¡Quizás te sorprenda saber que simplemente las adoro! Sólo recientemente me he dado cuenta (desde que vi algunas buenas miniaturas) de las magníficas pinturas que son. (...) <sup>5</sup>



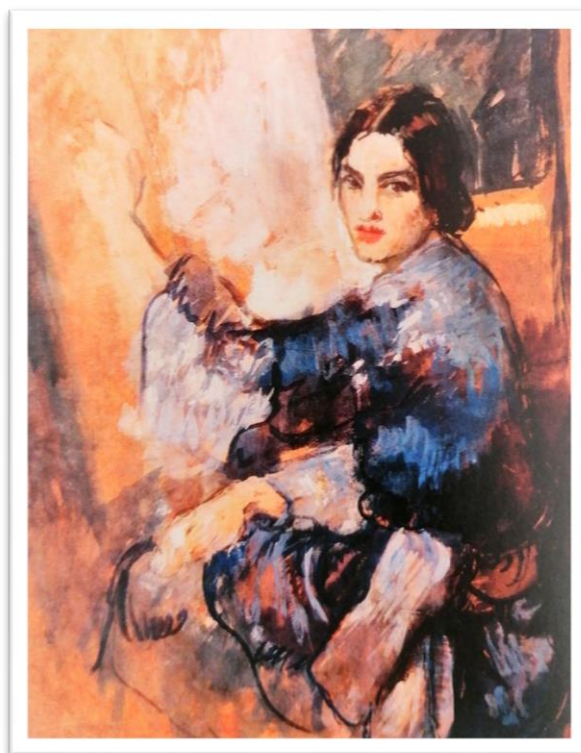


Figura 75- *Self-Portrait (5)*, 1932, París. 43 x 54,5 cm. Óleo sobre tela. Colección: NGMA, Delhi, India.  
Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*, Delhi: Tulika Books, 2010, vol. 1, p. 104.

A continuación menciono a los compañeros y amigos de *atelier* en París a los que probablemente se refiere Amrita en la carta. Son Boris Taslitzky (1911-2005), pintor húngaro afincado en París; su amiga Denise Proutaux, de la que se transcriben cartas, pensamientos y opiniones a lo largo de la tesis, a quien pintó y dibujó en más de una ocasión, descrita como «crítica de arte parisina» por el historiador de arte Partha Mitter; finalmente, los amigos pintores franceses Georges Rohner (1913-2000), Robert Humblot (1907-1962), Yves Brayer (1907-1990) y Henri Jannot (1909-2004).

Hans Holbien el Joven (1497-1543) es un pintor del Renacimiento alemán cuya obra conoce Amrita cuando visita la National Gallery de Londres. En aquella exposición había dos cuadros de Hans Holbein, *Los embajadores* (1533) y *Cristina de Dinamarca, duquesa de Milán* (1538), que la impresionaron. En la siguiente carta de 1933 a Denise Proutaux lo menciona explícitamente:

Mi querida y pequeña mártir, he esperado escribirte durante días, pero la maldita menstruación me impidió hacer nada: me dejó sin energía y sin ganas de nada. Pero ahora siento que es imposible retrasar más la carta, porque creo que perderemos tu respeto y tu amistad para siempre a menos que te explique un par de cosas para salvar el honor de la pobre e inocente Indu (en quien has perdido toda confianza).

Tus sospechas son infundadas y te voy a decir por qué: el caso es que no sólo no he terminado el cuadro [se refiere a *Young Girls*], aunque el resultado se puede ya apreciar; aún tengo que volver a pintar a Indu con entusiasmo. Explicándote esto, lo comprenderás, ¿no es así?, que Indu no podía ir a Royan [para visitarte]. A veces, estoy cerca de la desesperación, pero ahora ya no importa, ¿verdad? Después de todo, ¡hice lo que tenía que hacer! Estoy en el estudio desde la mañana hasta la noche (a menudo ni siquiera como) es un estado de idiotez total, raramente interrumpido por momentos de vaga claridad. Que duren lo suficiente para hacerme consciente de los defectos de mi pintura, ¡pero no lo suficiente para permitir corregirlos!

De todos modos, no importa. ¡Incluso estoy empezando a acostumbrarme a mi aburrimiento! Pero no hablemos más de esto. Espero que nos hayas perdonado, especialmente a mí, por haber impedido que Indu se encontrara contigo. ¡Qué bronceada debes de estar! Y con tu «pelo dorado» debes de estar genial.

Chassany vino a ver el cuadro, le gustó mucho tu retrato. Dijo que realmente eras tú y que estaba muy bien pintado. Se sorprendió. «Pero es triste», dijo, «¡Es terriblemente triste!» «Sólo refleja el estado de mi alma», respondí. (¡Oh, cielos, estoy hablando de eso otra vez, otra vez! Basta.) Debo decirte que Marie-Louise [Chassany] y yo hemos decidido compartir un estudio. ¡Insiste en que soy su última esperanza! Ojalá pueda hacerla trabajar, a esta gran tonta a la que quiero a pesar de sus detestables características. Pero ¡tiene talento!

Hace dos semanas (creo haber perdido toda noción del tiempo), mi madre nos dijo que tenía billetes para Londres. Estuvimos dos días, había perdido toda ilusión de ver «el Londres» y los museos, y respiré con entusiasmo el aire de las galerías de arte. Vi cosas inolvidables y desarrollé mi pasión por Holbein. ¡Y luego una pintura de Gauguin me dio ganas de arrodillarme ante ella! Tan hermosa..., te habría encantado. ¡Te dejaré ahora y espero que me perdones!

Saludos cordiales,

Amri 6

### **Artistas que influyen en su proceso creativo**

Las primeras obras de Amrita se inspiraron en gran medida en los postimpresionistas Paul Cézanne y Paul Gauguin. También el expresionista Amadeo Modigliani (1884-1920), famoso por sus retratos de mujeres hermosas, influyó en su estilo. Las obras de Amrita abarcan una amplia variedad de temas, desde naturalezas muertas y autorretratos hasta paisajes pintorescos. La audacia de su expresión artística es evidente en cada una de sus pinturas. En uno de sus bodegones, titulado *The Dressing Table*, resplandecen la opulencia y la riqueza de la aplicación del color. Durante su etapa en París, mientras se entrenaba en la habilidad de organizar objetos y formas propia de Cézanne, las pinturas de Gauguin le enseñaron el uso del color. Desafió el estilo tradicional y sentimental predominante con su nuevo lenguaje visual, fresco, mezclando contornos y técnicas europeas con formas y sujetos orientales. Con sus cautivadoras pinceladas y su dominio del color, Amrita inmortalizó a muchos de sus amigos cercanos, familiares, amantes y conocidos.

En el retrato de *Sumair* de 1936, en el anexo adjunto, es una figura espléndida con un sari verde y matices del estilo artístico de Modigliani, lo ejemplifica.<sup>7</sup> En una carta a Karl Khandalavala fechada el 30 de abril de 1941, comenta haber visto *Faa Iheihe*, a veces llamada *Pastorales tahitiennes*, una gran pintura realizada por Gauguin en 1898, que representa un paraíso terrenal de hombres y mujeres en armonía con la naturaleza. Amrita vio esta pintura en su versión original durante su visita a la National Gallery. A finales de 1936 pintó *Child Wife* y ella misma, en una carta de julio de 1937 a su amiga Denise, mencionó que esa obra estaba muy influenciada por Gauguin aunque, después del viaje al sur de India, se distanció de dicha influencia, porque ya había adquirido su propio lenguaje. Al regresar a Simla, en febrero de 1937, Amrita pintó las que se convertirían en sus obras más memorables, conocidas como la trilogía del sur de la India. También caló considerablemente en ella la lectura de las cartas de Vincent Van Gogh a su hermano Theo.

Como le escribió a Karl:

«¿Conoces esa pintura suya, el maizal con cuervos negros? Siempre que veo esa pintura entro en un estado de fuertes emociones e inquietud divina. A pesar de que hasta ahora mi favorito especial ha sido Gauguin, a veces siento que Van Gogh era el mejor de los dos. *The Elemental versus Sophistication* (por sublime que sea) tiende a hacer que este último lo mire con hermosas reproducciones. ¡Qué hermosas son sus cartas a Theo! Cuán inevitablemente se revela el personaje en el propio trabajo... En Van Gogh quizás incluso más de lo habitual».<sup>8</sup>

Algunas de las obras de Amrita eran escenas domésticas, como en *The Potato Peeler*, de 1938. Esta pintura es muy similar a la obra de Vincent Van Gogh titulada *The Potato Eaters*, porque ambas son retratos de la vida cotidiana de los campesinos. Nos podríamos preguntar si Amrita se sintió inspirada por Van Gogh, al reproducir escenas del día a día de la gente común y clase social baja. En *The Potato Peeler*, el tema es europeo, pero Amrita tomó prestada la técnica de las miniaturas indias para darle expresividad al rostro de la protagonista.<sup>9</sup>

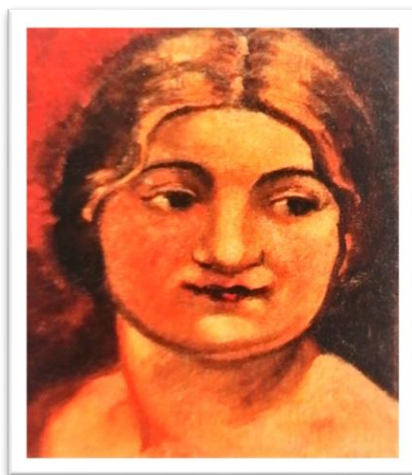
### **Dos pintoras francesas influyentes en la pintura y personalidad de Amrita:**

Ya hemos hablado de una de las dos autoras que marcaron a Amrita: de la primera, Marie-Louise Chassany, compañera de taller en París, Amrita expresó en una carta: «Tengo cuatro o cinco de sus maravillosos cuadros». Una de dichas pinturas está en la colección de Vivan y Navina Sundaram y otra en la colección Vadhera. Amrita le regaló un par de sus pinturas a Karl Khandalavala; sin embargo, no constan en su patrimonio.<sup>10</sup> Por otro lado destaca Suzanne Valadon. Como hemos señalado, todos los lunes, en la esquina del Boulevard Montparnasse, se celebraba un «mercado de modelos». Algunos de ellos estaban vinculados a artistas establecidos y recibían un salario regular. Así comenzó su carrera Suzanne Valadon, a quien Amrita



admiraba: posando para Degas y Toulouse-Lautrec. En 1894, Valadon se convirtió en la primera mujer pintora admitida en la *Société Nationale des Beaux-Arts*. También fue madre del pintor Maurice Utrillo. La carrera como pintora de Suzanne Valadon duró cuarenta años. Sus dibujos y pinturas incluyen principalmente desnudos femeninos, retratos femeninos, bodegones y paisajes. Su cuadro más famoso es *Joie de vivre* (1911). Suzanne nunca admitió la academia y nunca se confinó en una tradición. Como modelo, Valadon apareció en cuadros como *Danza*, de 1883, de Pierre-Auguste Renoir, en *Boulevard* y *Danza en la ciudad* y *el Retrato* de 1885 de Henri de Toulouse-Lautrec.

La siguiente información fue proporcionada por Rakhee Balaram: Valadon retrató a una amplia variedad de mujeres, de diferentes clases y de distinta constitución física. Al principio desdeñosa de las exposiciones de «mujeres artistas», Valadon, que expuso con frecuencia en las galerías parisinas y en el *Salon des Indépendants*, finalmente fue persuadida para participar en la exposición de 1933 *Femmes Artistes Modernes* en París. Continuó exponiendo allí todos los años hasta su muerte, en 1938. En el apogeo de su carrera, en la década de 1930, Amrita estudiaba en París y se sintió profundamente atraída por sus obras: «*Valadon y Amrita, con sus influencias postimpresionistas, compartieron una visión similar como artistas. Los desnudos femeninos poco sentimentales pero afectivos de Amrita claramente llevan la huella de Valadon.*» Respecto al legado feminista de Suzanne Valadon, cabe señalar que, al ser una de las artistas francesas mejor documentadas de principios del siglo XX, su obra ha sido de mucho interés para los historiadores del arte femenino, especialmente por su enfoque de la forma de la mujer. Su trabajo fue sincero y ocasionalmente incómodo, a menudo caracterizado por líneas fuertes y marcadas, también por su resistencia a las convenciones académicas y de vanguardia al representar el desnudo femenino. Se ha argumentado que muchas de sus imágenes de mujeres señalan una forma de resistencia a algunas de las representaciones dominantes de la sexualidad femenina en el arte occidental de principios del siglo XX, ya que están notablemente en desacuerdo con el cuerpo esbelto y «femenino» que se encuentra en las imágenes del arte tanto popular como elevado. Su determinación por superar los obstáculos encontrados por las mujeres pintoras del siglo XX presagiaba los problemas de las mujeres artistas del siglo XXI. Normalmente exponía en la galería Bernheim-Jeune de París, pero también expuso en el Salón de Otoño y el de los Independientes y el *Salon des Femmes Artistes Modernes*. Degas fue la primera persona en comprarle dibujos, y también le presentó a otros coleccionistas, incluidos Paul Durand-Ruel y Ambroise Vollard.<sup>1</sup>



*Figura 76 - Portrait of a Young Woman, 1931, París. 32 x 42,5 cm. Óleo sobre tela. Colección: NGMA, Delhi, India. Vivan Sundaram, Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings, Delhi: Tulika Books, 2010, vol. 2, p. 797.*



*Figura 77 - Self-Portrait (5), 1932, París. 43 x 54,5 cm. Óleo sobre tela. Colección: NGMA, Delhi, India. Vivan Sundaram, Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings, Delhi: Tulika Books, 2010, vol. 1, p. 104.*

## 15. Metamorfosis pictóricas: el diálogo con las raíces de la India

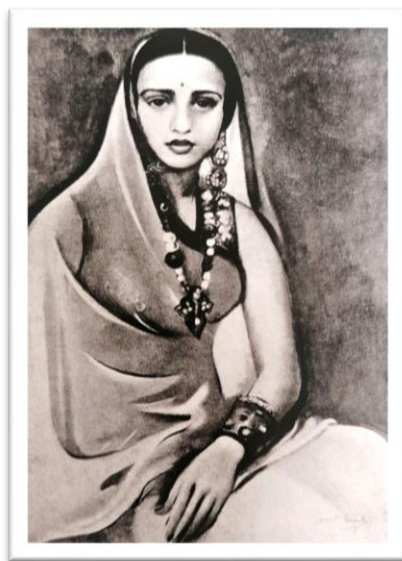


Figura 78- *Self-Portrait*, octubre de 1937, Simla. 52 x 78 cm. Óleo sobre tela. Colección: privada.  
Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*, Delhi: Tulika Books, 2010, vol. 1, p. 410.

Fue en Bombay donde Amrita finalmente se consolidó como una artista de gran talento que había que tomar en serio. Llegó a la ciudad el 16 de noviembre de 1936, acompañada de Barada Ukil, y se hospedó en el Hotel Taj Mahal. Como hemos visto, su exposición junto con los hermanos Ukil se inauguró en el hotel el 20 de noviembre para una gran multitud de amantes del arte y críticos de Bombay. Entre los muchos críticos entusiastas se encontraba Karl Khandalavala, de quien ya hemos hablado, quien calificó a Amrita Sher-Gil como quizás la pintora más destacada del país, agregó que aquellos que:

«Si buscan arte, deben ver la obra de la artista, y afirmó que Amrita había abandonado el estilo de estudio académico desde su regreso a la India: *ahora pintaba con mayor libertad de pincel y mayor amplitud de visión*. Según Khandalavala, aunque todos sus trabajos posteriores la marcaron como «moderna», no siguió a ningún *-ista* ni ningún *-ismo*. Elogió particularmente sus obras por su credo de simplificación, señalando que, al mismo tiempo, no carecía de realismo y su composición se formaba a través de lo no convencional.<sup>1</sup>

Khandalavala quedó impresionado por su trabajo cuando entró en la sala, asombrado de que una niña india hubiera pintado cuadros tan maravillosos. Luego vio en la entrada a una chica pequeña, vestida muy elegantemente, caminando. Ella se le acercó y le preguntó por qué estaba tomando notas. Cuando se presentó, ella empezó a hablar con él, aunque no le preguntó sobre sus impresiones respecto a las pinturas. Hablaron de arte en general, y él se dio cuenta de que ella tenía un conocimiento muy amplio de arte y literatura y que sus modos de expresión eran realmente muy competente. Escribió sus críticas y luego regresó a la exposición una y otra vez.<sup>2</sup>

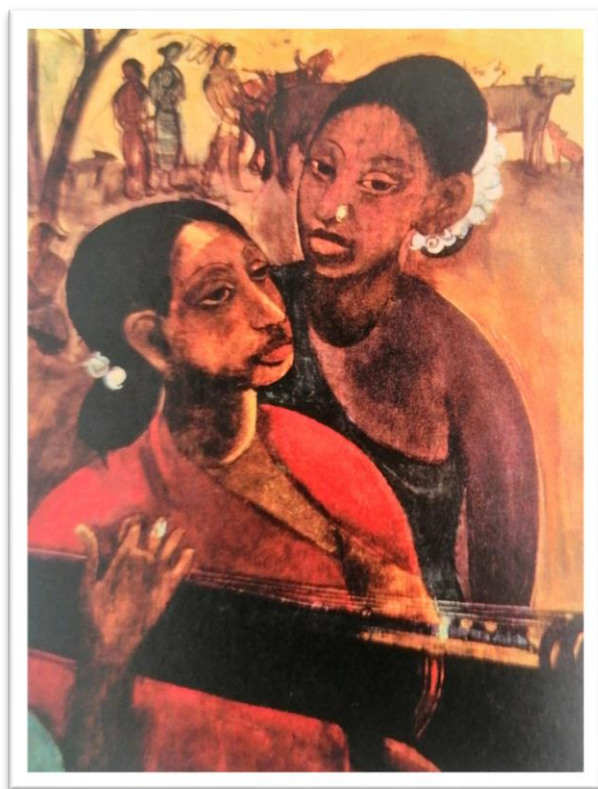


Figura 79- *Veena Player*, 1937, Simla. Óleo sobre tela. Colección: The Lahore Museum, Lahore.  
Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*, Delhi: Tulika Books, 2010, vol. 2, p. 424.

La amistad de Karl Khandalavala resultó invaluable para Amrita, tanto por sus opiniones eruditas como por su considerable colección de miniaturas y otros objetos de arte. Karl era abogado y más tarde se convertiría en el magistrado presidente y juez del Tribunal Superior de Bombay. Una autoridad en miniaturas indias, publicó estudios históricos de miniaturas y libros sobre pintura y escultura indias. Luego se convirtió en presidente del consejo de administración tanto del Museo Príncipe de Gales como de la Lalit Kala Akademi, donde editó sus portafolios sobre arte antiguo indio. Muchas de las miniaturas que ahora se exhiben en el Museo Príncipe de Gales provienen de la colección personal de Khandalavala y fueron éstas las que expusieron a Amrita a la riqueza de las escuelas de Rajput y Basoli. Más tarde, con su ayuda, adquirirá algunos de estos cuadros para ella: sus colores puros y brillantes y su elegante estilización la fascinaron y la inspiraron a incorporarlos a su obra. Desde Bombay, todavía acompañada por Barada Ukil, Amrita se embarcó en una gira por el sur de la India. Mientras estaba fuera, su pintura *Group Of Three Girls* ganó la medalla de oro en la exposición anual de la *Bombay Art Society* celebrada el 15 de enero de 1937.

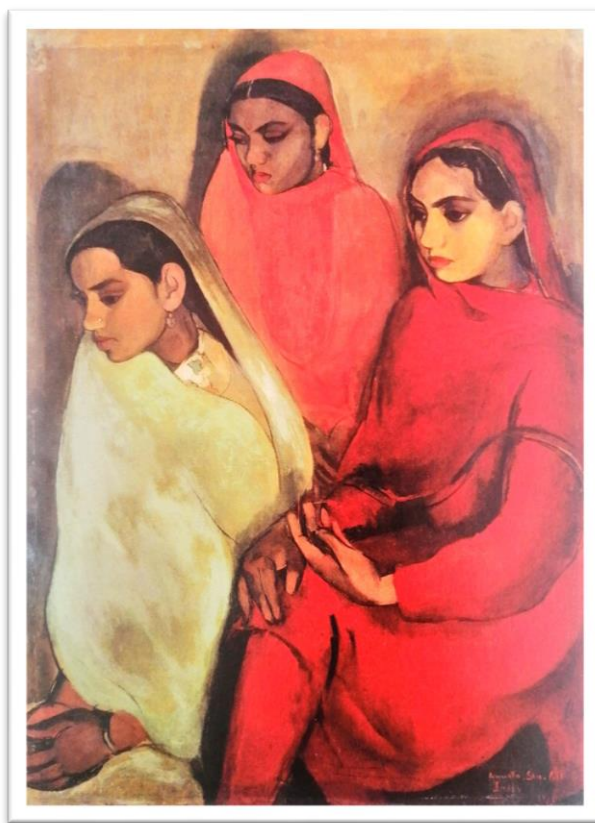


Figura 80- *Group of Three Girls*, 1935, Amritsar. 66,5 x 98,8 cm. Óleo sobre tela. Colección: NGMA, Delhi, India. Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*, Delhi: Tulika Books, 2010, vol. 1, p. 186.

El periódico *The Times of India* Khandalavala señaló:

«Las líneas claras y el color simple pero efectivo, atraen la atención sin dar esa impresión de pesadez perceptible en algunos de los otros trabajos de esta inteligente joven artista».

Karl Khandalavala estaba en el comité de jueces y Amrita en una carta le escribió:

«Admito que todavía no estoy por encima del deseo de reconocimiento y éxito, había perdido más o menos la esperanza de ellos al negarme a satisfacer el gusto del público o complacer los ideales de los comités de exposición (nunca soñé que pudiera haber gente como tú entre ellos). Ha sido un doble placer haber ganado reconocimiento al adherirte a mis ideales, te lo agradezco».<sup>3</sup>

El premio lanzó a Amrita como una artista que algún día sería fundamental para el arte indio. Comenzó a hacerse notar.



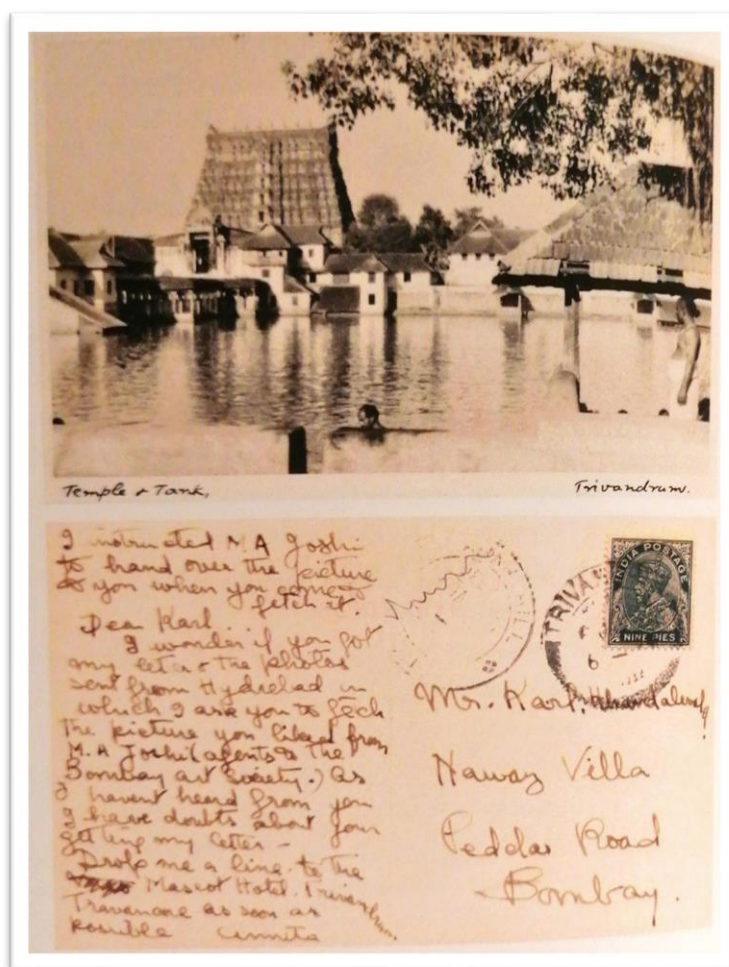


Figura 81 - Postal escrita a Karl Khandalavala en 1937 desde Trivandrum.  
Vivan Sundaram, Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings, Delhi: Tulika Books, 2010, vol. 1, p. 288.

Posteriormente, Amrita y Barada Ukil partieron hacia Madurai y Rameshwaram, donde se encuentran los principales grupos de templos del estado de Madrás. Después de visitar las cuevas de Ajanta y Ellora, Amrita encontró fascinante la efervescente vida de los centros religiosos, comúnmente llamados *ashrams*. Amrita describió:

«Son centros de peregrinación y tienen enormes templos que datan de la arquitectura del sur de la India del siglo XV d.C. Para mí es interesante porque los templos de las cuevas que había visitado hasta ahora estaban muertos en cuanto a la manifestación activa de la religión, y en cambio, los lugares en Madurai estaban llenos de manifestaciones de la religión. Miles de peregrinos, fue más que interesante observarlos. Fue también interesante observar que en Madurai los hombres y las mujeres son de piel más oscura que aquí en el norte, y de un estilo completamente diferente: vestían con los colores más fantásticos que he podido percibir hasta ahora. ¡Nunca hubiera pensado que uno podría soportar tales colores y combinaciones!».4

Sin embargo, fue en Trivandrum donde tuvo el impacto más significativo.

«El viaje desde Madurai fue agradable, ya que la tierra era de color rojo y ocre con una rica vegetación de color verde esmeralda, cocoteros y plátanos, palmeras, pequeñas chozas de bambú y aldeas de arcilla roja. La gente, hombres, mujeres y niños son extraordinariamente hermosos. Las mujeres usan un corpiño y un *dhoti*, dejando parte del cuerpo desnudo. Tienen una maravillosa forma de peinarse, de manera que forman sin la ayuda de una sola horquilla un enorme moño bajo la nuca. Los hombres (algunos de ellos también llevan el pelo largo recogido en un moño) van desnudos excepto por un *dhoti*. Tanto los hombres como las mujeres visten exclusivamente de blanco, la impresión es fascinante. (...) Imagínate un fondo de rica vegetación esmeralda, y todos los árboles decorativos de hojas grandes que se ven en las pinturas de Ajanta. Con pequeñas chozas de barro, a veces rojas, a veces amarillas, según el color de la tierra, con techo triangular de paja, de estilo ligeramente chino [los chinos estuvieron en contacto con los nativos hace muchos siglos, su influencia se manifiesta en los antiguos frescos de los templos de Travancore], que se acurrucan al pie de enormes cocoteros y son un escenario apropiado para la gente. No sé cómo me voy a resignar a vivir y pintar en Simla, o para el caso, en cualquier parte de la India después de ver el sur. La mayor parte del sur está curiosamente desprovista de europeos, lo que es estéticamente, y también en muchos otros sentidos, una bendición. En el rastro de su civilización europeizada de mal gusto vienen horribles materiales impresos, zapatos feísimos que reemplazan la tela tejida a mano que es intrínsecamente hermosa en textura y color, y las sandalias que la gente, cuando no está alterada, hace y usa. Vi un maravilloso baile del sur de la India llamado *kathakali*, sutil y contundente al mismo tiempo». Una vez más, en lo que respecta a la venta de sus pinturas, los resultados fueron un poco decepcionantes. Como hemos visto anteriormente, el maharajá y la maharaní de Trivandrum enviaron a buscar todas sus pinturas y las devolvieron sin comprar ninguna. Por otra parte, el doctor Cousins, conservador del Museo del Palacio, afirmó burlonamente que, por la fuerza de los desvaríos teosóficos sobre el arte y las frases floridas sobre el efecto de la escuela de pintura de Bengala sobre el «Alma», considerada una alta autoridad, desaconsejaba comprar sus cuadros. Parecía desaprobarnos porque no eran las obras dulces y nostálgicas que marcaba la norma, aunque Amrita se había tomado la molestia de enviar tres cuadros desde Simla a la exposición de Travancore, sobre los que comentó con su franqueza característica: «La mitad de la exposición de la galería está consagrada a las obras de Ravi Varma y la otra mitad a la colección más representativa del lodo inexpresable que jamás se haya disfrazado bajo el nombre de “Arte Moderno Indio”. Sin exagerar, o más bien subestimar, sólo había una imagen en toda la colección que se podía calificar de buena: un pequeño retrato de Jamini Roy. Realmente, nunca pensé tampoco que Nandalal Boses fuera tan errático. El Dr. Cousins parece tener una facultad especial para elegir los peores ejemplos del trabajo de todos».5



Figura 82- Amrita en la playa del cabo Comorín, pintando *Women on the Beach* con modelos, en 1937.  
Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*, Delhi: Tulika Books, 2010, vol. 1, p. 292.

Amrita viajó y permaneció once días en el cabo Comorín. En el nuevo ambiente comenzó a pintar de una manera que asimilaba su experiencia del sur de la India y presagiaba obras monumentales como *Fruit Vendors* y su famosa trilogía india. Colocó su caballete en la playa, y tuvo que pedirle a un hombre que lo sostuviera contra la brisa del mar mientras ella pintaba la composición de mujeres que posaban para ella. La pequeña obra *Women on the Beach* captura los movimientos fluidos y los colores terrosos de las mujeres del sur, acentuados por las aguas del océano Índico. Amrita añadió la figura de un niño entre las dos mujeres para equilibrar la composición.

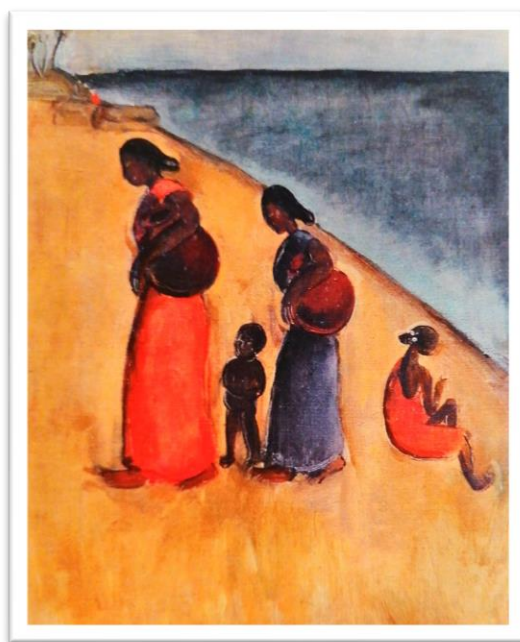


Figura 83 - *Women on the Beach*, enero de 1937, cabo Comorín, India. 29,8 x 40 cm. Óleo sobre tela.  
Colección: The Government Museum and Art Gallery, Chandigarh, India.  
Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*, Delhi: Tulika Books, 2010, vol. 1, p. 380.



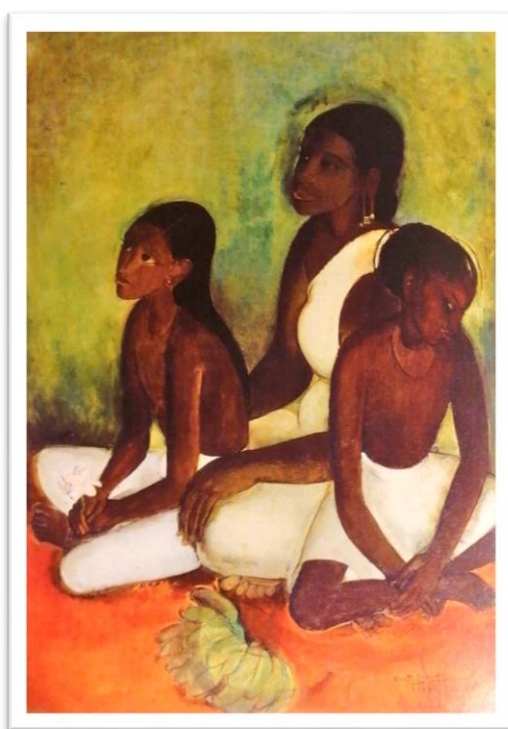


Figura 84- *Fruit Vendors*, enero de 1937, Simla, India. 73,6 x 105,5 cm. Óleo sobre tela. Colección: Vivan y Navina Sundaram, Delhi, India. Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*, Delhi: Tulika Books, 2010, vol. 1, p. 344.

*Fruit Vendors*, retrato de una mujer con dos hijos con líneas simplificadas en un plano sin sombras, impacta fuertemente por sus colores tierra, la economía de trazo y la composición equilibrada. Le escribió a Karl Khandalavala:

«En el cabo Comorín, he trabajado durante diez días y he pintado una obra bastante grande: una mujer con dos hijos sobre un fondo verde manzana. Las figuras están pintadas en rojo oscuro y siena y están vestidas de blanco. Estoy bastante satisfecha con el resultado, siento que he asimilado Ajanta hasta cierto punto. También he pintado una pequeña composición [se refiere a *Women on the Beach*]. Es una de las mejores cosas que he hecho hasta ahora. Los enviaré al Salón este año (...)»<sup>6</sup>

La estancia de Amrita en Cochín resultó muy satisfactoria artísticamente. Los frescos del Palacio Mattancheri, entonces en mejor estado que ahora, la asombraron. Amrita escribió desde Cochín a Karl, explicando los detalles de las escenas:

«Rara vez he visto un dibujo tan potente. ¡A menudo supera a Ajanta! Curiosamente, la mayoría de los paneles representan escenas eróticas. Hay también una hilera de diosas y mujeres gordas en el acto de dar a luz, representadas con la mayor franqueza. Simplemente magnífico».<sup>7</sup>

El Palacio Mattancheri fue construido por los portugueses para el maharajá Veera Varma hacia 1555. Posteriormente fue restaurado por los holandeses y llegó a ser conocido comúnmente

como el Palacio Holandés. Los muros y paredes del palacio fueron decorados con pinturas realizadas durante un largo período, desde el siglo XVII hasta principios del XIX. El más antiguo y magnífico de estos murales está en una habitación larga llamada *Palliyarai*, con escenas del Ramayana. Cuando los holandeses llevaron a cabo las renovaciones del palacio, se pintó un conjunto adicional de murales. Los famosos Krishna y Gopis son imágenes eróticas y sensuales de la figura reclinada del dios Krishna en coqueteo con varias mujeres (las Gopis). También en la pintura mural se observa al dios Krishna como la deidad con la mitad del cuerpo de mujer. Las composiciones de los murales son hábiles estudios de la vida humana y animal.<sup>8</sup>

Desde Cochín, en una carta a su hermana Indu, el 25 de enero de 1937, Amrita describe:

«las imágenes van desde grandes composiciones con figuras casi de tamaño natural hasta paredes enteras cubiertas de pequeñas figuras en el más intrincado diseño, de modo que a veces la sensación es de estar mirando un tapiz altamente decorativo en lugar de un cuadro. A pesar de la complejidad del diseño, el efecto general, particularmente el tratamiento de las caras, es primitivo y de carácter muy simplificado, y sólo cuando uno comienza a copiarlos (lo he estado haciendo durante los últimos tres días, pero desafortunadamente sólo tengo papel y algunas acuarelas elementales) se da cuenta de la asombrosa técnica que tenían estas personas, de su asombroso conocimiento de la forma y poder de observación. Curiosamente, a diferencia de las formas esbeltas de Ajanta, las figuras aquí son extremadamente grandes y pesadas. El dibujo es quizás el más potente que he visto (incluso más que Ajanta, aunque Ajanta es superior desde el punto de vista de la pintura), particularmente en el tratamiento de cortinas y joyas, donde no se deja ni una sola línea al azar y todo está dibujado con la máxima precisión. En espíritu, es tan diferente de Ajanta como los maestros flamencos lo son del arte bizantino. Algunos paneles deben de haber sido pintados por los equivalentes indios de Rubens, Renoir, Rousseau o Ingres. Si Ingres hubiera tenido un talento un millón de veces mayor podría haber pintado algunas manos y pies de los frescos que representan escenas eróticas, y aun así seguiría siendo mortalmente aburrido, mientras que cada parte de estas pinturas tiene una vitalidad extraordinaria que creará fascinación hasta el final de los tiempos».<sup>9</sup>

En un antiguo palacio de la zona de Travancore se han encontrado frescos medievales, que lamentablemente no han recibido hasta ahora el reconocimiento merecido. Las del palacio de Mattancherry, de alrededor del año 1600, son de excelente construcción y maestría, y en varios paneles se representan magníficas mujeres con una habilidad que no es indigna de los primeros artistas de frescos. Los pintores de frescos de Cochín que, al parecer, formaron un gremio local, probablemente absorbieron alguna influencia extranjera, pero eso no alteró en ningún grado apreciable el carácter esencialmente indio de su obra.<sup>10</sup> Cochín fue el último punto de escala de Amrita, que se marchó satisfecha a pesar de no haber vendido ningún cuadro. Sólo después de llegar a Simla haciendo paradas en Allahabad y Delhi comenzó a recordar todas sus

experiencias. Amrita pintaría con renovado entusiasmo, y los colores, tonalidades y expresivos movimientos corporales del sur empezaron a reflejarse en su obra. Curiosamente, sintiendo que necesitaba modelos en vivo, hizo que sus *pahari* y los sirvientes del norte de India se vistieran con ropas coloridas del sur y posaran para ella. Amrita había comprado muchos saris en Bombay y en el sur: «He comprado innumerables saris para mis modelos», le había escrito a Indira:

«Propongo vestir a las sombrías gentes de las colinas con los colores brillantes del sur para darles un poco de glamour y atracción. Me muero por ponerme manos a la obra.»<sup>11</sup>

### 15.1 El descubrimiento de las cuevas de Ajanta y Ellora

Las cuevas de Ajanta se encuentran a unos 100 kilómetros de la ciudad de Aurangabad. La mayor parte de las pinturas murales que aún se pueden ver en las cuevas se remontan al período del budismo Mahayana, y giran en torno a la vida y las enseñanzas de Buda, incluidas las historias de Jataka relacionadas con sus diversas vidas y encarnaciones. Las líneas caligráficas son un rasgo característico de las pinturas, que se pueden clasificar en retratos, ilustraciones narrativas y decoración ornamental. Las cuevas excavadas en la roca de Ajanta fueron descubiertas por oficiales del ejército británico en 1819 y llevan el nombre de la aldea cercana, Ajanta. James Fergusson leyó el primer informe académico sobre las cuevas en 1843 en la Sociedad Asiática, y después la Compañía de las Indias Orientales ordenó a Mr. Gill, del Ejército de Madrás, que realizara copias de los murales. Cuando Amrita visitó Ajanta, quedó asombrada por la impresionante sensualidad y el lirismo de las pinturas de las cuevas y los templos.



Figura 85- Amrita en Ajanta, 1936. Fotografías tomadas por Barada Ukil.  
Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*, Delhi: Tulika Books, 2010, vol. 1, pp. 266, 264 y 268.

A sus padres les escribió:

«Ajanta es maravillosa. Por primera vez desde mi regreso a la India he aprendido algo del trabajo de otras personas». Por aquel entonces, Amrita mantenía una constante correspondencia con Karl Khandalavala y, a menudo, tenían animados debates sobre el arte. Para él, sus descripciones de las cuevas eran lúcidas y equilibradas: «Ellora, magnífica. Ajanta curiosamente sutil y fascinante. Hay porciones de ambas, especialmente Ajanta, que no son buenas. En Ajanta hay demasiado dibujo involucrado en la composición y los detalles de las joyas en particular, débilmente pintadas y mal construidas. Pero, cuando no creo que haya visto nada que pueda igualar: ¡eso! Simplemente es extraordinario, aunque no me sorprende que se pueda haber producido en la Escuela de Bengala. ¡Cosas peligrosas para llevar al sistema artístico sin asimilar! Podría describir las características de Ajanta y la Escuela de Bengala en dos palabras: Ajanta está pintando con kernel, la pintura de la Escuela de Bengala sólo tiene cáscaras. Son muchas cosas construidas alrededor de la nada, muchas cosas no esenciales».<sup>1</sup>

Como dejó escrito K.G. Subramanya, «las pinturas murales de Ajanta fueron una tremenda revelación. Encontró lo vital, vibrante, sutil e indeciblemente encantador. (...) ella también era discriminativa, lo suficientemente aguda como para discernir en estas cuevas pasajes inferiores y manieristas (...) Las pinturas de Ajanta le parecían contener al unísono un humanismo sucinto y una independencia pictórica, cualidades que buscaba fusionar en su propia pintura».<sup>2</sup> Asimismo, Amrita hizo una serie de pequeños dibujos en Ajanta y Ellora que influyen considerablemente en sus pinturas posteriores. Cara a cara con el genio artístico de los pintores rupestres, Amrita debió de sentirse conmovida y escribir: «Como maestro, creo que todo el arte, sin excluir el arte religioso, ha surgido de una sensualidad tan grande que desborda los límites de lo meramente físico. ¿Cómo se puede sentir la belleza de una forma, la inmensidad de la sutileza del color, la calidad de una línea, a menos que uno sea sensual?»<sup>3</sup>



Figura 86 - Bocetos realizados por Amrita sobre los frescos de Ajanta, 1936.

Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*, Delhi: Tulika Books, 2010, vol. 1, p. 272.

Las cuevas de Ellora están en las colinas de Chamadari, al noreste de Aurangabad. Los frescos se podían encontrar en cinco cuevas, pero hoy en día todas las pinturas se conservan en el templo-cueva Kailasa. Fueron pintados en dos series diferentes: la primera se realizó cuando las cuevas fueron talladas, y los temas están basados en Vishnu y la diosa Lakshmi. La segunda serie se pintó siglos después e ilustra la procesión de los hombres santos a Shiva.

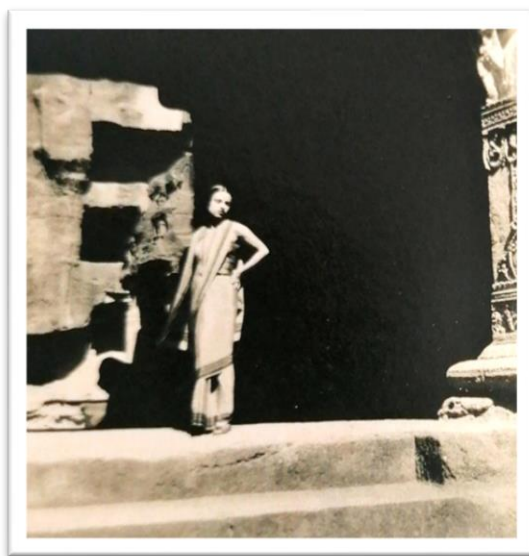


Figura 87- Amrita en Ellora, 1936. Fotografía tomada por Barada Ukil.  
Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*, Delhi: Tulika Books, 2010, vol. 1, p. 264.

En una carta a su hermana desde las cuevas de Ellora, en diciembre de 1936, Amrita escribió:

«Éste es un lugar maravilloso, hay el mayor silencio que jamás haya experimentado. No sabes qué es el silencio hasta que no has estado en Ellora. Luego, las cuevas y los templos: imágenes colosales de cadenas de rocas con innumerables cuevas excavadas bajo pesadas columnas, silencio y un crepúsculo peculiar por todas partes, con agua goteando a través de rocas y esculturas, esculturas por doquier. Magnífica escultura y desolación. Los dos días que estuvimos aquí los pasamos casi en su totalidad en las cuevas, sentados durante horas en los escalones o suelos de piedra en silencio (...)».<sup>4</sup>

Amrita comenzó su nueva etapa de trabajo en Simla con un ejercicio de calentamiento, *Girl with a Pitcher*, que refleja su experiencia en las cuevas de Ajanta y Ellora. Contra un blanco liminal, pintó dos figuras oscuras en colores tierra quemada: las formas simplificadas de una niña y un niño. «A pesar de la falda roja llameante de la niña, el corpiño verde ácido y las flores amarillas en su cabello», le escribió a Karl Khandalavala, «las figuras están casi recortadas contra el fondo, un efecto que he estado tratando de lograr durante mucho tiempo, sin mucho éxito hasta ahora».<sup>5</sup>

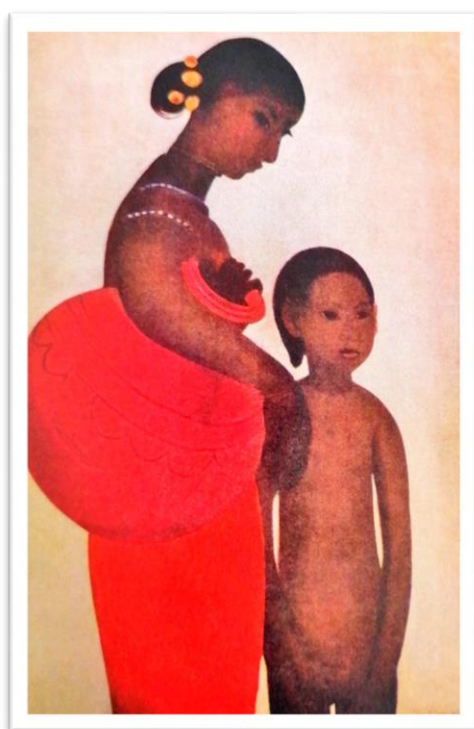


Figura 88- *Girl with Pitcher*, abril de 1937. Simla, India. 68 x 105 cm. Óleo sobre tela. Colección: Paradero desconocido.  
Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*, Delhi: Tulika Books, 2010, vol. 1, p. 362.

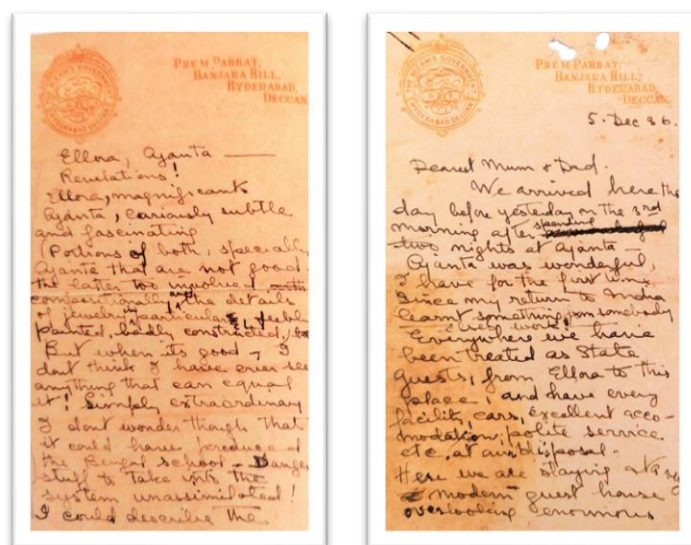


Figura 89 - Cartas de Amrita a su familia desde Ajanta y Ellora.  
Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*, Delhi: Tulika Books, 2010, vol. 1, p. 268.

Amrita había comenzado sus dos obras principales en 1937: *Bride's Toilet* y *Brahmacharis*. Ambas pinturas se deleitan positivamente en el color, los rojos profundos y quemados de la tierra y los blancos insensatos que ciegan al espectador como el sol de la tarde. Éstos podrían explicarse en parte por su entusiasmo por el color, intensificado o por imágenes y sonidos de su viaje al sur de la India.



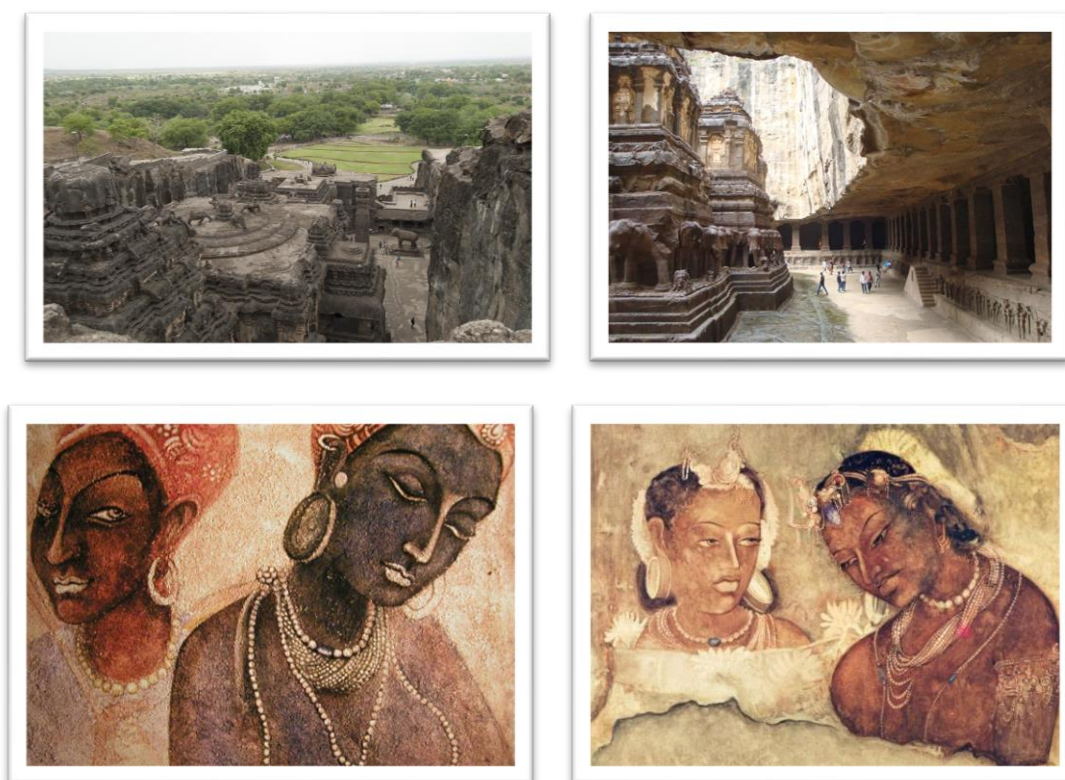


Figura 89 - Fotografías de las Cuevas de Ellora, cerca de Aurangabad y detalles de la pintura mural.<sup>6</sup>

Los dos grandes lienzos se pintaron horizontalmente y las formas se concibieron como frescos: no en vano parte de su formación en Bellas Artes en París consistió en aprender la técnica del fresco, que después de su visita a las cuevas de Ajanta y Ellora retomó técnicamente sobre la tela. De hecho, cuando regresó por primera vez a la India, su padre también le pidió que restaurara las viejas pinturas murales de la casa familiar en Amritsar y ella no se opuso a la idea, aunque había rechazado muchas otras sugerencias artísticas que él le había hecho. Claramente, Amrita sentía afinidad con el estilo del fresco.

En *Bride's Toilet*, que presenta a una novia melancólica vestida por sirvientas mientras dos niños la observan, tenemos una escena que se repite a menudo en las miniaturas indias. Sin embargo, lejos de erotizada, la atmósfera es pesante, acentuada por rojos y bronceados sombríos, creando un ambiente también reflexivo, y podría considerarse una expresión maravillosa del fuerte desarrollo de Amrita de la fusión de estilos occidentales y orientales.<sup>7</sup>

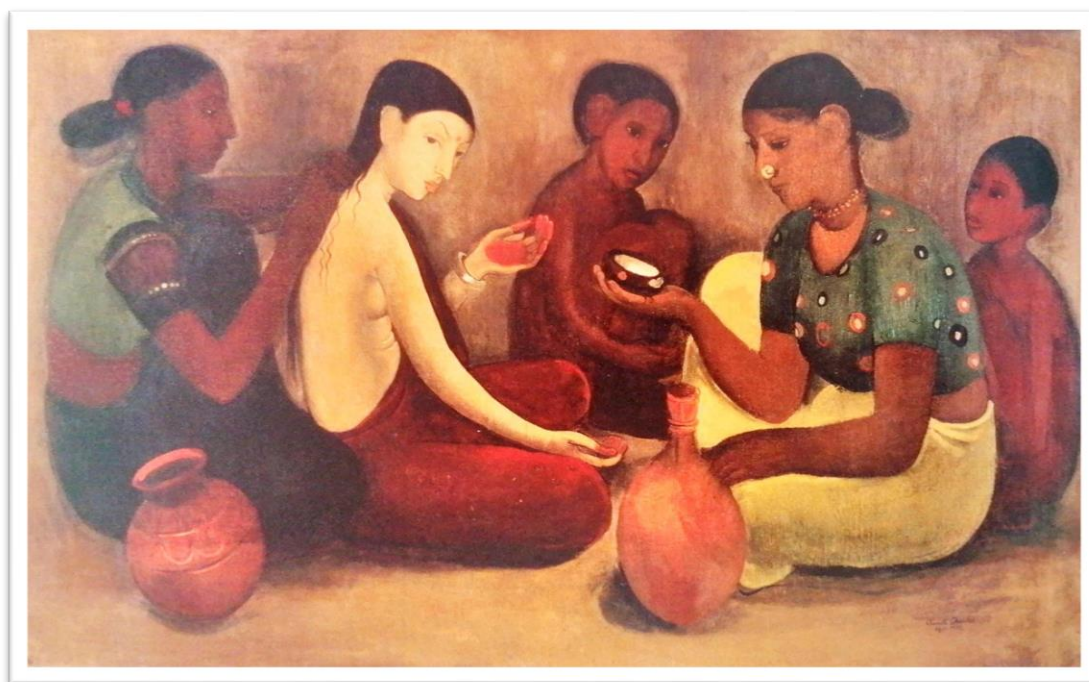


Figura 90- *Bride's Toilet*, 1937. Simla, India. 144,5 x 86 cm. Óleo sobre tela. Colección: National Gallery of Modern Art, Nueva Delhi, India. Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*, Delhi: Tulika Books, 2010, vol. 1, p. 368.

De esta pintura, Amrita señaló que esencialmente estaba basada en las costumbres del sur de la India: muy colorida, cinco figuras; incluso afirmó que era de las cosas más simplificadas que había hecho. En una carta a Karl lo describió con más detalle, especificando la combinación de colores:

«Quería enviarte fotografías de mis dos últimas obras maestras (...) He definido y compactado lo mejor del cuerpo de la mujer gorda a la derecha y también he definido la parte superior del cuerpo de la mujer del extremo izquierdo, las manos y los pies del niño del extremo derecho y, en resumen, con todo esto mejoró mucho la imagen completa. La falda blanca de la mujer gorda, que es de un inesperado amarillo verdoso, ilumina todo el cuadro. La niña del medio está vestida con una tela carmesí con finos círculos blancos, su rostro y cuerpo son una especie de color marfil. La mujer que la peina es de un rico siena tostado con naranja rojizo, su falda es de un cálido azul pavo real, su blusa verde ácido con mangas moradas; las macetas rosadas, todo el fondo y el primer plano un ocre grisáceo más o menos uniforme, que la foto no muestra. El niño del centro es de un marrón rojizo intenso con matices verdes ocasionales y el niño de la derecha es de un profundo rojizo, iluminado por una llama. La cara y el cuerpo de la mujer gorda son de color amarillo ocre».<sup>8</sup>



La obra más célebre de Amrita, más tarde titulada *Brahmacharis*, simplemente muestra cinco figuras masculinas en cuclillas contra un rojo cavernoso. Aquí enfatiza los sutiles matices de las formas que destellan contra el blanco de los *dhotis*, la prenda de vestir típica del sur de India.



Figura 91 - *Brahmacharis*, 1937. Simla, India. 144,5 x 86,5 cm. Óleo sobre tela. Colección: National Gallery of Modern Art, Delhi, India. Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*, Delhi: Tulika Books, 2010, vol. 1, p. 370.

Amrita misma lo describe en una carta a Karl:

«El fondo ocre rojo intenso (bordeando un rojo negruzco) es uniforme en todas partes (...) las figuras están todas vestidas con *dhotis*, con variaciones de blanco, aunque todas son realmente diferentes y tan sutiles que dan una impresión de uniformidad en todo. Mi objetivo principal al pintar este cuadro (por cierto, lo más difícil que he intentado, y aún no he decidido si he tenido éxito o no) fue la uniformidad, un “leitmotiv” en las formas y posturas. He aportado una variedad de colores a los tonos de la carne, de las figuras de izquierda a derecha van de color verde oscuro, naranja, marrón, amarillento claro, siena tostado y ocre, respectivamente. Estas figuras y tonos no alteran la calma de la composición. Sin embargo, estaba todo mucho menos tranquilo mientras lo pintaba: rasqué la cabeza de la figura central unas seis veces y luché y luché antes de conseguir lo que quería. ¡Por no hablar del resto! Pero ¿no crees que, en general, he aprendido algo de la pintura y la escultura indias?».9



Figura 92 - Amrita en su estudio con la pintura *Brahmacharis*, Simla, 1937. Fotografía de Umrao Sher-Gil. Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*, Delhi: Tulika Books, 2010, vol. 1, p. 372.

De hecho, este trabajo es una obra maestra. La pura sencillez de la composición, en la que tanto los colores como las formas se contraponen, muestra un equilibrio ejemplar de las tensiones. En su nobleza y dignidad, las figuras están orgánicamente unidas y a la vez separadas como individuos. En palabras de la historiadora de arte indio Geeta Kapur, el secreto de esta obra maestra radica en que está perfectamente equilibrada entre la serenidad de una tradición ritual y la turbulencia de la diversidad. Cada personaje se diferencia sutilmente de los demás, pero pertenece a un contexto social que se especifica mediante toques de vestimenta y hábitos. Existe un notable equilibrio entre un realismo que los convierte en personajes creíbles y una estilización extrema y lúcida mediante la cual la pintura adquiere no sólo su ritmo y diseño, sino también su brillante sentido de unidad.

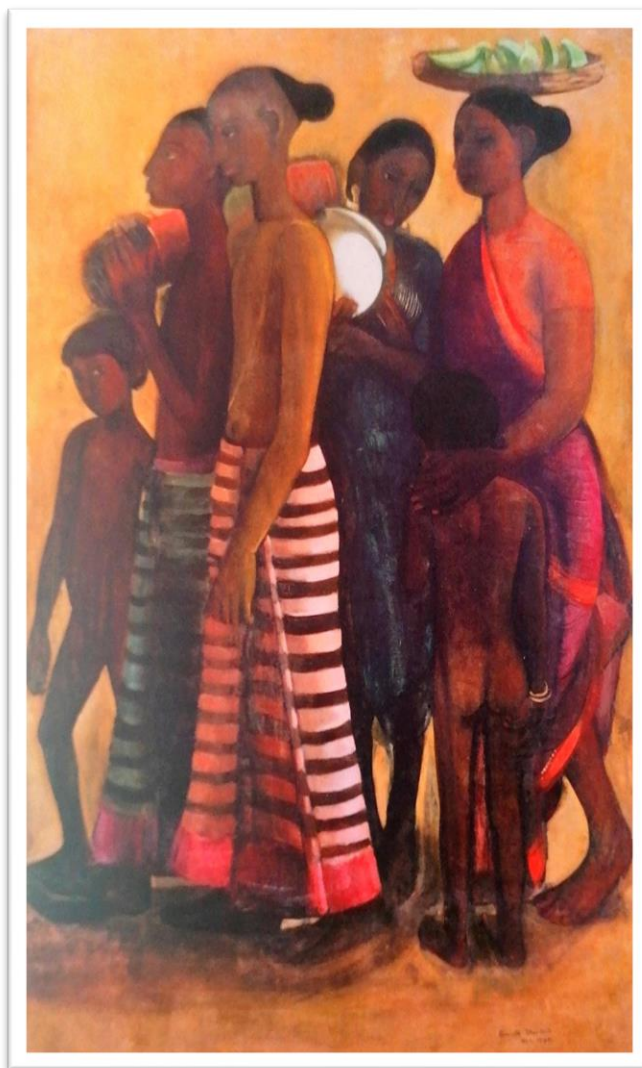


Figura 93 - *South Indian Villagers Going to Market*, 1937. Simla,. 90 x 147,3 cm. Óleo sobre tela. Colección: Vivan Sundaram. Delhi, India. Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*, Delhi: Tulika Books, 2010, vol. 1, p. 450.

El último cuadro de la trilogía, *South Indian Villagers Going to Market*, lo realizó unos meses después, en noviembre de 1937. En este gran lienzo, pintado verticalmente, Amrita introdujo el movimiento de la vida monótona. Con sus cuerpos color siena quemados y ropas brillantes, una vez más las figuras parecen haber bajado de las paredes de la cueva al presente mientras se ocupan de asuntos prosaicos. Lo más notable de esta obra son los pasos a zancadas del grupo de hombres, las rayas de sus pulmones destellando, sus nobles posturas que hacen memorable la cotidianidad. La artista Nilima Sheikh señala que en esta pintura hay por primera vez una sugerencia de progresión del tiempo en el movimiento ondulante del gesto grupal. El recurso de un conjunto de posturas corporales que forman un gesto coordinado suele ser utilizado por pintores narrativos de diferentes tradiciones.<sup>10</sup> El artista K.G. Subramayan sintió lo mismo ante esta obra; Amrita se acercó más a la apreciación del carácter especial de las pinturas de Ajanta que la mayoría: estudió la disposición de las masas, su rico y suave juego de colores. También estuvo más cerca de ver el humanismo sensual de Ajanta.

La trilogía completó su articulación del eventual viaje al sur de la India. En su siguiente grupo de pinturas, a partir de 1938, Amrita lidiará con un conjunto de ecuaciones completamente diferente, preparada para deleitarse con su propio entusiasmo por el color y la forma. Su odisea en el sur de la India había sido notable no sólo por su exposición a un terreno desconocido, sino también por la experiencia artística de Ajanta y las inmensas posibilidades de la forma en conjunción con el espacio. Algo había cambiado sustancialmente en su sensibilidad estética y nunca miraría las pinturas de la misma manera.

## 15.2 La influencia de las miniaturas mogoles y pahari

Las miniaturas mogoles son básicamente ilustraciones para libros u obras individuales, que evolucionan desde las escuelas persas de pintura hasta convertirse en verdaderas influencias para el arte hindú, budista y jainista. Estas miniaturas se desarrollaron durante el gobierno de diversos emperadores mogoles en la India. Los temas suelen girar en torno a motivos bélicos, historias legendarias, escenas de caza, vida silvestre, vida cotidiana, mitología, etc. Se hizo tan popular que llegó a ilustrar los tribunales indios. Actualmente, el Metropolitan Museum y el Victoria and Albert Museum de Londres albergan una gran e impresionante colección de miniaturas mogoles. Antes del nacimiento del Imperio mogol en la India, el Sultanato de Delhi gobernaba la mayor parte del subcontinente Indio. La pintura en miniatura ya estaba evolucionando en varias regiones desde el siglo X y continuó floreciendo en otras zonas. Cuando Humayun, el segundo emperador mogol, regresó de su exilio, trajo consigo a dos eminentes artistas persas: Mir Sayyid Ali y Abd al-Samad. De acuerdo con las instrucciones de Humayun, estos artistas crearon numerosas pinturas importantes, incluida la famosa *Khamisa de Nizami*. Estas representaciones se desviaban del estilo tradicional del arte persa, mezclando diversas influencias, y por lo tanto, nació un nuevo estilo de arte llamado pintura mogol, que se mantuvo vivo durante el gobierno de diversas dinastías de los emperadores posteriores.<sup>1</sup>

La pintura mogol pronto se hizo popular entre los gobernantes, que encontraron la manera de ser retratados de forma interesante y realista. También era un gran medio de expresión para mostrar su valentía y sus logros. Después de la muerte de Humayun, su hijo Akbar tomó y amplió la biblioteca de su padre. También mostró gran interés en las artes y la pintura mogol, que progresó mucho bajo su reinado, tanto que esas miniaturas fueron aún más famosas en el subcontinente Asiático, la India, y se desarrollaron durante el reinado de emperadores posteriores.



**Dinastía del emperador Akbar.** Como Akbar había estudiado los matices de las artes y las pinturas con Abd as-Samad, alentó y apoyó el arte. Akbar encargó muchas pinturas y también prestó mucha atención al resultado final de todas estas obras de arte. Prestaba especial atención a los detalles y los elementos artísticos involucrados. El emperador tenía una impresionante cantidad de pintores en su corte. Uno de los primeros encargos por Akbar fue *Tutinama*, que literalmente se traduce como «Cuentos de un loro». El segundo gran proyecto fue *Hamzanama*, que narraba la leyenda de Amir Hamza. Akbar había disfrutado estas historias durante su infancia, por lo que ordenó su recreación en un proyecto que incluyó 1.400 pinturas mogoles inusualmente grandes para miniaturas. Otras pinturas famosas encargadas por Akbar son *Gulistan*, obra maestra de Saadi Shirazi, *Darab Nama*, *Khamisa de Nizami* y *Baharistan*. De 1570 a 1585, Akbar contrató a más de cien artistas que practicaban la pintura mogol en su corte.

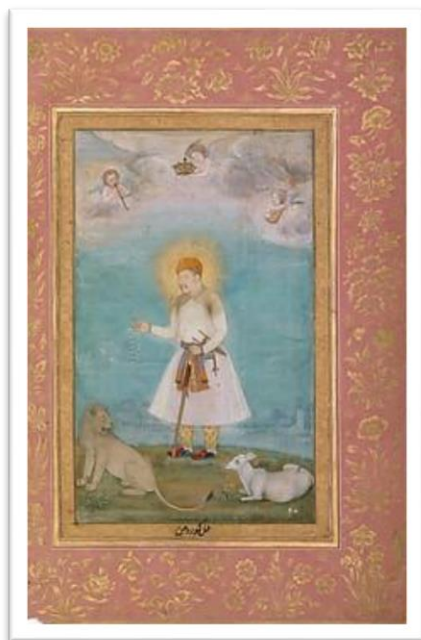


Figura 94- Miniatura Akbar con león y ternero, de Govardhan (1596-1645).  
Tinta y acuarela opaca sobre papel dorado. 38,9 x 25,7 cm.  
The Metropolitan Museum, Nueva York.<sup>2</sup>

Este retrato póstumo de Akbar incorpora el motivo de origen occidental isabelino al añadir un león y un becerro que viven en paz bajo el benigno gobierno del emperador. Govardhan, un maestro del retrato psicológico, le ha dado al ternero un aire de manso nerviosismo, expresado en su mirada de reojo y las orejas bajas, debido sin duda a la proximidad de los visibles dientes del león. Los querubines de arriba y un fondo holandés añaden los toques cosmopolitas y de nuevo europeizado en boga en ese momento.

**Dinastía del emperador Jahangir.** Al igual que su padre, Jahangir tenía una gran inclinación hacia las artes, lo que resultó beneficioso para el arte mogol, que continuó creciendo bajo su reinado, que duró desde 1605 hasta 1627. Influenciado por la pintura europea, ordenó a sus pintores que siguieran la perspectiva de un solo punto occidental. Esto le dio una perspectiva completamente nueva a la pintura mogol. Jahangir incluso usó como referencia retratos de reyes y reinas europeos y pidió a sus artistas que sacaran alguna que otra hoja de los refinados fondos de estas pinturas. Como resultado, la mayoría de las pinturas mogoles encargadas por Jahangir tenían pinceladas más finas y colores más claros. Uno de los principales proyectos encargados por él fue el *Jahangirnama*, su propia biografía, que consistía en varias pinturas que incluían temas tan inusuales como peleas entre arañas. Sus pintores también hicieron varios retratos individuales de Jahangir. Sin embargo, también encargó muchas pinturas de pájaros, animales y flores caracterizadas por un gran realismo.

La siguiente obra, completada poco antes del punto culminante del retrato mogol, muestra al emperador Jahangir rezando. Fue pintado cerca del comienzo de su reinado y está emparejado con un retrato de su padre, Akbar, también en la colección del Metropolitan Museum. Aunque dominan los tonos neutros, las joyas de Jahangir y la banda alrededor de su cintura están acentuadas en rojo y azul. El dibujo inferior, especialmente visible en los pies y piernas del emperador Jahangir, indica que el artista se apartó de su plan original en el proceso de ejecución de este retrato.



*Figura 95-* Retrato del emperador Jahangir rezando, siglo XVII.  
Tinta y acuarela opaca sobre papel. 10 x 16 cm. The Metropolitan Museum, Nueva York.<sup>3</sup>

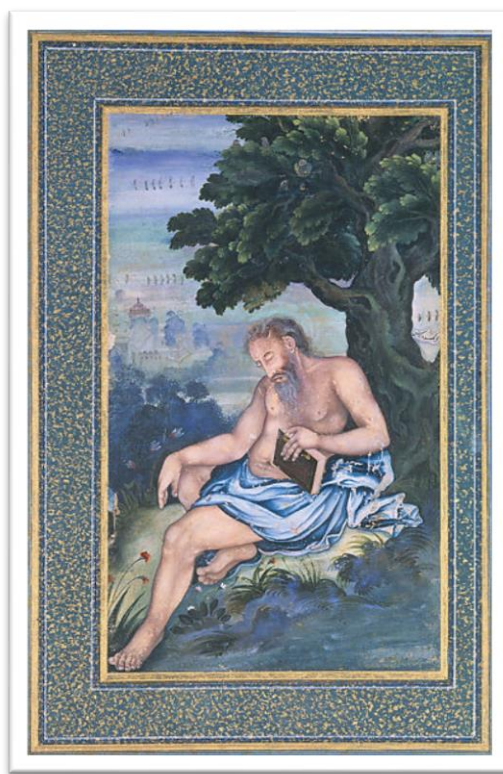
**Dinastía del emperador Shah Jahan.** Aunque la pintura mogol continuó expandiéndose durante el reinado de Shah Jahan, las miniaturas que se exhibían en la corte se volvieron cada vez más rígidas y formales. Sin embargo, encargó una gran cantidad de obras destinadas a su colección personal. Trataban temas como jardines y representaciones bucólicas que ofrecían un gran placer estético. También ordenó numerosos retratos de amantes en posiciones íntimas.

Una de las obras más importantes producidas durante su reinado fue el *Padshanama*, un lujoso trabajo con generosos volúmenes de chapado en oro. Narra los logros del rey pero incluye también varios retratos de cortesanos y sirvientes, todos ellos con un sorprendente nivel de detalle que proporciona individualidad a cada personaje. Mientras que los sirvientes y los cortesanos fueron retratados utilizando la técnica de vista frontal, el rey y otros dignatarios importantes fueron retratados según las reglas del estricto modelado. Así, durante el reinado de Shah Jahann, se mantuvo la estética de la pintura mogol que contribuyó a su crecimiento y desarrollo. Las pinturas producidas bajo el liderazgo de Shah Jahan se encuentran en museos de todo el mundo.

**Dinastía del emperador Aurangzeb.** Aunque Aurangzeb no apoyó ni alentó ninguna forma de arte, la pintura mogol ya había ganado apoyo entre los plebeyos y también había reunido a varios patrocinadores. No obstante algunas de las mejores pinturas mogoles fueron creadas bajo su reinado: se dice que los pintores experimentados, seguros de que Aurangzeb ordenaría el cierre de los talleres mantenidos por los primeros emperadores mogoles, decidieron crear algunas de sus mejores obras por su cuenta, lo que resultó en algunas pinturas exquisitas.

**Dinastía del emperador Muhammad Shah.** Durante el reinado de Muhammad Shah, la pintura mogol experimentó un breve renacimiento, ya que era un mecenas de las artes. Animó y apoyó las pinturas, y dos de los mejores artistas de la época, Nidha Mal y Chitarman, sirvieron en su corte. Sus pinturas a menudo representan escenas cortesanas, celebraciones, festivales, experiencias de caza del rey. Desafortunadamente, la pintura mogol declinó después de la muerte de Muhammad Shah. Cuando el Imperio mogol estaba en decadencia, surgieron nuevas escuelas de pintura con influencia mogol en varios tribunales regionales, incluidas la pintura rajputa y pahari. Con el advenimiento de la Compañía de las Indias Orientales, casi todas las formas de pintura india quedaron bajo la influencia de la pintura occidental. Sin embargo, la pintura mogol había dejado una marca indeleble y se extendió a varios tribunales locales. De hecho, muchas pinturas hindúes que representaban a Ramayana y Mahabharata tenían influencias de la pintura mogol, ya que muchas de ellas se crearon cuando la escuela mogol estaba en su apogeo.

**Pintores importantes durante el período mogol.** Cada proyecto de pintura involucraba a muchos artistas y cada uno tenía un papel específico: mientras que algunos de ellos trabajaban en la composición, el siguiente grupo se encargaba de la pintura real, y el último grupo se concentraría en los minuciosos detalles del arte. Inicialmente, los pintores persas, como Mir Sayyid Ali y Abd al-Samad, desempeñaron un papel clave en el crecimiento y desarrollo de las pinturas mogoles en la India. Más tarde, durante los siglos XVI y XVII, pintores como Daswanth, Basawan, Miskin y Lal trabajaron en la corte y mantuvieron vivo el arte. Durante el reinado de Akbar, un artista llamado Keshav Das comenzó a implementar técnicas europeas. El reconocido pintor Govardhan trabajó bajo tres grandes emperadores mogoles: Akbar, Jahangir y Shah Jahan. Otros artistas prominentes del período mogol fueron Kamal, Mushfiq y Fazl. Muchos otros artistas, incluidos Bhawanidas y Dalchand, comenzaron a trabajar en los tribunales de Rajput cuando el Imperio mogol comenzó a declinar.



*Figura 96- Miniatura San Jerónimo, de Keshav Das.*  
Tinta y acuarela opaca sobre papel. 10 x 17 cm. The Metropolitan Museum, Nueva York.<sup>4</sup>

Esta obra, firmada «Kesu Das», fue adaptada de una fuente europea, con toda probabilidad un grabado de Mario Cartaro publicado en 1564. La amplia circulación de grabados cristianos europeos en la India mogol a finales del siglo XVI resultó ser una fuente importante de imagería y de nuevos enfoques de la representación pictórica para los pintores mogoles. Dichos grabados se reunieron en álbumes en la biblioteca imperial. La fuente principal del *San Jerónimo* de Keshav Das son las imágenes romanas antiguas de Neptuno, dios del mar. El Noé



borracho de Miguel Ángel en la Capilla Sixtina (terminado en 1512) representa un momento famoso en la evolución de esta composición de figuras y una fuente accesible a Cartaro en Roma unos cincuenta años después. Después del grabado de Cartaro, el artista mogol fusionó dos conjuntos de imágenes europeas, el borracho Noé dormido y el estudioso san Jerónimo sosteniendo un libro de aprendizaje. Das estaba explorando una técnica pictórica más parecida a la pintura al óleo europea que a la acuarela india, y la bruma atmosférica de la vista lejana de la ciudad, de nuevo un gesto a las convenciones europeas, sirve para realzar la calidad onírica del sueño de san Jerónimo.<sup>5</sup>

**La pintura en miniatura pahari. Norte de India.** Es el nombre dado a las pinturas rajput, en los estados de Himachal Pradesh, Jammu y Cachemira de la India. Las miniaturas basholi son pinturas pahari, término genérico aplicado a las escuelas de pintura en miniatura que florecieron entre el siglo XVII y finales del XVIII en varios estados montañosos del norte de la India, como Kangra, Jammu, Basholi, Chamba, Tehri Garhwal, entre otros. Las miniaturas basholi khalam contrastan notablemente con las miniaturas kangra y la mayoría de los demás trabajos pahari. Las peculiaridades físicas están muy marcadas en la pintura basholi, como la frente retraída y los ojos saltones. En su ejecución ignoran la perspectiva, pero su ingenuidad rítmica, su decoración, su excelente diseño y sus brillantes armonías de colores hacen que estos cuadros, desde el punto de vista de la belleza estética, sean fácilmente equivalentes a las miniaturas kangra, exquisitamente dibujadas y acabadas.<sup>6</sup>

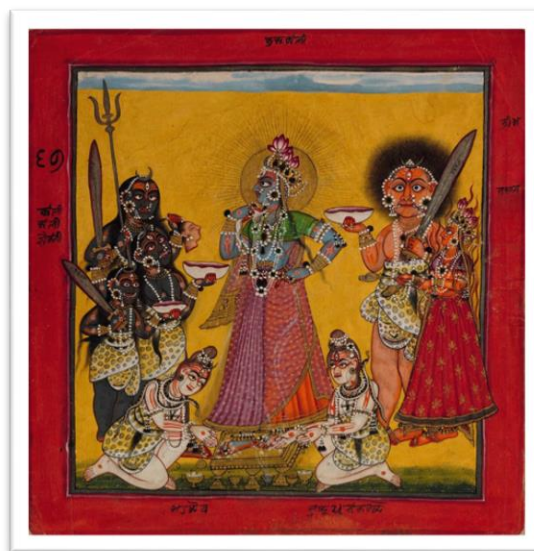


Figura 97- *Devi in the Form of Bhadrakali Adored by the Gods*, del año 1660.

Pertenece al dossier de una serie dispersa de *Tantric Devi*, atribuido al maestro de los primeros Rasa Manjari. Pintura opaca de acuarela, oro y plata sobre papel. 17,8 x 16,7 cm. Reino de Basohli, Punjab, Norte de la India.<sup>7</sup>

Adorada como una deidad suprema, la gran diosa Devi es de importancia central para la tradición hindú Pahari. Originalmente, este dossier formaba parte de una serie de setenta pinturas que mostraban diferentes aspectos de ella; estos trabajos habrían sido utilizados por practicantes tántricos. Mostrada sobre un fondo amarillo brillante, con las alas de escarabajo cortadas en sus joyas captando la luz, los dioses hindúes que la rodean la veneran. El estilo vibrante que se demuestra aquí es característico de la pintura pahari temprana y tuvo un profundo impacto en las obras posteriores producidas en las colinas del Himalaya.

Debido a las relaciones familiares de los Pahari Rajas con la corte real en Rajastán. También se puede ver una fuerte influencia de las pinturas de Gujarat y Deccan. Con la aparición del movimiento Bhakti, se pusieron en práctica nuevos temas para las pinturas indias de Pahari. Los temas de Shaiva-Shakta se complementaron con poesía en argot y canciones populares de Krishna y Rama. Al mismo tiempo, las pinturas giraban en torno al amor y la devoción. También encontramos ilustraciones de grandes epopeyas, puranas, etc. La representación del manuscrito Devi Mahatmya pintado en Kangra, en 1552, ha sido muy aclamado.

### **La influencia de las miniaturas en la pintura de Amrita Sher-Gil**

Como hemos visto, en la trilogía del sur de la India de 1937 —*Bride's Toilet*, *Brahmacharis* y *South Indian Villagers Going to Market*— la constituyen tres obras monumentales cuyos colores tierra y formas esculturales están compuestos como frescos. En cambio, en sus obras posteriores, de 1940, como *The Swing*, *Woman Resting on Charpoy* y *The Bride*, Amrita aspira a una estilización de acuerdo con su comprensión de las tradiciones de pintura en miniatura de las escuelas pahari y mogol. Para introducir narrativas pluralistas que reflejaran la multiplicidad hirviente que la rodeaba, Amrita tuvo que ir más allá de las composiciones con colores rojos brillantes y aquí las dificultades se multiplicaron. Como señala Geeta Kapur,

«la mayoría de las pinturas basadas directamente en miniaturas no tienen éxito. Amrita rara vez es capaz de obtener un color parecido y las sutiles formas compactas que admira en ellas. Intenta captar la curiosidad de la gente en los paisajes de Simla y más tarde de Saraya a través del ojo del miniaturista. Pero ella simplemente abrevia sus formas, convirtiéndolas en pequeños signos de color superficiales. Se puede observar en las figuras de sus pinturas de 1938-1939: *Siesta*, *Village Scene*, *Red Clay Elephant*, *Village Group* y *Hill Scene*. Sus paisajes siempre son extremadamente débiles. Quiere deshacerse de la perspectiva naturalista con la ayuda de miniaturas, pero es incapaz de captar las formas excéntricas y astutas en las que utilizan el espacio. Mientras que, por ejemplo, el miniaturista contradice deliberadamente cualquier punto de vista, mantiene una visión precisa y una estructura general. En cambio, Amrita pierde estas cualidades y termina con arreglos espaciales arbitrarios, pequeños detalles vacilantes de plantas, árboles y pinceladas vagas para camuflar la confusión».<sup>8</sup>

Amrita se esforzaba conscientemente por alcanzar la sofisticación que el miniaturista había logrado, pero con la armadura de las convenciones académicas y al aire libre. Esencialmente, su trayectoria se sitúa entre la tradición académica-realista y el trabajo al aire libre del impresionista, pero en cada etapa desafió sus barreras y apuntó a trascenderlas. Sus recreaciones de escenarios de estudio, completadas con modelos de los que dependía en gran medida, sirvieron para inmovilizar sus formas. El artista K. G. Subramanyan opina:

«Los defectos de objetivo de sus pinturas posteriores a Ajanta pueden atribuirse a esta dependencia académica de los modelos, poses y cortinas para evocar la imagen, y su intento de congelar lo que debería ser una construcción en movimiento de masas (si Ajanta fuera su inspiración) en un cuadro rígido. Además, a pesar de toda su charla sobre simplificaciones y estilizaciones, que eran los términos de la época para las transformaciones formales, no podía escapar a la noción común (también vigente en ese momento) de que a éstas se llegaba mediante un agotamiento sistemático o intuitivo de la imagen realista de sus detalles (...) pero intuitivamente, como artista, parece haber tenido el sentido suficiente para saber que la iconografía figurativa de Ajanta no era abstracta de la escena realista estática, sino la terminología móvil de un lenguaje pictórico sofisticado. Probablemente por eso descubrió que Ajanta era tan difícil de imitar. Pero asimila las formas y los ritmos de Ajanta, encontrando una ecuación que se manifiesta en sus pinturas de 1937, como *Brahmacharis*, *Bride's Toilet* y *South Indian Villagers Going to Market*. Amrita se acercó más a la apreciación del carácter especial de la pintura de Ajanta que a su estudiada disposición de las masas, su rico y suave juego de colores. También se acercó más a ver el humanismo sensual de Ajanta que muchos devotos, para quienes los detalles de la pose individual y los mudras y las sonrisas de las figuras de Ajanta eran más importantes y los trataban como si fueran fórmulas cabalísticas».<sup>9</sup>

Desde el frío estudio de Saraya, en enero de 1940, Amrita pinta *The Ancient Storyteller*,

«una visión de un anciano arrugado con barba larga y ondulante rodeado de niños que escuchan sus historias de coraje y valentía. En primer plano hay una mujer sentada con un velo naranja, machacando grano en un mortero, y contra ella colocó una maceta de terracota de color rojo oscuro. El blanco brillante de la cúpula de Majithia contra el verde proporcionó el telón de fondo y también el límite del paisaje, al igual que los recintos del palacio que a menudo enmarcan la narración en una miniatura de Rajput. La pintura evoca la quietud y la paz de la vida rural del norte de la India junto con su íntima sencillez».<sup>10</sup>

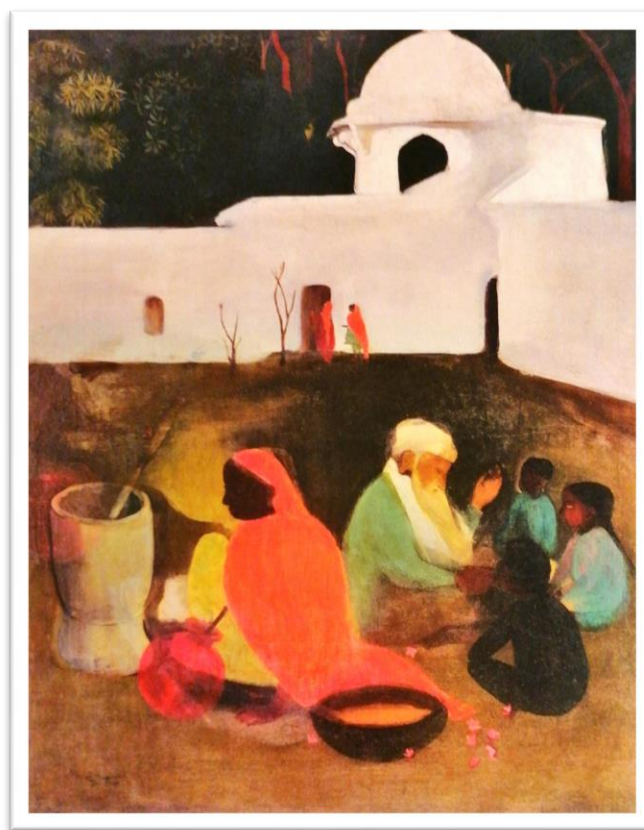


Figura 98- *The Ancient Storyteller*, enero de 1939. Saraya, India. 70 x 147,3 cm. Óleo sobre tela.  
Colección: Galería Nacional de Arte Moderno, Nueva Delhi, India. Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*, Delhi: Tulika Books, 2010, vol. 1, p. 624.

A principios de marzo de 1940, había terminado *The Swing*, una pintura en rojos y verdes profundos, en la que una joven se balancea de la manera insensible e impasible que se ve a menudo en las miniaturas pahari y rajput. Aunque partía de que su arte tenía influencias y elementos de las miniaturas rajput, Amrita se involucró con cariño con las miniaturas mogoles y se esforzó por usarlas en su trabajo. Escribió a Karl en julio de 1940:

«El arte mogol me ha enseñado mucho. Observados correctamente, los retratos en miniatura pueden enseñarnos casi todo lo que importa: sutil pero intenso, observación aguda y distante. Es curioso que siempre encuentre las cosas que necesito en el preciso momento en que las necesito: Brueghel y Renoir (a este último hasta hace muy poco lo detestaba de todo corazón) tienen algo esencial, aunque aparentemente sean tan diferentes. He descubierto por fin la pintura mogol, para mi gran beneficio. Quizás sea significativo señalar que, al estudiar la pintura india actual, se llega a la conclusión de que los imitadores del arte mogol nunca se han equivocado tanto como los imitadores de los frescos de Ajanta. Ajanta ha sido mal entendido y ninguna de nuestras supuestas pinturas indias ha comprendido ni remotamente lo que Ajanta significa, porque conducen a un sentimentalismo y a una debilidad en la forma positivamente repulsiva, repugnante y enfermiza, aparte del tema. Los imitadores del arte mogol, aunque débiles y limitados, nunca son culpables de tan mal gusto. ¿No te parece?».11

Mientras negociaba la sofisticada terminología estética de las miniaturas del arte mogol, el trabajo de Amrita comenzó a dar un giro más definitivo. Ella consideraba el color como su fuerte y afirmó:

«estoy en términos de fácil dominación con el color (...) Mi sentido de la forma está empezando a desarrollarse ahora y todavía tiene una fuerte tendencia a evadirme. Muy a menudo sucede que la capto durante un corto período pero sólo algunas secciones de mis pinturas son buenas como consecuencia».12

Amrita comenzaba a vincular la forma con el contexto, y el arte mogol le había mostrado el camino. Ahora debería captar la intimidad de la figura, con su emotivo lenguaje corporal, que podría surgir con un hábil manejo de la línea abreviada que se revela en las miniaturas mogol. Al mismo tiempo, Amrita empezó a captar los medios para crear grupos de personajes con una actividad simultánea y reflexiva, sin permitir que se transformara en un solo plano en el cuadro. Al haber pasado muchos días en compañía de mujeres de casta baja en la finca de Saraya, se había acercado lo suficiente a ellas como para comprender sus vidas asfixiantes y el desperdicio de sus capacidades, que fácilmente podrían haberlas convertido en mujeres productivas y libres. *Woman Resting on Charpoy* muestra a una mujer acostada en una cama de cuerdas, y en esa simple imagen frontal se transmite todo el anhelo de esperar tanto a su marido como romper los límites de su hogar.



Figura 99 - *Woman Resting on Charpoy*, junio de 1939. Saraya, India.  
85 x 72,4 cm. Óleo sobre tela. Colección: Galería Nacional de Arte Moderno, Delhi. India.  
Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*, Delhi: Tulika Books, 2010, vol. 2, p. 660.

Amrita le escribió a Karl:

«Como ves, ahora soy una conversa del arte mogol. Acabo de terminar un cuadro: una chica con ropas de flores rojas (vestido punyabí, pantalón rojo ajustado, camisa y velo) está reclinada en un charpoy; detrás, una mujer morena gorda sobre un fondo verde la abanica (los tonos marrones negruzcos fangosos en la carne son muy atractivos); la pared del fondo es de un cálido amarillo oscuro transparente, el charpoy en sí es de un amarillo blanquecino. Tiene un tapiz azul oscuro con pequeñas flores magenta y crema que cubre el suelo bordado. Es una imagen sensual, pero no de la forma más bien repugnante y decadente de algunas de nuestras buenas exposiciones de bellas artes en Bombay».13

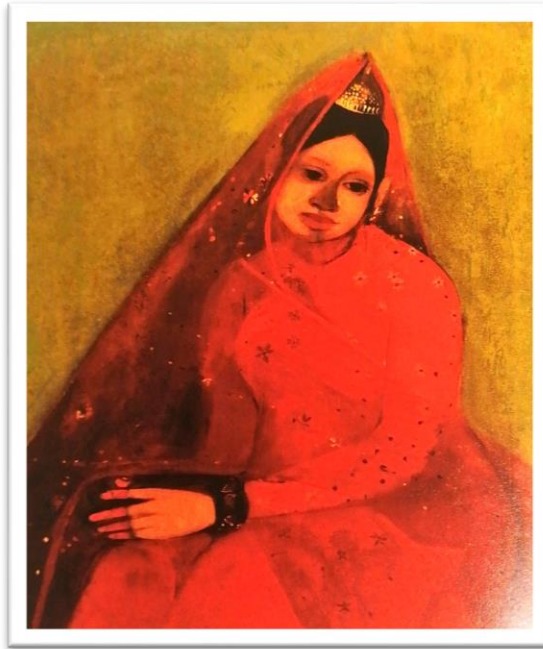
El estudio de Amrita sobre las miniaturas mogoles había dado sus frutos, ya que había logrado retratar con gran economía de líneas a una mujer sofocada por sus emociones, pero preñada de posibilidades. El rojo llameante de su ropa, reflejado en la barra de la cama, que crea un ambiente de erotismo en miniaturas, es aquí un marcador del aislamiento de su vida. La mujer sentada junto a la cama y abanicando a Jer en su inquietante silencio refleja su propia condición de anhelo. Como señala la historiadora del arte Geeta Kapur:

«Si se compara la fase de *Hill Men*, los *Brahmacharis* y la de *Woman Resting on Charpoy*, se han producido cambios de actitud perceptibles. El estereotipo estilizado del indio en las primeras pinturas ha cedido a una variedad más individualizada que corresponde al lugar y al contexto del que procede. La emoción no se expresa con caras de ojos tristes: toda la figura está modelada por el estado de ánimo y vive en él, inconscientemente. Las ropas de los personajes, sus posturas, su manera de trabajar y relajarse son más normales aunque deliberadamente estilizadas. El medio ambiente a menudo se incluye de manera visible, pero es interesante que los personajes no dependen de las descripciones y los dispositivos de los paisajes ni de los interiores para ser reales». 14

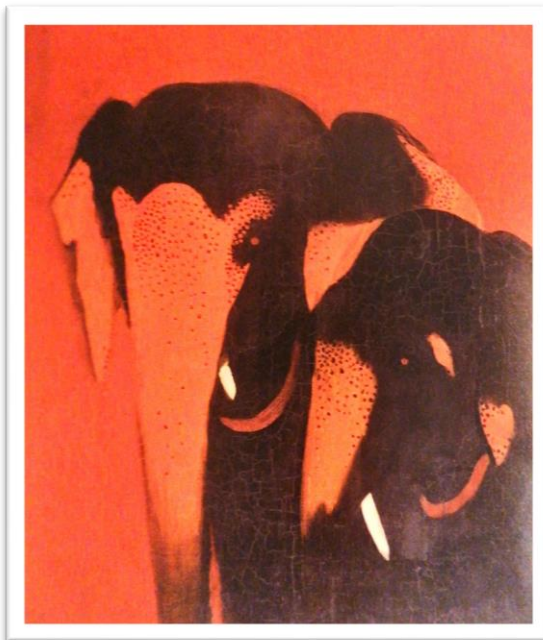
El anhelo de libertad también se transmite en *The Bride*. Vestida de rojo, con el velo de flores asegurado con el adorno dorado de la cabeza, se mira tristemente a sí misma. Su gran mano, cubierta con henna roja, yace indefensa, pero no sin energía, en su regazo. Aislada por una pared verde lima, la mujer, a pesar de su rico colorido, está impregnada de un deseo impotente de ser liberada de los recintos de su vida. Durante ese período Amrita realizó *Woman at Bath*, que es igualmente evocadora. De forma juguetona, Amrita hizo que la espalda de la mujer, rodeada por cántaros, asemejara a una vasija en forma de embudo, aludiendo tanto a un símbolo de fertilidad como a un objeto cotidiano. La lánguida gracia de la mujer sentada en un taburete bajo, de espaldas al espectador, y derramando agua sobre su cuerpo una vasija de terracota revela toda la conmoción de su situación. Un acto íntimo, su baño al mismo tiempo se hace eco de los rituales cotidianos que constituyen su vida, impregnando este simple gesto de un cierto dolor lírico.15



En esta misma época, su fascinación por los elefantes y camellos la llevó a pintar varias pinturas protagonizadas por estos animales: *Camels*, *Elephants*, *Elephants Promenade*, *Two Elephants* y *Red Clay Elephant* donde usó vívidos pigmentos rojos influenciada por la tradición más antigua de la miniatura pahari de las regiones montañosas de Himachal Pradesh, la escuela Basholi. 16



*Figura100 - The Bride*, 1940. Saraya, India. 70 x 98 cm. Óleo sobre tela. Colección: Galería Nacional de Arte Moderno, Delhi Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*, Delhi: Tulika Books, 2010, vol. 1, p. 662.



*Figura 101 - Two Elephants*, 1940. Saraya, India. 43,2 x 52 cm. Óleo sobre tela. Colección: Galería Nacional de Arte Moderno, Delhi, India. Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*, Delhi: Tulika Books, 2010, vol. 1, p. 686.

## NOTAS

### 14. Cartografía de la pintura de Amrita Sher-Gil

1. Amrita Sher-Gil, «Evolution of my Art», en *Usha Magazine*, Lahore: agosto de 1942, p. 99.
2. Yashodhara Dalmia, *Amrita Sher-Gil: A Life*, Delhi: Penguin Books India, 2013, p. 43.
3. *Ibidem*, pp. 47-52.

#### 14.1 Materiales, géneros y temas

1. Carta de Amrita Sher-Gil a Jawaharlal Nehru desde Simla, probablemente en noviembre de 1937, en Jawaharlal Nehru, *A Bunch of Old Letters*, Delhi: Penguin Books, 2004. P. 215.
2. Amrita Sher-Gil, «Evolution of my Art», en *Usha Magazine*, Lahore: agosto de 1942, p. 100.
3. Yashodhara Dalmia, *Amrita Sher-Gil: A Life*, Delhi: Penguin Books India, 2013, pp. 62-63.
4. *Ibidem*, p.15.
5. Yashodhara Dalmia, *Amrita Sher-Gil: A Life*, Delhi: Penguin Books India, 2013, pp. 44-53.
6. Amrita Sher-Gil, «Evolution of my Art», en *Usha Magazine*, Lahore: agosto de 1942, p. 99.
7. Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*, Delhi: Tulika Books, 2010, vol. 1, p. 206.
8. Malcolm Muggeridge, *The Infernal Grove: Chronicles of Wasted Time*, Ed.Collins. London. 1973. vol. 2, p. 47.
9. Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*, Delhi: Tulika Books, 2010, vol. 1, p. 219.
10. *Ibidem*, p. 219.
11. Yashodhara Dalmia, *Amrita Sher-Gil: A Life*, Delhi: Penguin Books India, 2013, p.75.
12. Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*, Delhi: Tulika Books, 2010, vol. 1, pp. 249-255.
13. *Ibidem*, p. 256.

#### 14.2. Retratos y autorretratos durante la época en París (1929-1934)

1. Yashodhara Dalmia, *Amrita Sher-Gil: A Life*, Delhi: Penguin Books India, 2013, p. 60.
2. Christina Haupt, *Amrita Sher-Gil and the representation of non-western female bodies: Essay*, Múnich: Grin Pub, 2016, pp. 2-3.
3. *Ibidem*, p. 4.
4. *Ibidem*, p. 5.
5. Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*, Delhi: Tulika Books, 2010, vol. 1, p. 245.
6. *Ibidem*, pp. 108-109.
7. Alka Pande, *Amrita Sher-Gil: The Immortal Girl*, Nueva Delhi: Tota Books, 2017, pp. 6-14.
8. Yashodhara Dalmia, *Amrita Sher-Gil: A Life*, Delhi: Penguin Books India, 2013, p. 87.
9. Alka Pande, *Amrita Sher-Gil: The Immortal Girl*, Nueva Delhi: Tota Books, 2017, p. 16.
10. Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*, Delhi: Tulika Books, 2010, vol. 1, p. 244.
11. *Ibidem*, p. 247.

### 15. Metamorfosis pictóricas: el diálogo con las raíces de la India

1. Iqbal Singh, *Amrita Sher-Gil*, Nueva Delhi: Vikas Publishing House, 1984, p. 64.
2. *Ibidem*, p. 65.
3. Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*, Delhi: Tulika Books, 2010, vol. 1, p. 297.
4. Yashodhara Dalmia, *Amrita Sher-Gil: A Life*, Delhi: Penguin Books India, 2013, pp. 81-82.
5. *Ibidem*, p. 83.
6. *Ibidem*, p. 85.
7. *Ibidem*, p. 86.
8. Nandakumar Raman, «Pintura y escultura en la Kerala moderna: una descripción histórica», en P.J. Cherian (ed.), *Ensayos sobre la Formación Cultural de Kerala*, South India: Trivandrum, 1999, p. 223.
9. Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*, Delhi: Tulika Books, 2010, vol. 1, p. 307.
10. Karl Khandalavala, *La escultura y pintura India, un estudio introductorio*, Bombay: Ed. Taraporevala Sons, 1938, p. 125.
11. Yashodhara Dalmia, *Amrita Sher-Gil: A Life*, Delhi: Penguin Books India, 2013, pp. 86-87.

#### 15.1 El descubrimiento de las cuevas de Ajanta y Ellora

1. Yashodhara Dalmia, *Amrita Sher-Gil: A Life*, Delhi: Penguin Books India, 2013, pp. 78-79.
2. K.G. Subramanyan, *Moving focus: Essay on Indian Art*, Calcuta: Seagull, 2006, p. 43.
3. Yashodhara Dalmia, *Amrita Sher-Gil: A Life*, Delhi: Penguin Books India, 2013, p. 80.
4. *Ibidem*, p. , 79.
5. *Ibidem*, p. 87.
6. Manjeet Singh, *India. Pinturas de las cuevas de Ajanta*, Nueva York: New York Graphic Society, UNESCO,1954, p. 22.
7. Yashodhara Dalmia, *Amrita Sher-Gil: A Life*, Delhi: Penguin Books India, 2013, p. 88.
8. *Ibidem*, p. 89.
9. *Ibidem*, p. 90.
10. Nilima Sheikh, durante una charla sobre *Amrita Sher-Gil* pronunciada en el Mobile Parikh Center, Bombay, 1991.

#### 15.2 La influencia de las miniaturas mogoles y pahari

1. Stuart Cary Welch, Annemarie Schimmel, Marie Lukens Świątochowski y Wheeler M. Thackston, *The Emperors' Album: Images of Mughal India*, Nueva York: The Metropolitan Museum of Art, 1987. nos. 9, 10, pp. 96-99, il., verso pl. 9; recto pl. 10.
2. H. O. Havemeyer Collection, donación de Horace Havemeyer, 1929, The Metropolitan Museum of Art, Nueva York.
3. John Guy y Jorrit Britschgi. *Wonder of the Age: Master Painters of India 1100–1900*, catálogo de exposición n.º 26, Nueva York: The Metropolitan Museum of Art, 2011, p. 7o.
4. Karl Khandalavala, *Indian Sculpture and Painting: An Introductory Study*, Bombay: Taraporevala Sons, 1938, p. 34.



5. B.N. Goswamy y E. Fischer, *Promised Gift of Steven Kossak*, Madrid. The Kronos Collections, NewBook Co., 1992, pp. 30-60.
6. Geeta Kapur, *The Evolution of Content in Amrita Sher-Gil's Paintings*, Publ.Marg. Enumeration: Vol. 25. 1972, pp. 39-53.
7. K.G.Subramanyan. Ensayo:«Amrita Sher-Gil y el dilema del Este y el Oeste», por *Moving Focus: Ensayos en el dilema del arte indio*. Publicado por la Academia Lalit Kala, ediciones. En New Delhi, India en el año 1978. p.245.
8. Yashodhara Dalmia, *Amrita Sher-Gil: A Life*, Delhi: Penguin Books India, 2013, pp. 132-133.
9. *Ibíd*em, p. 134.
10. Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*, Delhi: Tulika Books, 2010, vol. 1, p. 321.
11. Yashodhara Dalmia, *Amrita Sher-Gil: A Life*, Delhi: Penguin Books India, 2013, p. 35.
12. *Ibíd*em, p. 136.
13. Alka Pande, *Amrita Sher-Gil: The Immortal Girl*, Nueva Delhi: Tota Books, 2017, p. 24.
14. Geeta Kapur, *The Evolution of Content in Amrita Sher-Gil's Paintings*, Publ.Marg. Enumeration: Vol. 25. 1972, p45
15. *Ibíd*em, p.30
16. Amina Okada, *Imperial Mughal Painters: Indian Miniatures from the Sixteenth and Seventeenth Centuries*. París: Flammarion, 1992. p. 44, il. fig. 44.

#### Más fuentes bibliográficas:

- AA.VV. *Diccionario de pintura*. Barcelona. Ed.Larousse Planeta. 1996.
- AA.VV. *La modernidad a debate. El arte después de los cuarenta*.Madrid, Akal, 1999.
- AA.VV. *Micropolíticas. Arte y cotidianidad,2001-1968*. Centro de Arte contemporáneo de Castellón, 2002.
- Alam, Mujaffar, *The Mughal State 1526-1750*. Oxford & Delhi. Oxford University Press, 1998.
- Aliaga, J.V. *Arte y cuestiones de género*. Hondarribia, Nerea, 2004.
- Angosto, D. Fernández, B y Llorente, A. *Las técnicas artísticas*. Madrid.Akal-Museo Thyssen Bornemisza, Vol.IV. 2005.
- Caducho, Vicente. *Diálogos de la Pintura, su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*. Madrid. Akal 1989.
- Chakrabarty, Dipesh. *Provincializing Europe*. Princeton, Princeton University Press, 2000.
- Chatterjee, Pharta. *The Nation and its Fragments*. Princeton, Princeton University Press, 1994.
- Ball, Philip. *La invención del color*. Madrid, Ed.Turner, 2003.
- Bacchetta Paola. *Kali for Women*, New Delhi, India. RSS, 2001.
- Barnet, Richard, B. *North India Between Empires: Awadh, the Mughals and the British*. Berkeley,California Press. 1980.
- Basu, Amrita. *Community Conflicts and State in India*, Journal of Asian Studies 56, 1997.
- Blom Hansen, Thomas. *The Saffron Wave*. Princeton, Princeton University Press, 1999.
- Brass, Paul, *The politics in India since Independence*. New Cambridge History in India. Cambridge Univ. Press 1900
- Cage, John. *Color y Cultura*, Madrid, Ed.Siruela, 2001.
- Chaturvedi, Vinayak. *Mapping Subaltern Studies and Postcolonial*. Londres, Ed. Verso 2000.
- Claramonte, J. *Arte de Contexto*. Madrid, Ed.Nerea, 2011.
- Doerner, M. *Los materiales de pintura y su empleo en el arte*. Barcelona, Ed.Reverte, 1986.
- Fazl, Abul. *Sources of India Tradition*. Delhi, India. Ed. Bary, Hay y Qureshi. 1994.
- Fernández Polanco, A. *Prácticas artísticas contemporáneas*. Ed. Universitaria Ramón Areces, Madrid, 2015.
- Foster, H. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid, Ed.Akal, 2001.
- Fuga, A. *Técnicas y materiales del arte*. Barcelona, Electa, 2004.
- Gregorio de, E., y Sendín, A. *Diccionario del arte*. Vigo, Ed.Xerais, 2010.
- Grewal, J.S. *The sikhs in the Punjab*. Cambridge, New Cambridge History of India. 1990.
- Gordon, Stewart.*The Marathas 1600-1818*. Cambridge, New Cambridge History of India. 1987.
- Habib, Irfan, *The Agrarian System in Mughal India*. Bombay, Asia publishing House, 1963.
- Harrison, CH. *Arte conceptual. Una perspectiva*. Madrid, Fundación Caja de Pensiones,1990.
- Hay, Stephen y I.H. Qureshi, *Sources of Indian tradition*, vol.I. New York. Columbia University Press.1988.
- Hayes, C. *Guía completa de pintura y dibujo. Técnicas y materiales*. Barcelona. Ed.Hermann Blume, 1992.
- Krauss, R. *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid, Ed.Alianza,1969.
- Losos, L. *Las técnicas de la pintura, el arte y la práctica*. Madrid, Lisboa, Colección Técnicas del Arte, 1991
- Maltese, C. *Las técnicas artísticas*. Madrid. Ed.Cátedra,1980.
- Marchán-Fiz, S. *Del arte del objeto al arte del concepto*. Madrid, Ed.Akal, 1988.
- Martín Prada, J. *Prácticas artísticas e internet en la época de las redes sociales*. Madrid, Ed.Akal, 2015.
- Mukherjee, Aditya. *India after Independence*. New Delhi, India. Viking Penguin, 1999.
- Muzaffar, Alam. *The crisis of the Empire in Mughal North India*. Oxford & Delhi, Oxford University. Press, 1986.
- Pandey, Gyan. *Hindus and others: Questions of Identity in India Today*. New Delhi, India. Viking Ed. 1993.
- Pedrola, A. *Materiales, procedimientos y técnicas pictóricas*. Barcelona, Ed.Ariel, 2004.
- Richards, John F. *The Mughal Empire*. New Cambridge History of India Serie. Cambridge University Press.1993.
- Rush, M. *Nuevas expresiones artísticas a finales del siglo XX*, Barcelona, Ed.Destino, 2002.
- Sanz Rodríguez, J.C. y Gallego García, R. *Diccionario Akal del color*. Madrid. Ed.Akal,2001.
- Sen, Amartya. *Development as freedom*. New York, Vintage Anchor, 2000.
- Sonal, Khullar. *Worldly Affiliations: Artistic Practice, National Identity, and Modernism in India, 1930-1990*, Oakland: University of California Press, 2015.



## ENSAYO en el UMBRAL

¿Una pintora bajo a invisibilidad de género?



Figura 102 - Composición de Vivan Sundaram: Amrita en París, con una carta escrita en húngaro y su pintura *Young Girls*.  
Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*, Delhi: Tulika Books, 2010, vol. 1, p. 52.

## **Capítulo 5. ENSAYO EN EL UMBRAL. ¿Una pintora bajo la invisibilidad de género?**

### **16. Amrita Sher-Gil: amante y artista**

#### **16.1 Una amante poco convencional**

#### **16.2 La bisexualidad de Amrita**

### **17. Recompensa de la crítica**

#### **17.1 La recepción de la última exposición**

#### **17.2 Resonancias póstumas de una pintora en el umbral de las vanguardias**

## **16. Amrita Sher-Gil: amante y artista**

Todo el impulso de la formación de Amrita se materializó en la India, donde implantó su propia sensibilidad artística repleta de influencias. Karl Khandalavala la defendía de la acusación constante de la crítica conforme sus obras no eran indias, e insistía con fuerza en que Amrita se inspiraba en las tradiciones estéticas indias. Karl afirmó:

«La opinión de que el trabajo de Amrita Sher-Gil pertenece a la categoría de pintura europea moderna procede de una forma dual de ignorancia, un conocimiento singularmente deficiente de la pintura y la escultura indias antiguas y medievales, y una creencia injustificada de que ninguna pintura que no se suscriba a la fórmula y los efectos superficiales de la Escuela de Bengala moderna se puede clasificar como pintura india. Por cierto, la mayoría de los exponentes de la Escuela de Bengala moderna son eclécticos hasta cierto punto. De hecho, si tres artistas fueran seleccionados como más esencialmente indios en su mejor trabajo que todos los demás, serían: Jamini Roy, Amrita Sher-Gil y Nandalal Bose. Y, sin embargo, los dos primeros han sido caracterizados repetidamente por el crítico trivial como imitadores de la pintura europea moderna».1

En lugar de centrarse en la dudosa importancia de si su arte era esencialmente indio, ¿no hubiera sido mucho más fructífero preguntarse si el arte era satisfactorio o evocador? La propia Amrita sintió su vocación como intérprete de la vida en la India, y escribió:

«Soy individualista, y estoy desarrollando una nueva técnica que, aunque no necesariamente india en el sentido tradicional, será fundamentalmente india en espíritu. Con el significado eterno de la forma y el color interpreto la India y, principalmente, la vida de los indios pobres que trasciende el plano del mero interés sentimental».2

Su propia fusión fructífera del modo internacional y los sistemas autóctonos indios creó un puente que permitió que los descubrimientos de los impresionistas y postimpresionistas fueran reinventados por ella de acuerdo con el momento histórico. Cuando Amrita se estableció en la India en noviembre de 1934, había un vacío cultural, ya que las convenciones académicas de las escuelas de arte británicas habían caducado. Ella las encontró inútiles y estancadas al

naturalismo, y consideró anticuadas sus enseñanzas de las prácticas artísticas en todo el continente. Amrita se burló igualmente de los esfuerzos de esas pinturas en la Calcuta de principios del siglo XX, que fueron ampliamente maltratadas bajo la bandera de la Escuela de Bengala. Temía que éstos produjeran un efecto paralizante en el espíritu creativo en su intento de remontarse al pasado en lugar de a la polifacética realidad del presente. Sin embargo, Amrita admitió que tenía algún mérito porque -la escuela de Bengala ha hecho que en la India cierta gente sea consciente del gran arte que poseía su país en el pasado, y este movimiento ha justificado su existencia.<sup>3</sup>

Las opiniones de Amrita sobre las prácticas artísticas auténticas resultan particularmente interesantes a la luz del hecho de que los críticos ahora citan su trabajo, así como el de Rabindranath Tagore y Jamini Joy, como los antecedentes del arte indio moderno:

«Es de gran utilidad tener presente que, si bien existe una escuela de pintura y escultura tan importante y potente en Occidente, la India no debería seguir ignorándola, o peor aún, burlándose ridículamente de ella. Hablo de la escuela moderna. Es un hecho significativo que la pintura y la escultura modernas tienen innumerables puntos de contacto con el arte oriental de los buenos tiempos. El gran arte de todas partes tiene las mismas raíces, y la comprensión de uno trae como consecuencia la verdadera apreciación del otro. Si nuestro artista buscara inspiración en el arte occidental moderno, tal como los modernos descubrieron un nuevo medio de autoexpresión a través del estudio de la escultura y la pintura orientales, no sólo infundiría nueva vida a la pintura india, sino que le ayudaría a comprender realmente la principios subyacentes del arte antiguo de su propio país».<sup>4</sup>

Es fácil entender, entonces, por qué Amrita sintió afinidad con Rabindranath Tagore y Jamini Roy. Aunque nunca conoció a Tagore, encontró su trabajo convincente hasta el punto de contradecir a Karl Khandalavala, a cuyas opiniones normalmente daba mucha importancia. En una carta a Karl desde Simla en agosto de 1937, escribió:

«No he visto gran parte del trabajo de Tagore, sólo un par de reproducciones, pero eran deliciosas, no creo que esté tratando de imitar a lo primitivo. De hecho, encontré su trabajo bastante sofisticado (aunque, por supuesto, su técnica aún no es lo bastante buena para una autoexpresión exitosa). Pinta desde el núcleo, que es algo de lo que la gente de Bengala no tiene noción y sin embargo es la única manera para pintar bien».<sup>5</sup>

El único otro pintor de Bengala que reconoció fue Roy, quien en su opinión había experimentado con éxito el arte popular de Bengala.

En octubre de 1934, en una carta a su madre desde Hungría, donde estaba pasando las vacaciones antes de regresar a París, para después mudarse definitivamente a la India, Amrita escribió:

«...Como es mi firme plan ganarme la vida, tendré que depender en gran medida de mis encantos (ya que en la India el interés y la comprensión del arte son bastante bajos). Debo armarme en pie de guerra. Gracias de antemano.».<sup>6</sup>

Iqbal Singh describe un encuentro con un pretendiente en Simla, en marzo de 1937:

«Amrita estaba acostada en una alfombra frente al fuego después de cenar. Las cortinas de la habitación no estaban corridas. Relajándose apoyada contra un cómodo cojín, comenzó a complacerse a sí misma, cuando de repente un alemán al que nunca había visto saltó por la ventana abierta. Dijo que pasaba por allí y había asomado la cabeza por pura curiosidad. Le preguntó con indiferencia si podía unirse a ella y procedió a hacerlo, ¡antes de salir por donde había venido!».<sup>7</sup>

Alguien que también influyó en Amrita fue Sarojini Naidu. En una carta a sus padres, escribió: «La querida Señora Naidu se ha encariñado mucho conmigo y yo con ella». Por su parte, después de su muerte, Sarojini Naidu escribió en la revista *The Usha* (Lahore), en agosto de 1942:

«Parece increíble que ella, con su brillantez, su belleza, su fascinación, su juventud, su maravilloso genio, haya desaparecido del mundo que tanto adornaba y deleitaba. Todos saben cuánto quería a esa maravillosa niña, admiraba su valentía, su rica personalidad y espíritu, y a cambio sé que ella también me quería».<sup>8</sup>

Las mujeres de Amrita encuentran resonancia en la brillante evocación de lo femenino en las obras de Paul Gauguin. Pero Amrita no erotizaba a las personas ni buscaba a la «noble salvaje» en la India. Para ella las mujeres no eran productos sensuales de la naturaleza, sino más bien aquellas que habían sufrido grandes desventajas y eran capaces de vivir en un mundo nuevo y valiente. Las mujeres de Amrita eran conscientes de su destino desolador pero también sabían que eran capaces de trascenderlo. Como hemos señalado, una de las primeras pinturas que hizo a su regreso a la India fue *Group of Three Girls* (1935), en la que tres mujeres con ropas coloridas y formas palpitantes aparecen aisladas entre sí, cada una en un ensueño, como si esperaran un destino que no pudiera ser controlado. En *Hill Women* (1935), el lenguaje corporal moldeado en las formas estructurales confiere unidad rítmica a la obra. Las mujeres cadavéricas parecen adquirir vida en un ritmo irregular sugerido por los pliegues de la tela.

«Es una imagen en la que las mujeres parecen separadas entre sí dirigiendo la mirada hacia el interior (...) la forma pictórica establece relaciones entre ellas y nos dice que incluso en su introspección están unidas a un grupo».<sup>9</sup>

La representación de Amrita de las mujeres como individuos llegó a su plenitud en los últimos años de su vida: cuando residía en Saraya y conoció a muchos de sus parientes, así como a las esposas de trabajadores y campesinos. Con las mujeres Amrita fue capaz de fusionar su sensibilidad modernista, su formación académica y su nueva conciencia de las miniaturas indias. Así, los cuerpos volumétricos, a los que nunca pudo renunciar por completo, se fusionan con la voluptuosidad gauguinesca por la sensualidad y el color y, finalmente, con las representaciones apasionadas de las miniaturas de Rajput. En *Resting Mother* (1940), que pintó en Simla antes de dejar Saraya, aparece una mujer con expresión apática que observa a la criada que sostiene a su hijo junto a la cama. El brillo de los rojos y negros profundos contrasta marcadamente con su propio tedio, que impregna la pintura. Amrita alcanza su apogeo en *Woman Resting on Charpoy* (1940), pintado un año antes de morir. La mujer está vestida sensualmente de rojo, con una inclinación provocadora y dirigida, la mujer se acuesta en la cama de una forma que insinúa su total accesibilidad. Su lenguaje corporal es de sexualidad expectante, reflejado en las barras rojas de la cama. El erotismo de la obra recuerda a las vanguardias en el sentido de que la sensualidad de la mujer es gratuita. Estamos ante una imagen sumamente poderosa de los deseos insatisfechos de una mujer: esta pintura muestra el anhelo y la decepción, que se perciben con mayor agudeza cuando se contrastan con la ropa extravagante que viste. En *Resting Mother*, Amrita ha evitado la mujer desnuda en horizontal de la tradición occidental; la criada junto a su cama es una compañera comprensiva, casi una igual. Por otro lado, la mujer no está acostada en una cama decorativa, sino en un catre de cuerdas, vistiendo ropas hechas en casa en lugar de las galas cortesanas propias de las representaciones en miniatura. La naturaleza no toca aquí ninguna fibra empática, a la manera lírica de los destellos de luz de las miniaturas: sólo hay un interior claustrofóbico y una criada que comparte la frustración de la mujer.<sup>10</sup>

En el período de entreguerras, no era raro que el artista pintara mujeres en parejas o en grupos, a diferencia de su representación anterior, casi siempre sólo en relación con hombres. Era un signo más de la liberación de la mujer de su papel tradicional de acompañante y del nacimiento del sentimiento nuevo y enriquecedor de ser individuos. Las mujeres artistas empezaban a ocupar un lugar destacado en Occidente cuando Amrita emergió como una importante antecesora de lo moderno en la India, si bien ella, a diferencia de lo que ocurría en otros países, no contaba con ningún grupo o entorno en el que moldear su pensamiento y darle expresión. Así, Amrita abrió un surco solitario y tuvo que inventar situaciones que germinan en estrategias ideológicas femeninas. No es de extrañar que el lenguaje corporal de las mujeres de Amrita esté impregnado de un yo angustiado, un yo que se niega a morir y se niega a vivir. Sin embargo, los gestos expresivos, los movimientos matizados y la intensidad de la mirada hicieron a las mujeres emblemáticas de su época y marcadores de la historia y la memoria.

El anhelo femenino de realizarse fue immortalizado por Amrita, y los caminos de generaciones de artistas que la siguieron fueron iluminados por el rastro que ella trazó.<sup>11</sup>

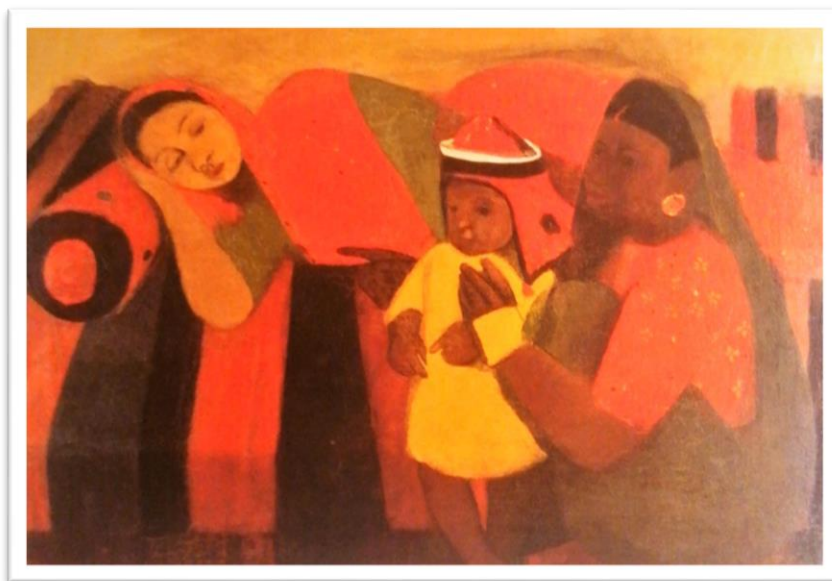


Figura 103- *Resting Mother*, 1940. Saraya. 97 x 72 cm. Óleo sobre tela. Colección: Delhi Gallery of Modern Art (NGMA), India. Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*, Delhi: Tulika Books, 2010, vol. 2, p. 668.

### 16.1 Una amante poco convencional

En una carta de 1935, escrita desde la India a su hermana Indira, que permanecía en París, Amrita le explica sus últimas conquistas y describe las impresiones de sus *affaires*:

«Sólo unas pocas líneas, ya que estoy realmente muy enfadada contigo por quejarte de que no te escribo, mientras que eres tú la verdadera delincuente en este aspecto (...) He pintado un excelente cuadro de una mendiga y sus dos mocosos. Probablemente te enviaré una foto en algún momento, aunque el color, que es una de las mejores cosas de la pintura, desafortunadamente no se verá en ella. ¡He conocido a un inglés extraordinario del que sin duda te habrá escrito mamá y, en consecuencia, debes tener la peor impresión de él! Es una de las personas más interesantes, fascinantes y notables que he conocido. Salvo Marie-Louise, a quien en esencia se parece inmensamente, nunca he conocido a nadie como él (y este sentimiento es recíproco). Entre esta multitud aburrida, poco interesante y escandalosa, somos un gran alivio el uno para el otro. «C'est dommage» [es una lástima], se marchará de la India en octubre. «C'est dommage» (...) «J'ai fait de nombreuses conquêtes faciles» [He hecho numerosas conquistas fáciles]. Una de ellas, el hermano menor del maharajá de Faridkot, que al parecer quiere casarse conmigo. Y me invitan cada cinco minutos(...)».<sup>1</sup>

Obtenidas de las notas inéditas de su hermana Indira, de 1971, encontramos las siguientes afirmaciones: aparentemente,



«Si le gustaba un hombre, no sentía el menor remordimiento si tenía un flirteo o incluso una aventura con él, sin importar si estaba casado o era el novio actual de una amiga. En este sentido, su comportamiento era para mí inmoral (...) Amrita era muy atractiva para los hombres y era consciente de ello. Disfrutaba del poder que ejercía y dudo que muchos hombres pudieran resistirse a su encanto. (...) Trató de controlar sus sentimientos, manteniendo alejada cualquier relación seria, porque para Amrita eso interferiría con su trabajo artístico».2

Durante su estancia en Simla, Amrita conoció a Rashid Ahmed, director adjunto de la emisora All India Radio de Delhi, quien la describe como una:

«observadora interesada e intensa que quería ver para saber. Lo que me enamoró particularmente fue su total libertad de restricciones y tabúes sociales y su disposición a aceptar todas las influencias y al mismo tiempo ser lo bastante fuerte como para evitar ser arrastrada. Si bien tenía suficiente encanto para convertirse en una despiadada manipuladora de las almas humanas, también tenía esa energía poderosa de artista que se mantiene distante e intacta».3

En su estancia en París y sus viajes a Hungría en las épocas veraniegas, Amrita tuvo varias relaciones que se dejan entrever en sus cartas y los relatos de sus colegas y personas de su entorno. El noble y adinerado joven Yusuf Ali Khan, de origen musulmán, a quien he mencionado en el capítulo 3, era el comprometido oficial de la familia, especialmente para su madre, que lo veía como el futuro yerno. Pero Amrita, después de conocerlo mejor y detectar su inclinación por las mujeres y el alcohol, desestimó absolutamente el matrimonio con él. Yusuf fue el primer hombre con quien se relacionó, se quedó embarazada y contrajo una enfermedad venérea que marcó su salud y su psique. En aquellos años, su colega Boris Taslitzky, compañero de clase en la escuela de arte, fue otro de sus pretendientes y amantes. También se conoce su relación con el pintor John Walter Collins (1897-1974). Asimismo, compaginó estas relaciones con relaciones lésbicas, que mantuvo con Marie-Louise Chassany, pintora y compañera de atelier en París, y Edith Láng Lászlo, pianista y profesora de música franco-húngara. A su regreso y permanencia en India, se conoce su relación con el periodista inglés Malcom Muggeridge. También se rumorea que tuvo una relación y encuentros sexuales con Jawarharlal Neru, político del partido de Gandhi y primer ministro de la India en 1947. Antes de casarse con Victor Egan también mantuvo relaciones con el abogado y político indio Baddrudin Tyabji. A continuación ampliamos algunos detalles relevantes de sus amantes:

**Boris Taslitzky** (1911-2005), amigo de Amrita y contemporáneo de George Rohner, Yves Brayer, Jacques Despierre, Henri Jannot y Robert Humblot en la École des Beaux-Arts. En 1933 Taslitzky se convirtió en miembro de la Asociación de Escritores y Artistas Revolucionarios y en 1935 se unió al Partido Comunista Francés. Su obra se volvió cada vez más política en el clima del Frente Popular Francés y la guerra civil española. Expuso con artistas como Picasso y

Matisse. Unos años antes de su muerte, la *Tate Gallery* de Londres compró parte de sus pinturas y obras, que ahora también se encuentran en las colecciones de otros museos importantes. Taslitzky fue profesor de dibujo en la *École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs* desde 1971 hasta su jubilación, y recibió el premio Legión de Honor de Francia en 1977. En su autobiografía ficticia, describe el encuentro con Amrita, a quien se refiere como «la inmortal». Amrita pintó tres retratos de Boris Taslitzky. También retrató a su madre: *Madame Taslitzky*, quien fue asesinada en un campo de concentración nazi. Gran parte de esta información fue proporcionada por Sarah Wilson.<sup>4</sup>

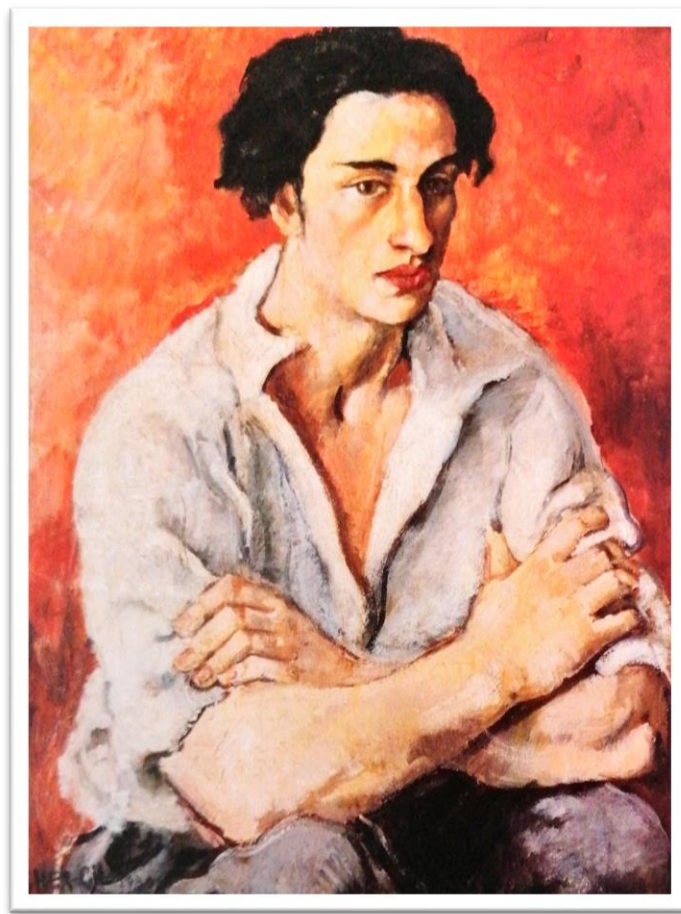


Figura 104- *Portrait of a Young Man*, 1930. 61,5 x 74,3 cm. París. Óleo sobre tela. Colección: Delhi Gallery of Modern Art (NGMA), India. Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*, Delhi: Tulika Books, 2010, vol. 1, p. 108.



Figura 105- *Mme. Taslitzky*, 1930. 54 x 79 cm. París. Óleo sobre tela. Colección: New Delhi Gallery of Modern Art (NGMA), India. Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*, Delhi: Tulika Books, 2010, vol. 1, p. 108.

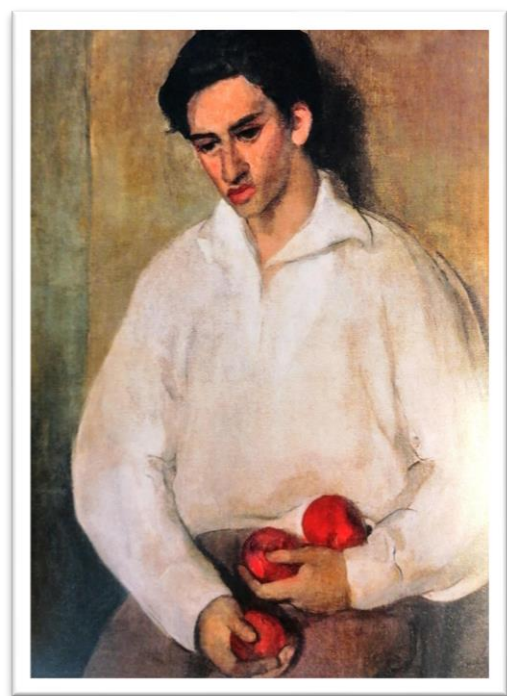


Figura 106 - *Young Man with Apples*, 1932. 71 x 97 cm. París. Óleo sobre tela. Colección: Gallery of Modern Art (NGMA), India. Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*, Delhi: Tulika Books, 2010, vol. 1, p. 134.

Entre los retratos de Amrita de la década de 1930 se encuentra uno de un joven con una camisa blanca ondeante, sosteniendo manzanas rojas de manera bastante seductora. En su redondeada curvatura y su rojo radiante, las manzanas recuerdan a las immortalizadas por Cézanne. El joven Boris de nuevo es el retratado. El cuadro se mostró en 1934 en el XII *Salon des Tuileries*, considerado el mejor lugar para exponer de la época. Según los recuerdos escritos de Denise Proutaux, la pintura fue un gran éxito.<sup>4</sup> En una entrevista, Boris Taslitzky declaró que había estado enamorado de Amrita:

«La conocí en 1930 en Beaux Arts, donde era estudiante. Cuando entró hubo un silencio enorme, porque tenía una fuerte presencia. Yo tenía diecinueve años y ella quizás diecisiete. Me sorprendió lo bien que pintaba incluso a esa edad. Me enamoré de ella. El nuestro era el único taller mixto, y había otros tres donde los niños y las niñas se sentaban por separado. Al cabo de un tiempo decidí dejar el taller, cruzar el río e ir al Louvre (...) También hice dos o tres retratos de ella durante ese período. Venía a menudo a nuestra casa, y cuando se iba de vacaciones me dejaba el fonógrafo y los discos (...) Siempre había veladas en su casa. Yo era muy pobre y por eso [su madre] una vez me dijo: No la toques».<sup>5</sup>

Boris describe a Amrita:

«Era una apasionada de la pintura y la música. Ella era apasionada por la cultura. Tenía mucha curiosidad por la forma en que vivía la gente. Estaba muy enamorado de ella y por un tiempo fui correspondido; luego, un día, me dijo que estaba enamorada de su primo de Hungría y que se casaría con él. *Voilà!*».<sup>6</sup>

**Malcolm Muggeridge** (1903-1990). En una entrada del diario de *Like it was* fechada el 22 de mayo de 1935, escribió:

«He visto a una mujer en Sipi Farm, mitad húngara y mitad india, hermosa (...) Un parsi me la presentó y me preguntó si me unía a ellos en el baile del Hotel Cecil (...) Bailé con la húngara-india varias veces, cimenté nuestra atracción y le hice prometer que me llamaría. Es muy sensual y maquillada, vestía un exquisito sari plateado y negro, es bastante consciente de sí misma. (...) bailamos un vals, me gustaría bailar y bailar hasta desmayarme». De todos los que la conocieron, sólo Muggeridge pudo ver el narcisismo de Amrita y le habló de ello en sus escritos: «Le expliqué a Amrita cómo era realmente virgen, porque nunca había experimentado el equivalente espiritual de la cópula; ella había tenido muchos amantes, pero no habían dejado ninguna cicatriz. Le dije que yo le dejaría una cicatriz y ella se rió».<sup>7</sup>

El distinguido funcionario **Badruddin Tyabji** ofrece un relato similar de su encuentro con ella, que lo dejó pasmado:

«Una noche, después de una cena temprana, estaba escuchando sus discos de Bach en mi habitación de un hotel en Simla. Alrededor de las diez, Amrita llamó a la puerta y entró. Era invierno, hacía bastante frío fuera, pero mi habitación, con las cortinas corridas y un gran fuego, era muy cálida y acogedora. Amrita no habló mucho y rechazó la oferta de una bebida de cualquier tipo. Ella me dijo lo mucho que le gustaba el segundo Concierto de Brandenburgo que sonaba en el gramófono. Al cabo de un rato, se acostó en la alfombra frente al fuego y comenzó a quitarse la ropa. Durante tres cuartos de hora, estuvo desnuda cerca del fuego, con una sonrisa burlona pero seductora en el rostro y confusión brillando en sus ojos, mientras seguía escuchando a Bach. Luego se levantó, se vistió y se despidió de mí, recatada pero evidentemente rebosante de alegría reprimida. No es de extrañar, entonces, que desde la primera vez, fui irresistiblemente atraído a la órbita de su encanto y deslumbrado por sus logros».8

Los dos comenzaron a verse con frecuencia. De hecho, en Simla empezó a correr el rumor de que estaban comprometidos, pero él lo negó:

«Nunca le propuse matrimonio a Amrita y, aunque lo hubiera hecho, dudo que ella hubiera aceptado. Creo que estaba claro desde el principio para los dos que nuestros egos eran demasiado poderosos y no estaban listos para que pudiéramos adaptarnos o acomodarnos el uno al otro».9

De regreso a Simla, el 27 de marzo de 1937, después de su viaje al sur de la India, Amrita comenzó a pintar seriamente en su estudio. Por aquel entonces, Amrita también conoció a una joven que se convertiría en su mejor amiga. **Helen Chamanlal**, mitad india y mitad británica, esposa del diplomático y político Dewan Chamanlal. Helen era pequeña y atractiva, y fue la segunda mujer a la que Amrita se acercó después de Marie-Louise Chassany. Sin embargo, a diferencia de la nerviosa Marie-Louise, Helen era firme y comprensiva, y apoyó a Amrita hasta el final. Era una escritora empedernida y, aunque no era una intelectual, su sincera respuesta al arte, entre otras cosas, llenó un vacío en la vida de Amrita. Barada Ukil había llevado a Helen al estudio de Amrita, diciéndole que seguro le interesaría conocer a la joven artista india y ver sus pinturas. Aunque Helen no tenía ningún interés al principio, sólo necesitó un encuentro para darse cuenta de que iba a ser una larga amistad. Helen se quedó asombrada por la personalidad de Amrita y la describió como alguien excepcional y absolutamente asombroso. Amrita le mostró a Helen sus cuadros, primero los que había hecho en París y después los que realizó en la India, preguntándole si notaba la diferencia.

Amrita escribiría más tarde a su hermana Indira diciendo:

«Amo a Helen por su asombrosa capacidad positiva y estupenda para distinguir una obra de arte genuina de una falsa. Por su sentido y su imperiosa necesidad de belleza. Su infinita capacidad de comprensión, su sensibilidad en todo, considerando su entorno, su educación y sus asociaciones, son verdaderos milagros. Que alguien que nunca ha tenido la oportunidad de ver una buena pintura comprenda instantáneamente, de manera intuitiva, el significado de un Van Gogh, la sutil belleza de un Degas, sienta y comprenda El Greco, sienta la calidad de Bach... Un individuo así es misterioso, un individuo así tiene raíces muy profundas».10

El **Dr. Charles Fabri**, crítico de arte y arqueólogo, erudito en arte y curador del Museo de Lahore, y Amrita se conocieron durante la exposición individual que realizó ella en el Hotel Faletti de Lahore. Es difícil saber la naturaleza exacta de su relación, porque Amrita escribió muy poco sobre él. Las personas cercanas a su marido dicen que Victor creía que eran amantes, y esto parece probable, dadas sus muchas similitudes. Fabri ciertamente reconoció un profundo apego emocional cuando escribió en el ensayo sobre el arte de Amrita:

«En lo que respecta a Amrita Sher-Gil, dudo del testimonio de todos los que la conocieron de manera inteligente, dudo de mi propia capacidad para mantenerme distante y objetivo para sentarme a juzgar o para ser equilibrado en mis puntos de vista sobre ella. También dudo del testimonio de Karl Khandalavala, y ciertamente no acepto el testimonio de Barada Ukil como fiable. Todos estamos muy involucrados. Amrita era una personalidad encantadora, adorable, fascinante e imponente. Era imposible no reaccionar emocionalmente ante la personalidad de una mujer tan maravillosa, tan divinamente dotada, tan asombrosamente versátil y tan brillante en todo lo que hacía (...) me parece imposible que alguien que conociera a Amrita Sher-Gil pudiera permanecer desapegado y totalmente objetivo».11

## 16.2 La bisexualidad de Amrita

En el París de las décadas de 1920 y 1930, era habitual llevar una vida bohemia, involucrarse con la literatura, las artes y estar abierto a cualquier aventura sexual. Los encuentros sexuales poco ortodoxos estaban de moda, como se evidencia en la vida de la artista Frida Kahlo (1907-1954), quien dijo haber mantenido una relación con una mujer en París a finales de la década de 1930. ¿Pudo haber sido su amante Jacqueline Breton, esposa del escritor surrealista André Breton, quien la invitó a exponer su obra en París? Frida estaba en París a principios de 1939, después de su romance con León Trotski, y aunque se desilusionó con André, parece haber establecido un estrecho vínculo con Jacqueline. Al partir le dijo en una carta:

«Desde que me escribiste, ese día tan claro y tan lejano, he querido explicarte que no puedo escapar del recuerdo de esos días, ni volver atrás en el tiempo a la otra época. No te he olvidado, las noches son largas y difíciles. (...) Todo eso está intacto (...) Pero el color de tu piel, de tus ojos y de tu cabello cambia con el viento de México. También sabes que lo único que ven mis ojos y lo único que toco, desde todas las distancias, es Diego».1

La propia Amrita parece haber sentido inclinación hacia los encuentros lésbicos, en parte como resultado de su visión más amplia de la mujer como un individuo fuerte, liberado del artificio de las convenciones. Todo esto concordaba con su personalidad. Como señaló Denise Proutaux en sus recuerdos:

«Conocí a Amrita en París, en octubre de 1931 (...) Tenía veinte años, era pequeña, delgada y particularmente hermosa. Pero no fue su belleza lo que me cautivó, sino una cualidad que irradiaba de su ser. Estaba llena de vitalidad y un sentimiento de confianza. Tenía opiniones firmes sobre todo, pero nunca eran simples generalizaciones o banalidades».2

Hay especulaciones acerca de que Amrita tuvo una relación sexual con la artista Marie-Louise Chassany, con quien compartía estudio, pero ella lo negó categóricamente en una carta a su madre escrita en febrero de 1934 desde Hungría:

«Nunca tuve nada que ver con Marie-Louise, y tampoco lo tendré en el futuro. Puedes creerme, y sabiendo lo objetiva e inteligente que eres, te voy a ser franca. Debo confesar que estuve totalmente de acuerdo contigo acerca de las desventajas de las relaciones sexuales con un hombre y de alguna manera necesito satisfacer físicamente mis necesidades sexuales porque creo que es imposible transformarlas completamente en arte, idealizarlas y calmarlas a través del arte durante toda la vida. Eso es sólo una superstición estúpida de los cerebros débiles. Así que pensé que tendría algo con una mujer cuando se presentara la oportunidad y, sinceramente, yo misma también pensé que Marie-Louise no es del todo normal. Basta con ver su arte maravilloso e interesante, pero poco saludable. Pero no es lesbiana. Es una persona curiosa. Todavía no tengo ni idea de su vida sexual, porque sigue evitando el tema o simplemente ignora mis preguntas. En resumen, nunca ha habido nada sexual entre nosotras, y empiezo a pensar que ella carece de vida sexual. Creo que tiene una curiosa manía teórica y también tendencias exhibicionistas: como habrás notado, sigue tomándome de la mano cada vez que tenemos gente alrededor, y me mira de una manera muy divertida, y cada cinco minutos repite lo hermosa que soy. Pero en cuanto nos quedamos solas, cambia de inmediato, como si se hubiera convertido en una persona completamente diferente. Eso es todo».3

Cabe señalar que Marie-Louise fue modelo de retrato para muchos de sus compañeros de clase, entre ellos Georges Rohner, que la inmortalizó en *Woman with Candle* (1932) como un alma reservada a su esencia interior, y Robert Humblot, que la retrató en *Femme à la guitare* (1934) sosteniendo una guitarra y un violín. Dada su habilidad para plasmar a las mujeres como

individuos fuertes, no es sorprendente que el retrato de *Maire-Louise* (1932) de Amrita revele a una mujer algo masculina, con una mano extendida desproporcionadamente grande. El atractivo rostro, móvil y cambiante, crea un inquietante efecto de extrañeza precisamente porque no encaja en ninguna categoría ordenada. Marie-Louise murió de un tumor cerebral a la edad de veintisiete años, a principios de la década de 1940.

La inclinación de Amrita hacia una relación lésbica parece haberse catalizado después de la experiencia traumática de que su madre la presionara para que se comprometiera con el ya mencionado aristócrata Yusuf Ali Khan, hijo de Raja Nawab Ali, un noble rico de Akbarpur, en la India. Se interpreta por sus cartas y comunicaciones que también estaba embarazada y tuvo que recurrir a su primo húngaro Victor Egan, estudiante de Medicina, tanto para el tratamiento como para el aborto. Amrita se vio sometida a una fuerte violencia psicológica y le dijo a su hermana: «Mamá está tratando de convertirme en un chivo expiatorio como hizo con el escultor italiano [Pasquinelli]». Esto parece haber fortalecido la determinación de Amrita de decidir sobre su matrimonio, y le escribió categóricamente a su madre, en una carta con fecha de 25 agosto de 1931, desde Zebegény:

«El caso de Yusuf, lejos de no beber nada, como dicen Rani Paszli y él mismo, ahora bebe más que nunca y tiene un aspecto terrible (...) Y Yusuf está lejos de ser fiel: corteja mucho no sólo a Baba [la hermana de Victor, Viola], sino que sigue con la mirada a todas las mujeres guapas por la calle. Y también hay que andarse con cuidado con un matrimonio musulmán. En mi ignorancia, no tenía idea de todas las desventajas que papá y Ervin [su tío] me explican ahora. Supongamos que Yusuf es uno de esos hombres que adoran a las mujeres y no pueden ser fieles a su esposa, y decide casarse con una segunda mujer, y yo no puedo hacer nada, porque la ley no me protegería, ya que esa posibilidad estaría reflejada en un acuerdo, aceptando un matrimonio mahometano. Fue una pena alentar a Rani Paszli prometiéndole que el matrimonio sería una certeza en octubre. Después de todo, voy a decidir si quiero casarme con él o no. Y soy yo quien dirá en octubre el sí o el no definitivo...».4

Quizás la desilusión de esa primera relación con un hombre impulsó a Amrita a adoptar el hábito de mantener relaciones fugaces con los hombres. En la carta a su madre en la que niega cualquier relación íntima con Marie-Louise Chassany, Amrita menciona su visita a dos colecciones de arte privadas con Edith Láng:

«Edith también me llevó a dos fantásticas colecciones privadas, la del barón Herzog y la del barón Hatvany. Les estaré siempre agradecida por ello. Vi las mejores pinturas de El Greco, Gauguin, Degas, Courbet, Tiziano, Goya, Tintoretto y Corot (sus excelentes retratos aunque odio sus paisajes). Vi cosas que muy poca gente podría ver, porque estos cuadros son de coleccionistas privados, así que no están al acceso de cualquiera. Pero tuve la oportunidad de visitarlas por la amistad de Edith con los propietarios».5



Aunque Amrita se refirió a Edith Láng sólo como alguien que le presentó algunos de los aspectos culturales más destacados de Budapest, parece que también mantuvo una relación con ella. El sobrino de Amrita, el artista Vivan Sundaram, menciona discretamente sus inclinaciones lésbicas:

«En un estado de reacción, sintió y escribió que tal vez una relación con una mujer puede ser más pura, y se vio envuelta en una relación con una amiga pianista. Aunque no de manera consciente, las mujeres a menudo figuraban en sus pinturas, retratadas en su soledad con sus miedos y anhelos secretos (...) Sin embargo, al mismo tiempo continuaba buscando una relación satisfactoria con los hombres».<sup>6</sup>

Los requisitos de Amrita eran de naturaleza doble, porque incluso cuando estaba intensamente implicada con un hombre, generalmente había una mujer que también figuraba en su vida, fuera en una relación fuera abiertamente sexual o inconscientemente, de amistad. Edith Láng parecía haberse enamorado profundamente de Amrita, a pesar de su juventud y que, a sus veintiocho años, Lang era mucho mayor que ella. Según Victor, Edith seguía a menudo a Amrita en sus viajes de París a Budapest. Victor, que conocía a Edith porque su hermano menor era un colega de la facultad de Medicina, opinaba que todo estaba «desequilibrado» si Amrita seguía jugando un papel pasivo en el asunto, ya que parecía que no se mostraban como amantes, sino como amigas.<sup>7</sup> Si bien la relación estaba en concordancia con el temperamento inconformista de Amrita, no aparece mención al respecto alguna en ninguna carta o escrito. Sin embargo, su magistral *Two Girls*, hecha en Budapest hacia 1939, al poco de su matrimonio con Victor, parece mostrar el antes o el después, por sus cuerpos desnudos, de una relación sexual entre una chica morena y una rubia. Es muy probable que esta pintura se haya realizado después de su segundo encuentro con una mujer. ¿Podría haberse producido cuando ya estaba casada con Victor? Posiblemente, porque Victor era muy tolerante con sus aventuras sexuales y la propia Amrita no les daba ninguna importancia.<sup>8</sup> Amrita escribió:

«Pienso que tendré una relación con una mujer cuando surja la oportunidad».<sup>9</sup>

Amrita, Edith y Elaine Gergely formaban un triángulo al margen del círculo de Bellas Artes. Una historia de amor, por supuesto: una historia de pasión, celos y finalmente muerte. Elaine Gergely mencionó:

«Cuando Amrita se fue a la India, donde se encontraría a sí misma y su muerte, Edith no pudo soportar la separación; sin mí se habría sentido profundamente abandonada, desamparada (...) Compartían una tensión dramática en su relación con sus respectivas madres, de alguna manera tenían la misma necesidad no satisfecha de una familia (...) Edith quería y necesitaba separarse de Amrita, y yo pensé que era lo mejor que podía pasar (...) en cierto modo nunca me gustó Amrita...». (Extractos de las entrevistas de Martine Armand a Elaine Gergely de julio a septiembre de 1986 en Francia).<sup>10</sup>

Parece que Amrita y Edith se escribieron hasta 1938, y se vieron por última vez en Hungría en la primavera de 1938.

«Marie-Louise y Amrita compartían estudio, cada una tenía su propia llave, y un día Marie-Louise se encontró a Amrita y Edith en la cama (...) La razón por la que Amrita habría mantenido una relación homosexual con Edith fue para no lastimarla con su rechazo. De alguna manera se convenció a sí misma de aceptar las demandas físicas de Edith (...) Había cierta gravedad y seriedad en su vínculo con Edith, se reía de ella, pero a la vez había cierta atención y cuidado, el amor que tenía era obviamente profundo y sincero: era una Amrita diferente. De la misma manera, Edith (...) tenía un cierto humor frío y distante, pero no podía contener la ternura, que se notaba por ejemplo en la forma en que pedía noticias de Amrita después de su partida a la India. En ese momento Elaine tenía un dominio total sobre Edith. Elaine había estado extremadamente celosa de Amrita y luego había convertido a Edith en su esclava (...) No hay ninguna certeza de que Edith rompiera las cartas de Amrita con rabia. Probablemente no podría ocultarlas de Elaine. Su relación no tuvo la intensidad devastadora que había habido entre Amrita y Edith». (Extractos de una entrevista de Martine Armand a Denise Proutaux, Dyvorne, Francia, 1986).<sup>11</sup>

### 17. Recompensa de la crítica

El padre de Amrita le envió con una carta un recorte de periódico que trataba exclusivamente de la entrega de premios de la exposición de Bellas Artes de Delhi. En él se recoge que:

«los retratos de la señorita Sher-Gil obtienen dos premios. La quinta exposición anual en la Sociedad de Bellas Artes de la India, que fue inaugurada por Su Alteza el Maharajá de Patiala en el Hotel Imperial, Nueva Delhi, el domingo, es única en muchos sentidos (...). En la primera columna de abajo a la izquierda menciona que «la exposición también presenta obras de Abanindranath Tagore, Nandlal Bose, Sarda Ukil, S.N. Gupta, L.M. Sen y otros (...) El artista indio no debe faltar en los temas y, con los avances occidentales en la materia, la variedad debe ser un punto fuerte en la pintura india». Amrita, en una carta a sus padres de principios de marzo de 1936, cuando estaba en Saraya, expresa su asombro: «Me sorprendí bastante cuando recibí el recorte del *Hindustan Times* que decía que había ganado dos premios (aunque, naturalmente, ¡optaron por la peor pintura!)».<sup>1</sup>

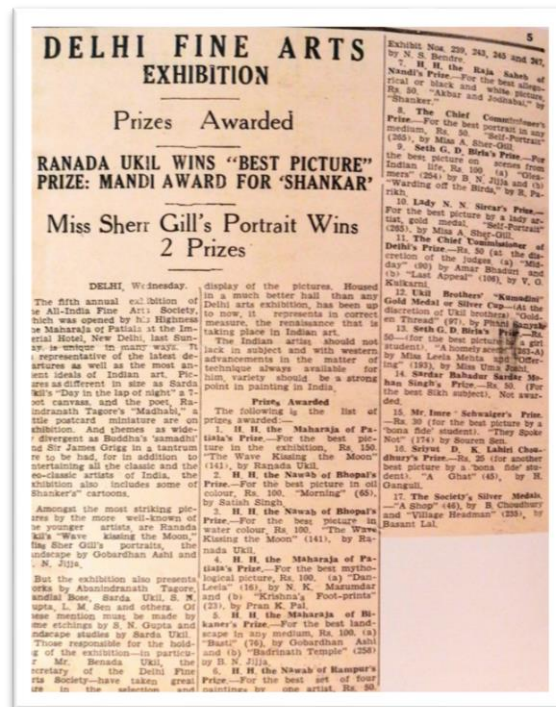


Figura 107 - Recorte de periódico de la reseña de la exposición de Bellas Artes de Delhi, *Hindustan Times*, marzo de 1936. Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*, Delhi: Tulika Books, 2010, vol. 1, p. 246.

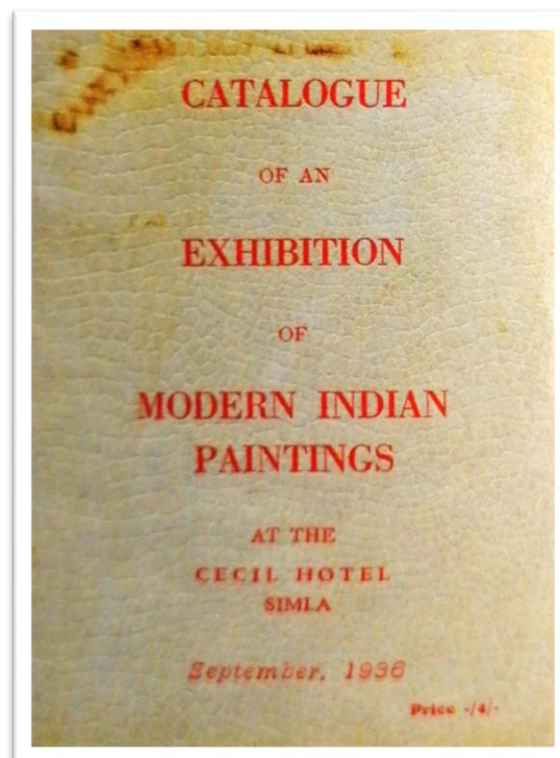


Figura 108 - Portada del catálogo de la exposición «Pinturas indias modernas», organizada por Baroda Ukil en Simla en 1936. Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*, Delhi: Tulika Books, 2010, vol. 1, p. 234.

88. "Expectancy" ... .. 50	106. Birth of Gantama ... .. 200
89. Cycle of Life ... .. 50	107. A scene from Indian life ... .. 150
90. With her pet ... .. 50	108. A <i>Sarangee</i> Player ... .. 100
<b>MR. ATUL BOSE</b>	
91. Kanchanjunga, (Dawn) ... .. 625	<b>MR. D. P. ROY CHOUDHURY</b>
92. Kanchanjunga, (Sunset) ... .. 625	( Principal, Govt. School of Art, Madras )
93. Portrait of a lady*	109. Palace Doll ... .. 800
<b>MR. BARADA UKIL, F. R. S. A.</b>	
94. A Pencil-Portrait of Poet Tagore ... .. 75	110. After the Storm ... .. 800
95. Aurangebe reading Qoran ... .. 100	111. Trivandram Rocks ... .. 500
96. Nataraja ... .. 250	112. Twilight ... .. 500
97. A Pencil-Portrait ... .. 50	113. Head Study of a man ( <i>Sculpture</i> )
<b>MR. SARADA UKIL</b>	
98. Ecstasy of Touch ... .. 250	Kindly lent by Mr. Tampoe I. C. S.
99. Homeless ... .. 250	114. Blind* ( <i>Sculpture</i> )
100. A Hill-girl ... .. 250	<b>MISS AMRITA SHER-GIL</b>
101. Burden of life ... .. 250	115. <del>Portrait of H. H. the Senior Maharant of</del>
102. Nature Mysterious ... .. 125	<del>Kanurthala Kindly lent by Her Highness</del>
103. Tune of Eternity ... .. 200	116. A Village Scene ... .. 250
104. <i>Sakuntala</i> ... .. 200	117. Mother India ... .. 500
105. Last Ray of life ... .. 200	118. Portrait of Mr. F. M. Khan
* Not for Sale	
10	Kindly lent by Mr Khan.
	119. Composition ... .. 500
	120. <u>The Dreamer</u> - ? ... .. 700
	121. <u>The Girl in Red</u> * ?
	*Not for Sale.
	11

Figura 109 - Interior del catálogo de la exposición «Pinturas indias modernas». Al final de la página 11, se leen siete títulos de las pinturas de Amrita y respectivos precios en rupias. Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*, Delhi: TulikaBooks, 2010, vol.1, p. 248.

El siguiente artículo sobre arte moderno indio fue publicado en *The Hindu* el 1 de noviembre de 1936. Lleva por título «Imitando las formas del pasado», y se imprimió tres veces más: en *The Khalsa Review*, el 16 de noviembre de 1936, y como dos ensayos, «Evolución de mi arte» y «Apreciación del arte», en la revista *Usha*.



THE HINDU, SUNDAY, NOVEMBER 1, 1936.

# MODERN INDIAN ART

## IMITATING THE FORMS OF THE PAST

By AMRITA SHER-GIL

In the following article Miss Amrita Sher-Gil, a young and talented artist whose pictures have attracted considerable notice at recent Art Exhibitions in Simla and elsewhere, explains her own reactions to some of the traditional forms of Indian Art. Miss Sher-Gil has had the advantage of training under Professor Lucien Simon in Paris and was elected an Associate Member of "the Grand Salon" in 1933.

It seems to me that I never began painting, that I have always painted. And I have always had, with a strange certitude, the conviction that I was meant to be a painter and nothing else. Although I studied, I have never been taught painting in the actual sense of the word, because I possess in my psychological make-up a peculiarity that resents any outside interference. I have always, in everything, wanted to find out things for myself.

With this tendency it is rather fortunate that in 1929 when our parents decided to take my sister and myself to Paris for the study of music and painting respectively, the great French professor, Lucien Simon, took a fancy to my work and admitted me to his studio at "the Ecole des Beaux Arts." Before leaving for Europe I had worked entirely from imagination, and although I went through an academic phase in the first few years of my stay in Paris, I had never imitated nature servilely; and now I am deviating more and more from naturalism towards the evolving of new, and "significant" forms, corresponding to my individual conception of the essence of the inner meaning of my subjects.

Lucien Simon never "taught". He made us think for ourselves and solve technical and pictorial problems ourselves, merely encouraging each of those pupils whose work interested him in his or her own individual forms of self-expression.

I worked for some time at the Ecole des Beaux Arts, and got prizes at the annual portrait and still-life competitions for three consecutive years. My

work in those days was absolutely Western in conception and execution, except for the fact that it was never entirely tame or conventional.

### Discrimination Essential

I had not in those days learnt that simplicity is the essence of perfection. One sees with such exuberance, so uncritically, when one is very young that one is liable to sacrifice the artistic whole to unessential detail, if it happens to be pleasing to the eye. One lacks the faculty of discrimination so essential to the production of true Art.

Towards the end of 1933 I began to be haunted by an intense longing to return to India, feeling in some strange inexplicable way that there lay my destiny as a painter. We returned at the end of 1934. My professor had often said that, judging by the richness of my colouring, I was not really in my element in the grey studios of the West, that my artistic person-


nality would find its true atmosphere in the colour and the light of the East. He was right, but my impression was so different from the one I had expected, and so profound, that it lasts to this day.

It was the vision of a winter in India—desolate, yet strangely beautiful—of endless tracks of luminous yellow-grey land, of dark-bodied, sad-faced, incredibly thin men and women who move silently looking almost like silhouettes and over which an indefinable melancholy reigns. It was different from the India, voluptuous, colourful, sunny and superficial, the India so false of tempting Travel Posters that I had expected to see.

Before leaving for Europe as a very young girl I had been so wholly an introvert that I had never really seen or observed anything around or outside me. I worked entirely from imagination in those days, and living on pictures instead of reality I conceived India through the medium of those utterly mediocre specimens of fifth-rate Western art that still abound in the local Exhibitions, providing doubtful if not harmful aliment to the artistically undeveloped and undeveloped mind. And I regret to say that not satisfied with the production *ad infinitum* of this type of painting by the Europeans here, it is perpetuated, in blissful ignorance as to its artistic demerits, by a number of Indian artists! I say regret, because these paintings can no more be accused of being true interpretations of India than they can be accused of being works of Art! When pursued as a form of recreation by amiable foreign amateurs of both sexes, or tourists who wish to conserve, in the form of oils or water-colours that have no pretension whatsoever to Art, souvenirs of their various travels, then it is pardonable; but when the essence of mediocrity is adopted to found a school of Art, to give impetus to a new Indian artistic movement, then it is to be deplored in the extreme. I call it tourist painting, this, because it has all the characteristics of the tourist mind, being absolutely superficial both pictorially and psychologically, impressions of impressions where there is no room for artistic conception, penetration or insight.

### So-called Paintings of India

Those so-called paintings that depict an India where the Sun shines with an inevitability only equalled by the mediocrity of the conception and execution of that sunlight as it plays on flesh tints of standardised grey browns and gives opportunity to the ambitious artists to exploit the possibilities of orange "reflected lights" and blue "half-lights" (cheap tricks of the trade that have to be learnt but must be forgotten before one can even think of producing true works of Art). Those serene



Amrita Sher-Gil, the author, says that Indian art has committed the mistake of feeding almost exclusively on the tradition of mythology and romance.

Figura 110 - Recorte del periódico *The Hindu*, 1 de noviembre de 1936.  
Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*, Delhi: Tulika Books, 2010, vol. 1, p. 248.

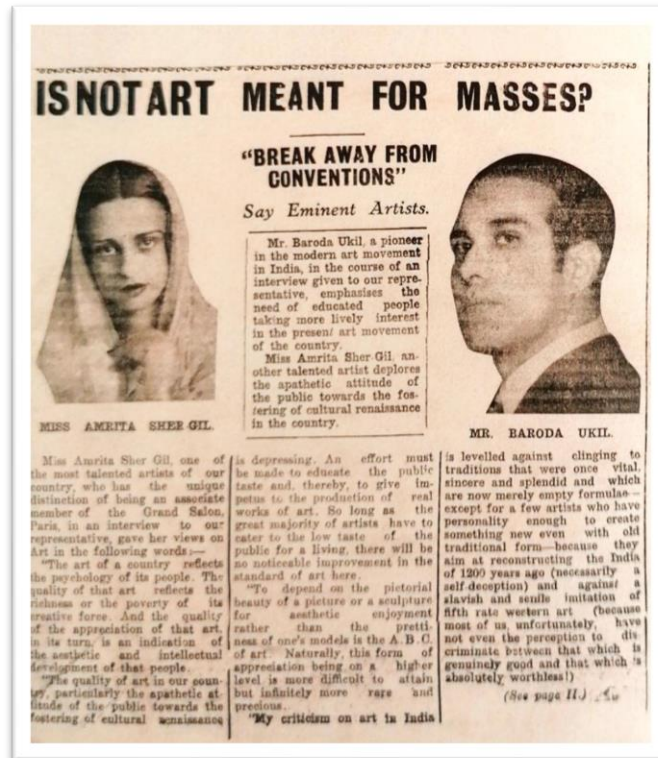


Figura 111 - Recorte de periódico en *The Tribune*, 20 de septiembre de 1936.

Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*, Delhi: Tulika Books, 2010, vol. 1, p. 258.

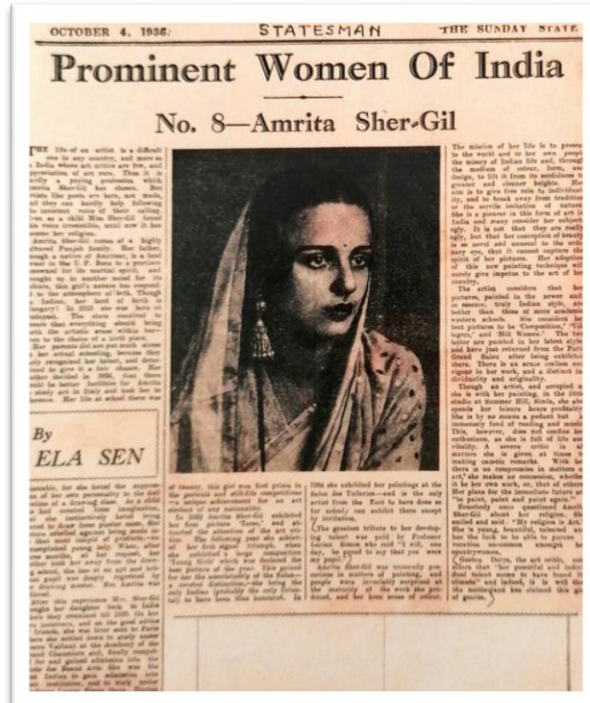


Figura 112 - Recorte del periódico *The Sunday Statesman*, 4 de octubre de 1936.

Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*, Delhi: Tulika Books, 2010, vol. 1, p.258.



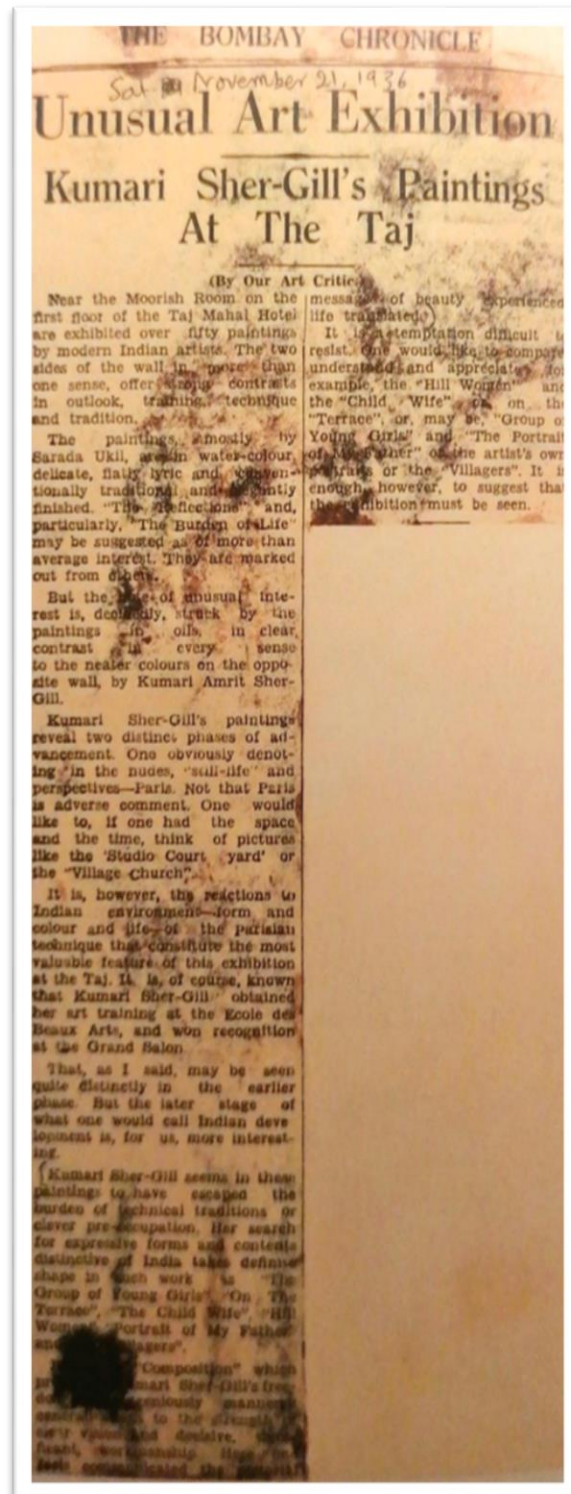


Figura 113 - Recorte del periódico *The Bombay Chronicle*, 21 de noviembre de 1936. Kanhaiyalal Vakil, crítico de arte, hace una reseña sobre la exposición de Amrita en el Taj Mahal Hotel de Bombay. Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*, Delhi: Tulika Books, 2010, vol. 1, p. 260.



Figura 114 - Recorte del periódico *The Evening of India*, de 1936. Reseña de la exposición de Amrita en el Taj Mahal Hotel de Bombay. Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*, Delhi: Tulika Books, 2010, vol. 1, p. 260.



Figura 115 - Recorte del periódico *The Madras Mail*, 9 de diciembre de 1936. Reseña de la exposición de Amrita en Hyderabad. Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*, Delhi: Tulika Books, 2010, vol. 1, p. 266.



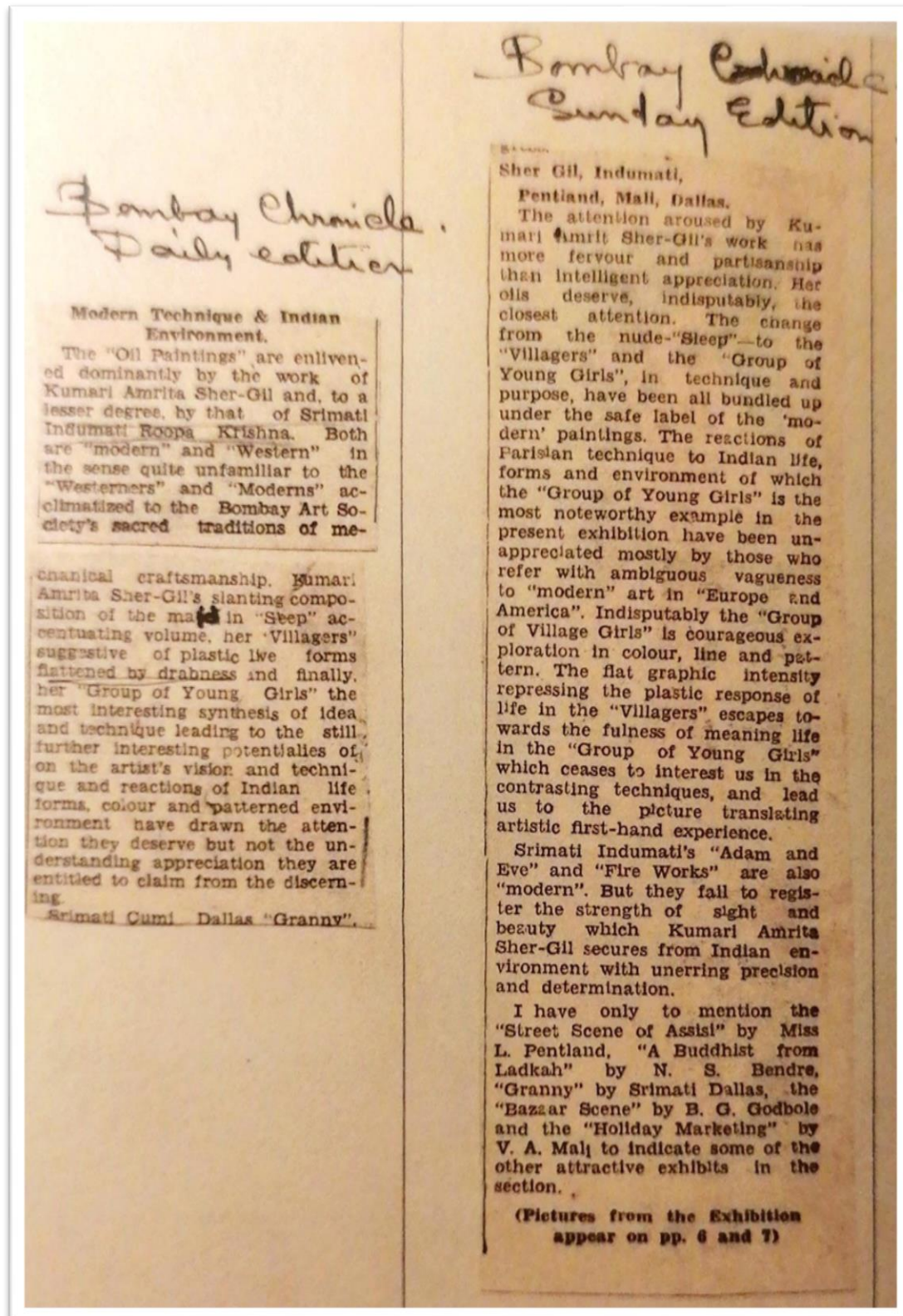


Figura 116- Recorte del periódico *Bombay Chronicle, Sunday Edition*. 24 de enero de 1937, sobre la exposición en la *Bombay Art Society*. Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*, Delhi: Tulika Books, 2010, vol. 1, p. 292.

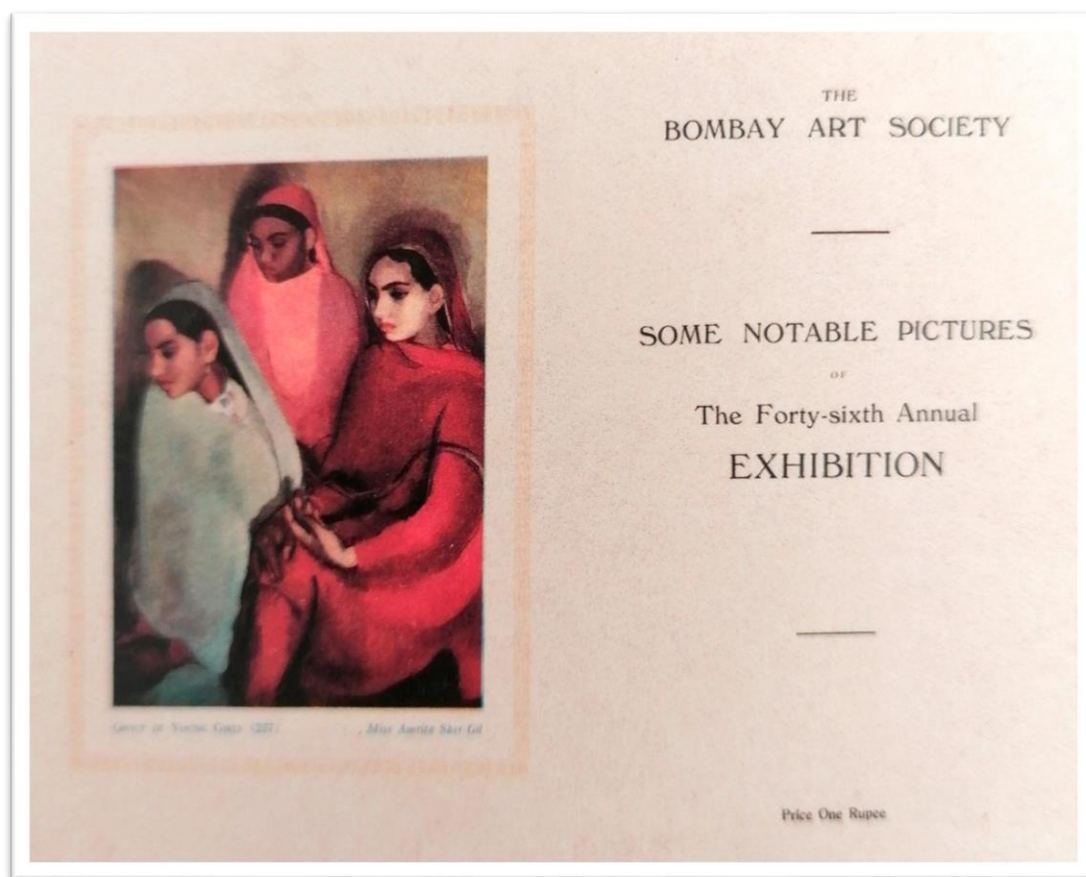


Figura 117- Catálogo de la 46ª Exposición Anual de la *Bombay Art Society*. En la portada, reproducción de *Group of Three Girls*, de Amrita Sher-Gil. Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*, Delhi: Tulika Books, 2010, vol. 1, p. 298.

El siguiente artículo lo escribió el tío de Amrita, Ervin Baktay. Titulado:

«La pintora más destacada de la India: una chica húngara de Budapest», apareció el 13 de junio de 1937 en la revista *Uj Idök*: «Amrita Sher-Gil es moderna en el sentido real de la palabra, (...) su habilidad superior y seguridad al dibujar, su construcción de las formas, es tan firme que daría crédito incluso a un artista masculino. Además de la gracia femenina de la intuición y la espontaneidad, su energía robusta y fuerza palpitan en su trabajo».2



## India legkiválóbb modern festőnője — budapesti magyar leány



Sokan ismerték a budapesti jótársaságban Umraosingh Shergilt, nemesi címén a „Szerdár“-t, azt az előkelő indiai urat, aki magyar leányt vett feleségül és évekig élt Budapesten. Két kislányuk Budapesten született, itt éltek hét-nyolcéves korukig és természetesen a magyar volt az első nyelv, amelyet megtanultak és mainapig sem felejtettek el.

A leányok idősebbike, *Shergil Amrita*, festőművésznék készült; évekig tanult Párisban Lucien Simon mesternél. Alig kétévi tanulás után Párisban már kiállíthatta műveit a Grand Salonban, a Salon beválasztotta tagjai közé és egyik munkájával első díjat nyert. 1934-ben hazatért Indiába és fokozott lendülettel látott munkához az exotikus környezetben. Mindjárt első kiállításain rendkívüli feltűnést keltett. Ez a feltűnés ugyan nem volt egyértelmű: a fiatal indus-magyar művésznő sok ellenzéssel találkozott, mert nagyon — modernnek találták. De átütő erejű tehetsége legyőzte az ellenállást. Az elmúlt év folyamán egymásután jelentek meg a többoldalas cikkek, méltatások és ismertetések India vezető napilapjaiban és folyóirataiban; ez évben pedig könyvekben adták közre képei reprodukcióit és ismertetőit indiai műkritikus írt tanulmányt Shergil Amrita művészetéről. A fiatal művésznőt India minden számottevő nagyvárosába meghívták, hogy kiállítást rendezzen, képei valósággal forradalmi hatást váltottak ki az indus művészetben.

Eznek megértéséhez tudni kell, hogy Indiában — bár India régi művészete a legmagasabbrendűek közé tartozott — a modern idők s az európai hatások nagy visszacsúszást idéztek elő a művészetek terén. India hovatovább elfelejtette a maga régi hagyományait és művészi értékeit, s azt hitte, hogy a nyugati formák utánzásával szolgálhatja legjobban művészi céljait. A művelt indusok elvesztették érzéküket a keleti szellemű művek iránt, viszont a nyugati művészetből csak a legszelejtesebbet ismerték meg. A múlt század unalmas naturalizmusának legrosszabb, legértéktelemből irányzatai gyökeresedtek meg Indiában. Ha bennszülött művész a klasszikus hindu festészet vagy szobrászat mintaképeit próbált fordítani ihletért, akkor „kezdőlegesenek” tartották és nem törődtek vele. De kitűnően megélt Indiában bármely közepes nyugati festő, aki édeskés és semmitmondó arcképeket vagy romantikus tájképeket festett. Még keservesebbé tette a helyzetet az, hogy az Indiában élő angolok közt rengeteg a műkedvelő festő, s az indiai nagyvárosokban rendezett tárlatok anyagát nagy részben ilyen műkedvelői „alkotások” szolgáltatották. A zsűri is dilettánsokból állott, elképzelhető tehát, milyen mértékkel ítélték meg a beküldött képeket!

A helyzet nagyjából ma is ugyanez, de azért az elmúlt évtizedekben India művészete mégis újjászületett. Ez nagyrészt *Havell*, a jeles angol műtörténész érdeme volt, aki rámutatott az eredeti indiai művészet s a régi alkotások rendkívüli értékére. De nagy része volt a hindu művészet renaissancájában Rabindranáth Tháknak is, illetve két rokonának, akik kiváló festőművészek. Ők festőiskolákat alapítottak, amelyekben a régi indiai művészet eszményeit tették uralkodókká. Sok kitűnő tehetség fejlődött ki nemes és értékes művészetet a régi stílusok alapján. De reakcióképpen a nyugati naturalizmussal szemben, megvetették a természet tanulmányozását, mindennél fontosabbnak tartották a *lelki megnyitkozást, a benső mondanivalót*. Ez oda vezetett, hogy az egyébként finom és tartalmas indiai művészek egyszerűen *nem tudtak rajzolni*, nem ismerték az emberi alakot, fogalmuk sem volt konstrukcióról, megértett formákról. Szücsös és érzelmes, lagymatag stílusok keletkeztek így és csak egynéhány rendkívüli tehetségnek sikerült a régies stílusokban is újszerűt és valóban művészi alkotni.

Ebbe a művészi világba tört be egyszerre és váratlanul Shergil Amrita, az indus-magyar festőnő, a maga meglepő és nyugtalanító művészetével. Még a támadói is megérezték, hogy itt valami egészen



Hegyvidékek. Shergil Amrita magyar származású indiai festőművésznő festménye

387

Figura 118 - Recorte de Ervin Baktay del artículo sobre Amrita Sher-Gil, en la revista húngara *Uj dök*, 13 de junio de 1937. Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*, Delhi: Tulika Books, 2010, vol. 1, p. 298.

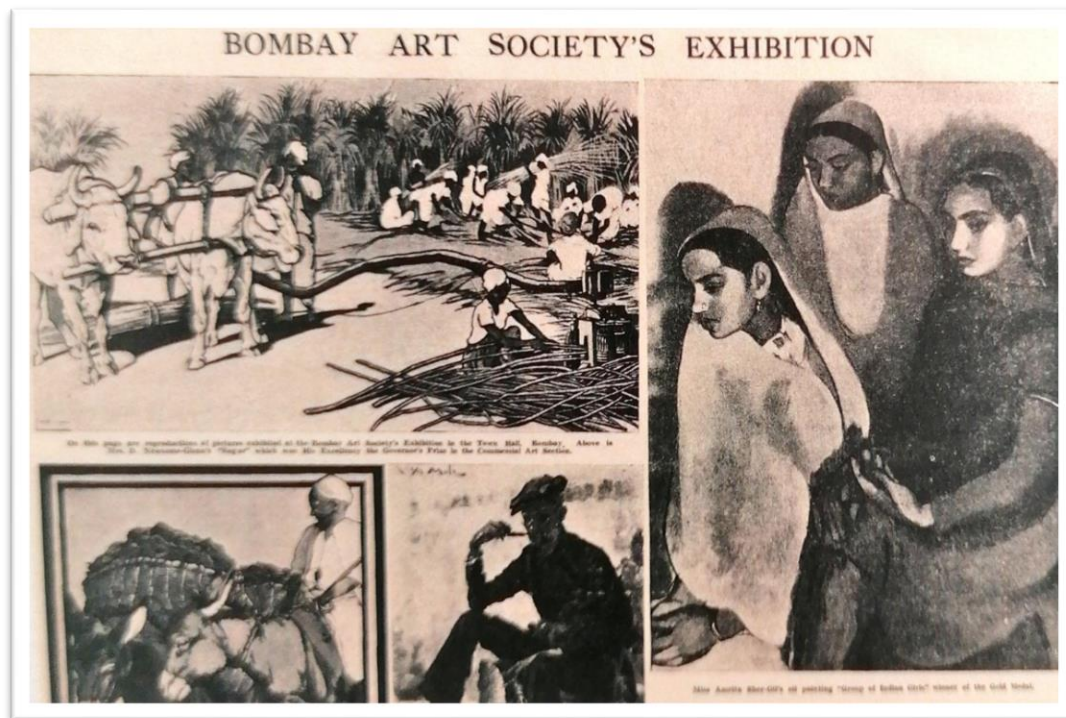


Figura 119 - Recorte del artículo de la exposición en la Bombay Art Society con la reproducción de *Group of Three Girls*, aparecido en *The Times of India*, 16 de enero de 1937. V. Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*, Delhi: Tulika Books, 2010, vol. 1, p. 304.



Figura 120- Recorte del artículo de la exposición en la *Bombay Art Society* en 1937. Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*, Delhi: Tulika Books, 2010, vol. 1, p. 304.





Figura 121- Recorte de portada, sobre la exposición en la *Bombay Art Society*, publicado en *The Illustrated Weekly of India*, Bombay, 1937. Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*, Delhi: Tulika Books, 2010, vol. 1, p. 304.

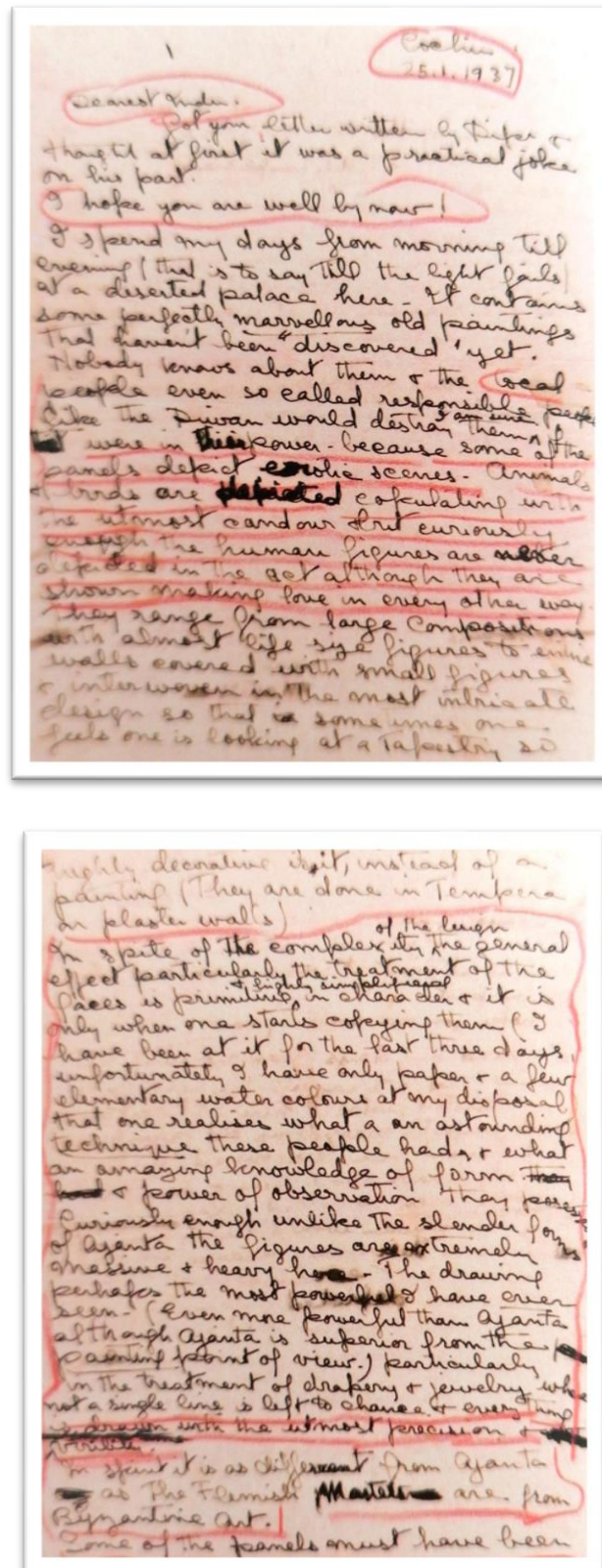


Figura 122 - Carta de Amrita a su hermana Indu desde Cochin, 25 de enero de 1937.

Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*, Delhi: Tulika Books, 2010, vol. 1, p. 308.



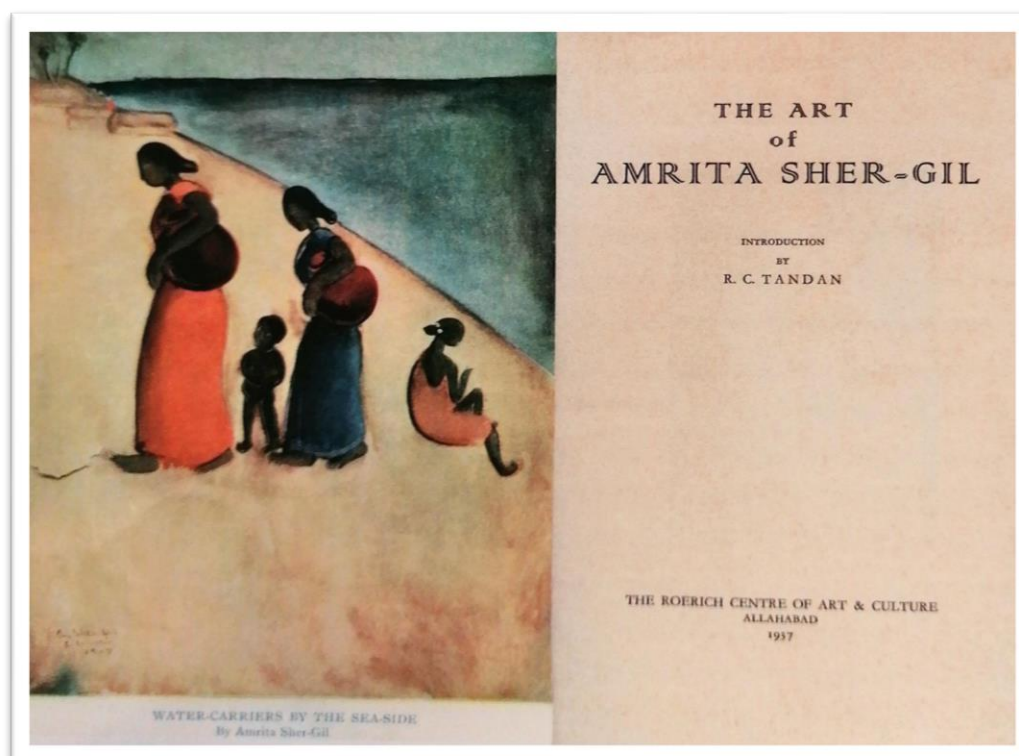


Figura 123- Catálogo de la exposición en *The Roerich Centre of Art & Culture* en Allahabad. Portada con la reproducción a color de su pintura *Water Carriers by the Seaside*, después llamada *Mujeres en la playa*, de 1937. Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*, Delhi: Tulika Books, 2010, vol. 1, p. 316.



Figura 124- Recorte del artículo sobre Amrita Sher-Gil publicado en *The Indian Ladies Magazine*. Enero y febrero de 1937. Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*, Delhi: Tulika Books, 2010, vol. 1, p. 322.

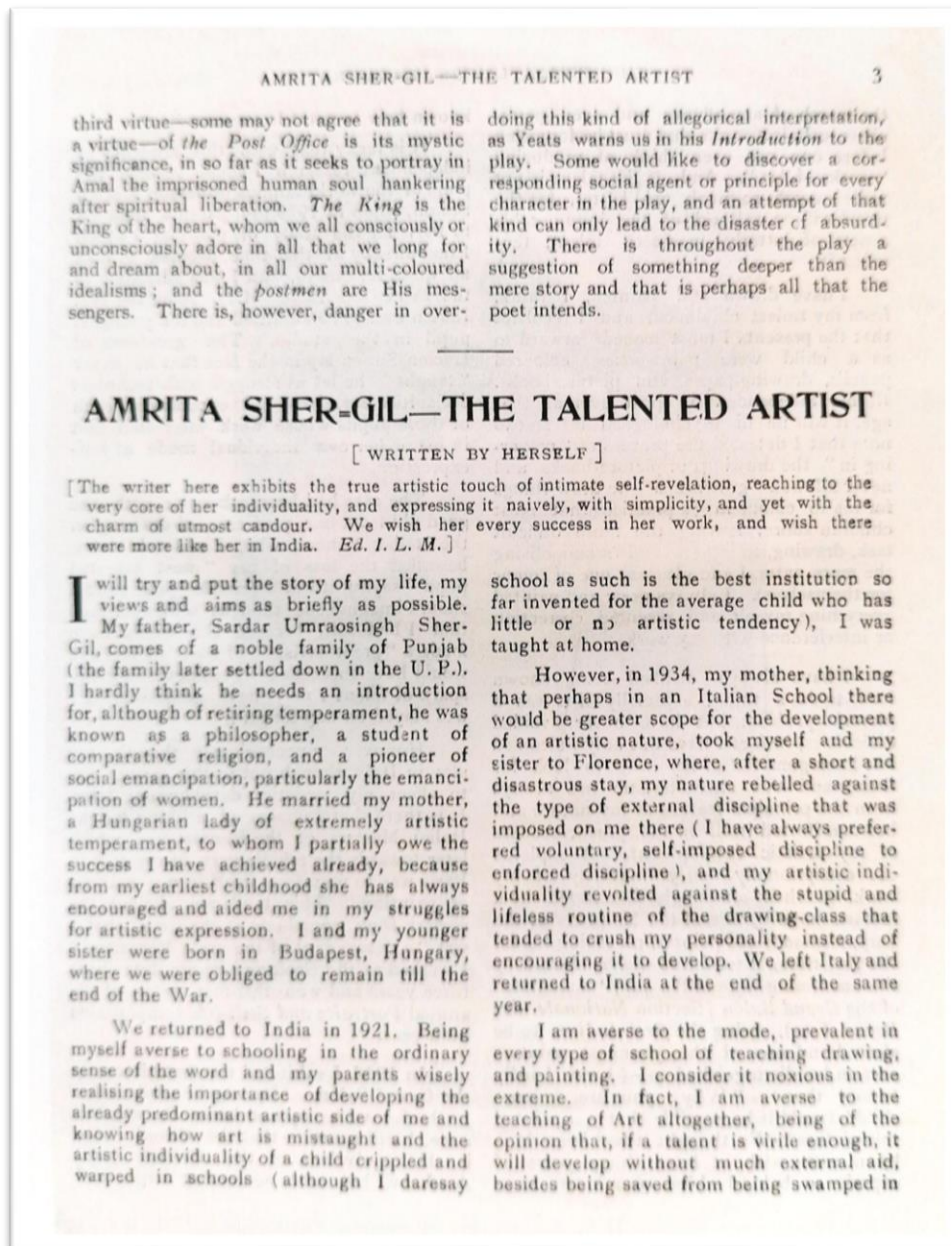


Figura 125 - Recorte del artículo sobre Amrita Sher-Gil publicado en *The Indian Ladies Magazine*. Enero y febrero de 1937. Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*, Delhi: Tulika Books, 2010, vol. 1, p. 322.

Traduzco la parte inicial del artículo, escrita por ella misma, titulado; “Amrita Sher-Gil:-La artista talentosa- La escritora exhibe aquí el verdadero toque artístico de la autorrevelación íntima, llegando al núcleo mismo de su individualidad, expresándose con ingenuidad, sencillez y, sin embargo, el encanto de la máxima franqueza. Le deseamos mucho éxito en el trabajo y deseamos que haya más como ella en la India. Editado por la revista *The Indian Ladies*”





Figura 126- Recorte del artículo de R.C. Tandam sobre Amrita Sher-Gil y su arte publicado en el periódico *The Leader* en 1937. Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*, Delhi: Tulika Books, 2010, vol. 1, p. 328.

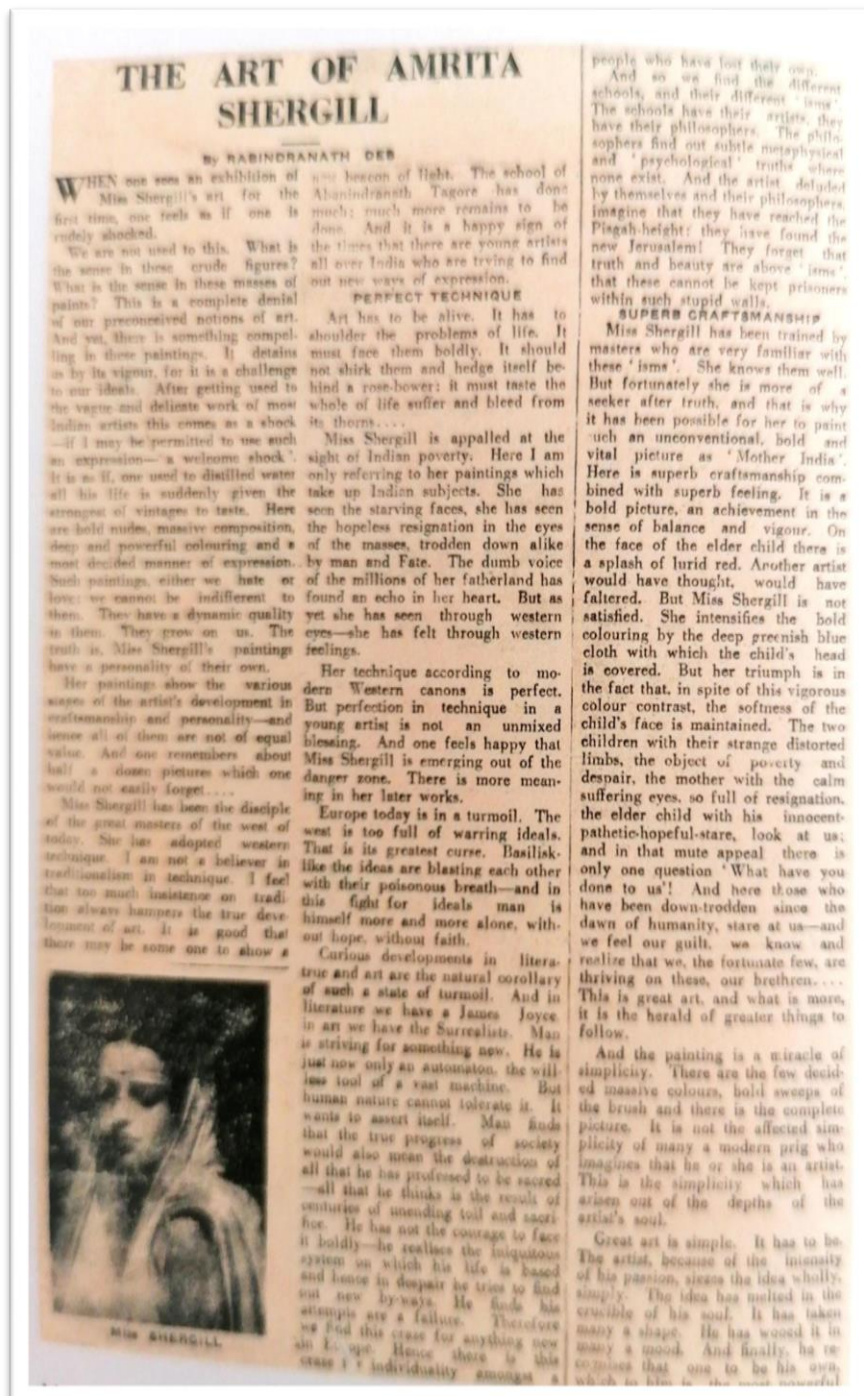


Figura 127 - Recorte del artículo de Rabindranath Deb sobre Amrita y su arte publicado en el periódico *The Leader*, en 1937. Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*, Delhi: Tulika Books, 2010, vol. 1, p. 330.



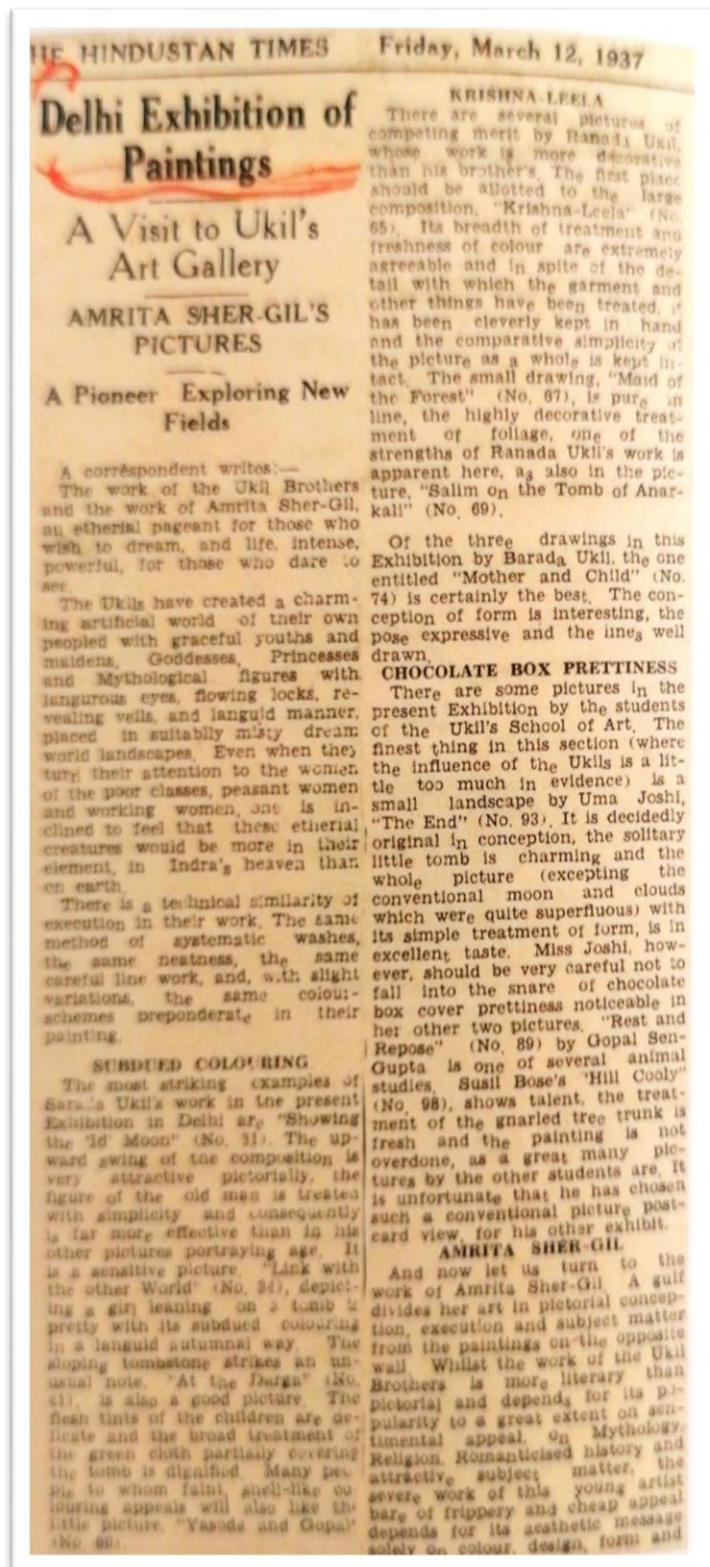


Figura 128 - Recorte del artículo sobre la exposición colectiva con Amrita en la galería de arte de los hermanos Ukil en Nueva Delhi, publicado en *The Hindustan Times*, viernes, 12 de marzo de 1937. Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*, Delhi: Tulika Books, 2010, vol. 1, p. 304.

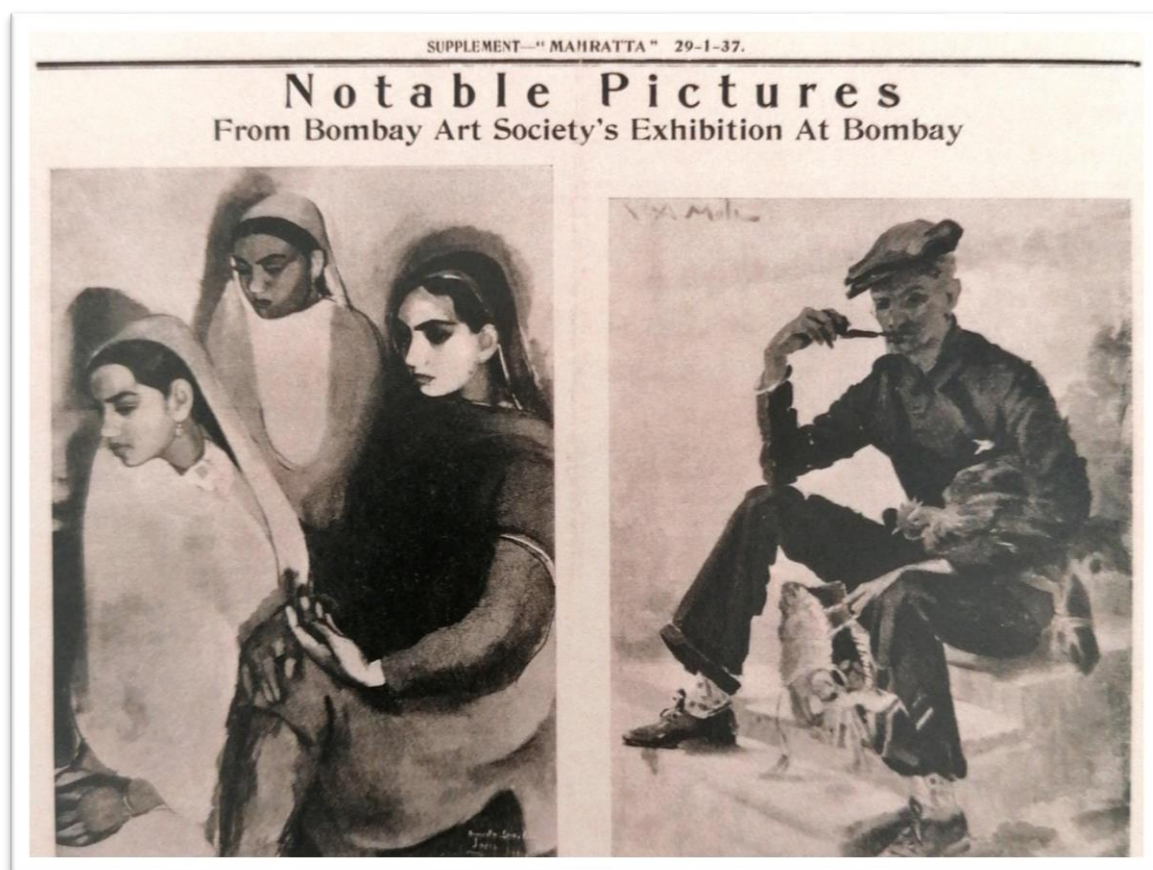


Figura 129 - Reproducción de la obra de Amrita *Group of Three Girls* en la revista inglesa *Mahratta*. 29 de enero de 1937.  
Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*, Delhi: Tulika Books, 2010, vol. 1, p. 306.



Figura 130 - Recorte del artículo de Barada Ukil publicado en *The Modern Review*, vol. LX, n.º 3, Calcuta. 3 de septiembre de 1936.  
Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*, Delhi: Tulika Books, 2010, vol. 1, p. 346.



Figura 131- Recorte del periódico *The Sunday Standard*. Artículo de Karl Khandalavala sobre Amrita. 6 de diciembre de 1936. Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*, Delhi: Tulika Books, 2010, vol. 1, p. 342.





Figura 132 - Recorte de la revista *Picture Play National Film Weekly of India* (Lahore). Artículo de Amrita «Art and Appreciation», abril de 1937. Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*, Delhi: Tulika Books, 2010, vol. 1, p. 354.



Figura 133- Amrita en el estudio de Simla. Foto tomada por su padre, Umrao Singh, en 1937.  
Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*, Delhi: Tulika Books, 2010, vol. 1, p. 364.

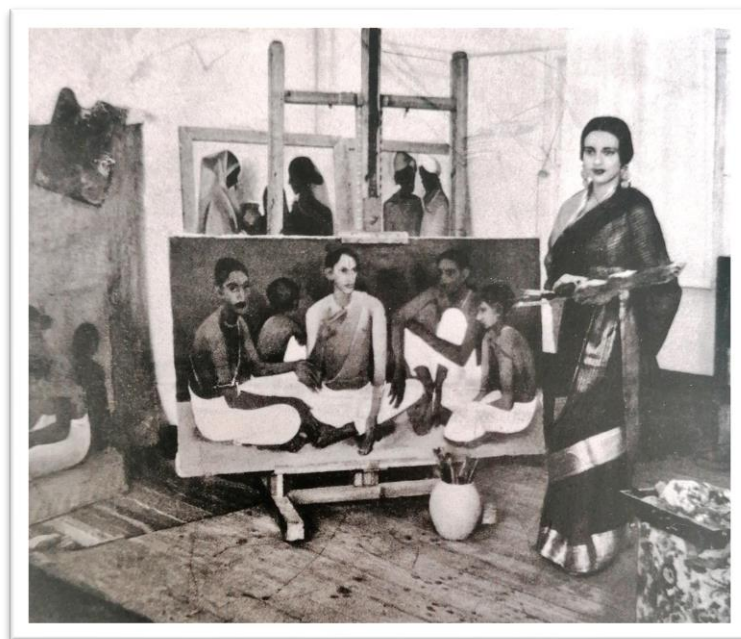


Figura 134- Amrita en el estudio de Simla, con la pintura *Brahmacharis*. Foto tomada por su padre, Umrao Singh, en 1937.  
Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*, Delhi: Tulika Books, 2010, vol. 1, p. 372.





Figura 135 - Fotografía de Amrita en la portada de la revista francesa *L'Illustration*, 25 de junio de 1938. Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*, Delhi: Tulika Books, 2010, vol. 1, p. 386.

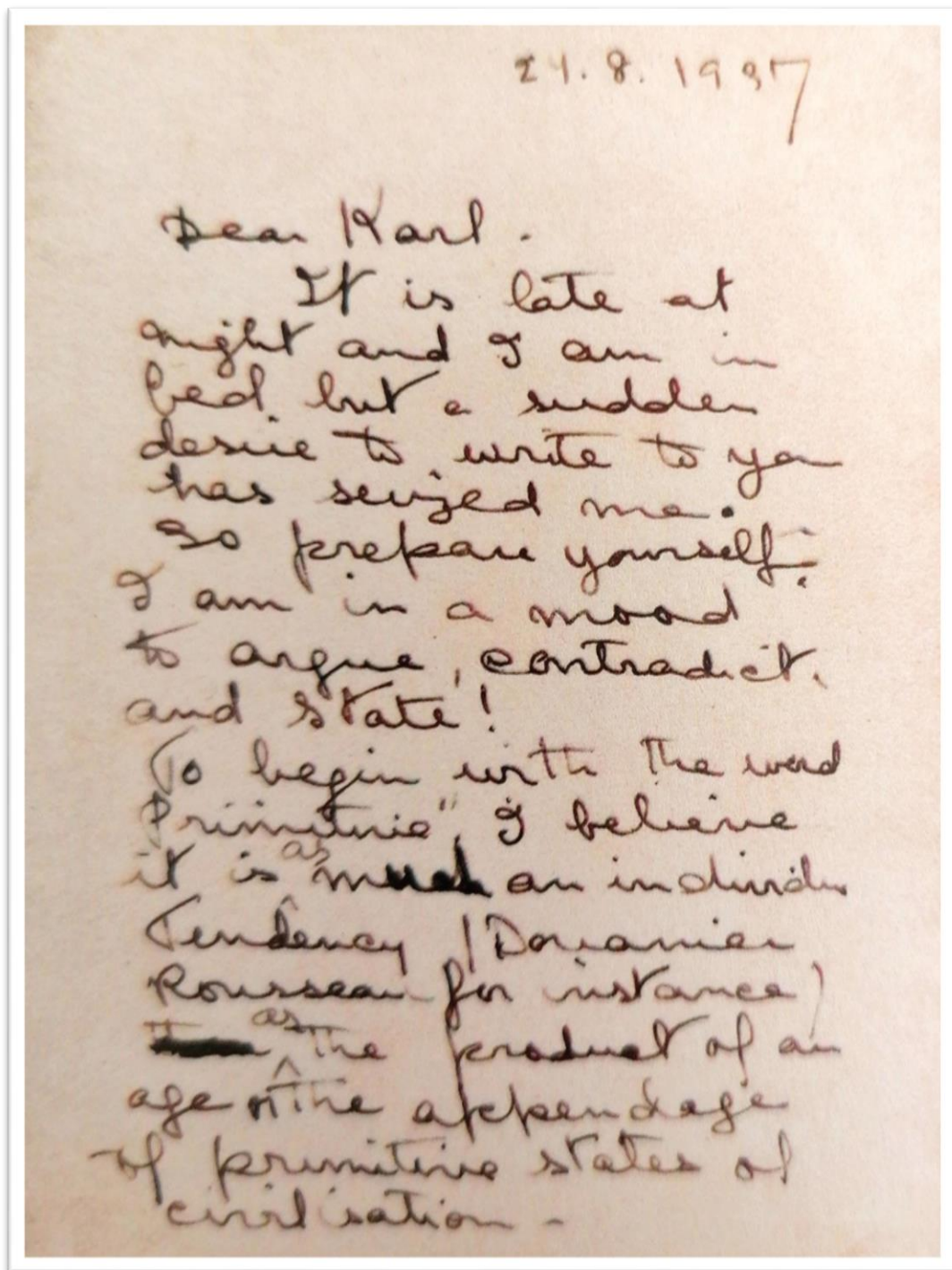


Figura 136- Carta de Amrita a Karl Khandalavala, desde Simla. 24 de agosto de 1937.  
Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*, Delhi: Tulika Books, 2010, vol. 2, p. 396.





Figura 137- Amrita en su estudio, con modelos y la pintura *South Indian Villagers Going to a Market*. Foto tomada por Umrao Singh en Simla en 1937. Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*, Delhi: Tulika Books, 2010, vol. 2, p. 416.



Figura 138- Amrita en el hall de la exposición individual del Hotel Faletti, Lahore, 1941. Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*, Delhi: Tulika Books, 2010, vol. 2, p. 420.

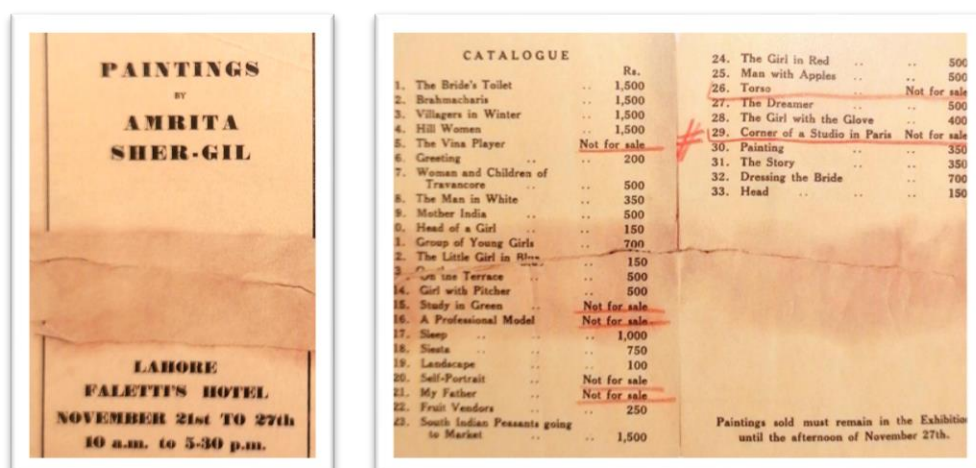


Figura 139- Catálogo de la exposición de Amrita en el Hotel Faletti, Lahore, 1937.  
Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*, Delhi: Tulika Books, 2010, vol. 2, p. 422.

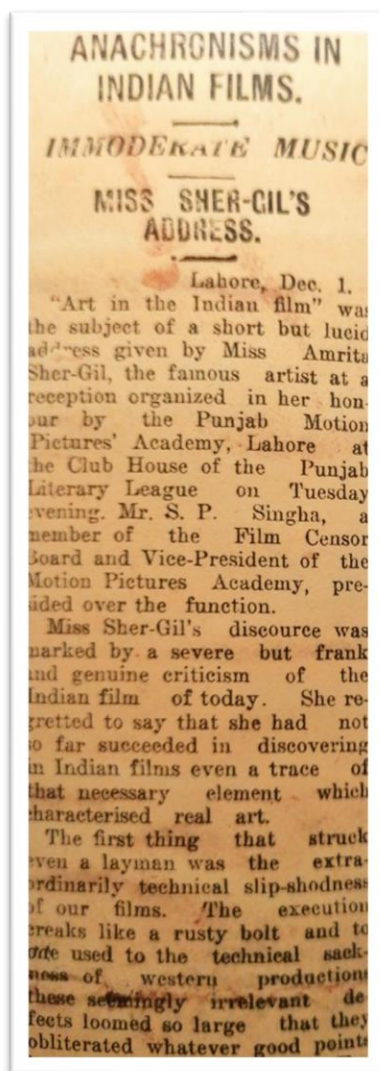


Figura 140- Recorte de la conferencia de Amrita, publicada en *The Civil and Military Gazette*, Lahore, diciembre de 1937.  
Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*, Delhi: Tulika Books, 2010, vol. 2, p. 426.





Figura 141- Recorte del artículo de Charles Fabri sobre Amrita Sher-Gil, publicado en *The Civil and Military Gazette*, Lahore, 1937. Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*, Delhi: Tulika Books, 2010, vol. 2, p. 432.

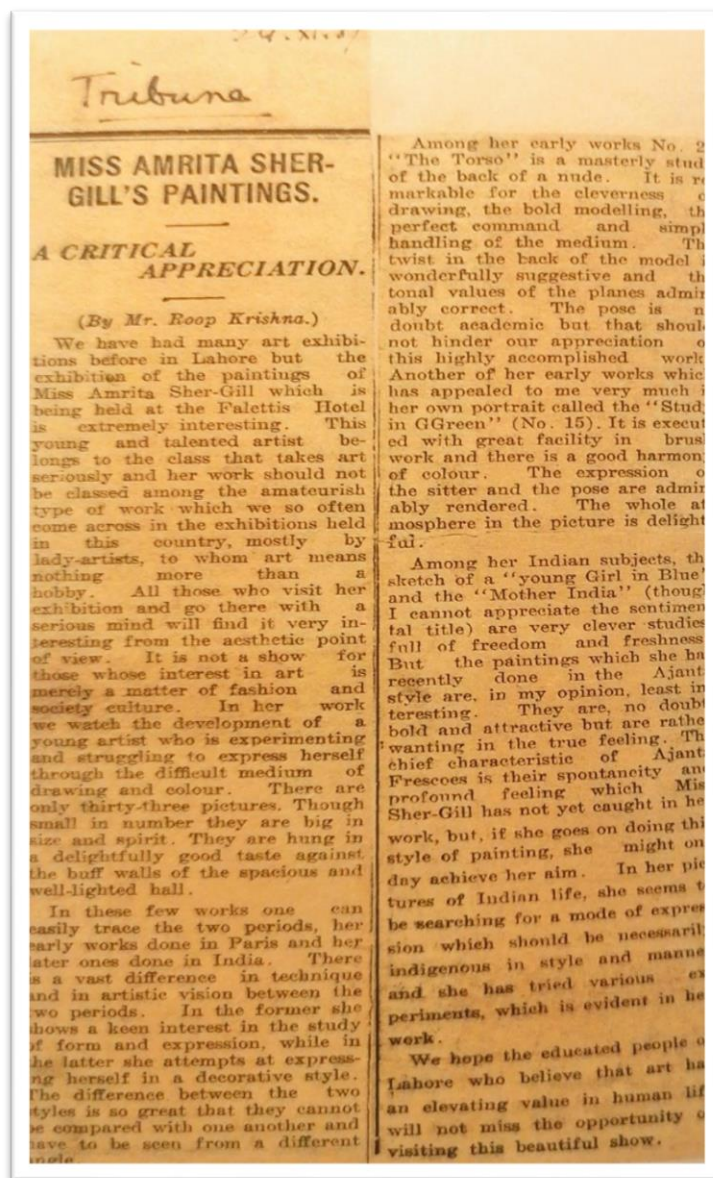


Figura 142- Recorte del artículo de Roop Krishna sobre Amrita aparecido en *The Tribune* el 24 de noviembre de 1937. Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*, Delhi: Tulika Books, 2010, vol. 2, p. 432.



प्रेम की हैसी बात नहीं कहेंगे या कहेंगे जिससे आपको प्यार 9. December 31.  
 571. Dearest Duni  
 I received your two letters of the 21<sup>st</sup> & 25<sup>th</sup> Novem<sup>ber</sup> 75.  
 They affected me very deeply. I can't say how much I should  
 like you to see all of us well settled as I know that this should  
 worrying about our future simply grinds you down & is  
 wearing both of you away. It gives you a sense of helplessness  
 and uselessness which is not in the least justified as you  
 have done much more for us in the highest sense of the  
 word than your brother could ever do for his family & your  
<sup>achievements</sup> ~~work~~ in fields intellectual & moral have a grandeur  
 about them & apart from a few little things the grandeur  
 of which will fade away your ~~image~~ <sup>memory</sup> will be something  
 very beautiful for us, something to be thought of  
 tenderly & with respect.  
 I am herewith enclosing a letter to Uncle (which please forward to him)  
 I am not sure of his address but mainly because I want  
 you & Mummy to see what I have written to him.  
 I am terribly sorry that owing to delays or losses of  
 the Post (as I repeat what I have already written to Mummy  
 that I never kept a particularly long silence & that during  
 the six weeks that I was at Kisumu I wrote at least  
 four times which is not so bad considering my aversion  
 for writing & also a letter & a card before I left  
 Pest) and also not to speak of course of the half of the  
 money ~~which~~ <sup>which</sup> you have on my account of the half of the  
 such distressful moments & that poor good Mummy  
 Mummy had to have recourse to such desperate  
 methods to enable money to be sent to me.  
 I feel not only for her but for you, as I could  
 deduct from your handwriting in the little postscript  
 of the 25<sup>th</sup> what a state of mind you were in as a result  
 of what poor Mummy in her desperation told you  
 concerning me.  
 Thank God they were without foundation & all I ask  
 you now is that you ~~be~~ to be very very considerate

Figura 143- Carta de Amrita a su padre, Umrao Singh. Budapest, 9 de diciembre de 1938.  
Vivan Sundaram. *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*. Delhi: Tulika Books, 2010, vol. 2, p. 540.





Figura 144- Recorte del artículo «Indian Art Today», de Amrita Sher-Gil, en *The Indian Listener*, 19 de agosto de 1941. Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*, Delhi: Tulika Books, 2010, vol. 2, p. 730.

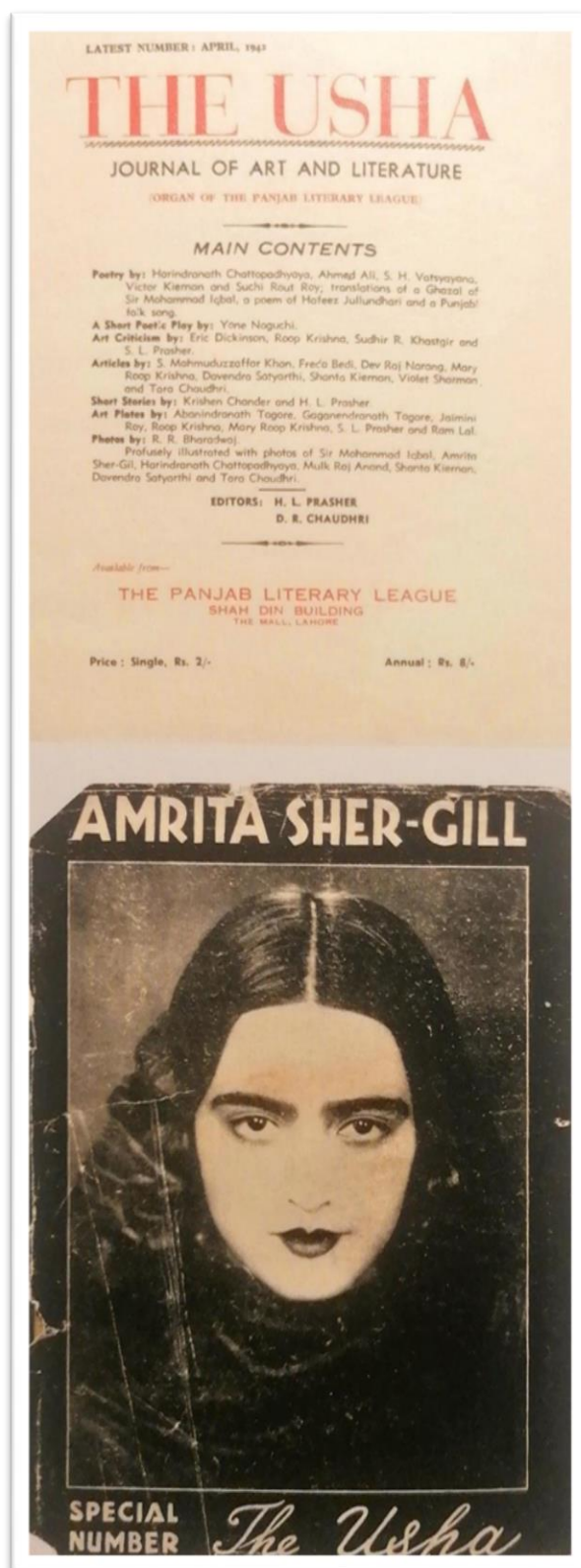


Figura 145 - Cubierta del número especial de *The Usha*, vol. III, n.º II. Publicado después de la muerte de Amrita Sher-Gil, agosto de 1941. Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*, Delhi: Tulika Books, 2010, vol. 2, p. 762.

### 17.1 La recepción de la última exposición

La repentina muerte de Amrita dejó atónitos tanto a su familia como a la comunidad artística de Lahore. Hubo una reunión de condolencias en la Liga Literaria de Punjab, donde mencionaron entre muchos detalles, todos sentimos que en sus creaciones artísticas había obtenido la inmortalidad. Su esposo nos trajo todos sus tubos de pintura sin usar para utilizarlos, y una caja de pinturas con dos paletas. Las paletas mostraban su combinación de colores. Aquellos primeros días comenzaron a llegar cartas de condolencia de amigos, conocidos y otros artistas, y de todos aquellos que habían conocido y amado a Amrita. Una de las más conmovedoras fue la carta de Jawaharlal Nehru a Marie-Antoinette:

Mi querida Sra. Sher-Gil:

Durante los últimos cinco años, me encontré con Amrita sólo media docena de veces, después de largos intervalos. Pero cuando la conocí me impresionó mucho su genio y su encanto. Me atrajo mucho y nos hicimos amigos. Sentí que ella era muy valiosa para la India y esperaba la madurez de su genio (...) Estos recuerdos son del pasado ahora. No puedo decirle lo angustiado y dolido que me sentí al enterarme de su repentina muerte (...).<sup>1</sup>

Otra conmovedora carta de condolencia vino de la política Sarojini Naidu, escrita desde Hyderabad a sus padres el 10 de diciembre de 1941:

«... Si hubiera vivido, estaría entre las mejores artistas que la India moderna ha producido: ya que es la obra lo que queda, es un legado del cual su país debería estar orgulloso...». <sup>2</sup>

¿Tuvo Amrita la premonición de que iba a morir? Esbozar una procesión fúnebre y expresar el deseo de pintarla parece indicar, ciertamente, la intuición de una muerte próxima. Victor parece tener también esos pensamientos y mencionó que Amrita a menudo sentía que moriría muy joven. Aunque no había síntomas físicos visibles, simplemente sintió que su vida sería corta. Solía decirle a Victor: «Tengo que trabajar duro, tengo que trabajar rápido, porque mi tiempo es muy corto». <sup>3</sup>

No mucho después de la muerte de Amrita, Marie-Antoinette se puso histérica de rabia y envió a todos sus conocidos cartas enfurecidas acusando a Victor de haber matado a su hija. Umrao Singh, por el contrario, mantuvo un silencio digno y escribió a Dewan Chamanlal, amigo de Amrita, diciéndole que no creía que Victor fuera responsable de la muerte de su hija. Umrao Singh estaba bastante preocupado:

«Por lo que me has contado y por lo que he oído de mi esposa, entiendo que ella ha escrito largas cartas a varias personas en las que ha acusa a Victor. Solicito que no se les preste atención, ya que fueron escritas en un estado de ánimo sumamente perturbado como resultado del terrible impacto que le produjo la repentina muerte de Amrita. Ha pasado por períodos de gran depresión debido al

insomnio al que a menudo está sujeta. Su sufrimiento durante el último mes ha sido terrible. Estoy seguro de que se debe a un trastorno mental temporal, aumentado por la conmoción y el dolor, que haya estado escribiendo estas acusaciones de una manera distorsionada y exagerada, y no debería hacérsela responsable de lo que haya escrito...».4

La hija mayor de Victor, Eva, de su segunda esposa, Nina, admite que Amrita estaba embarazada pero quería abortar. Según Eva, Amrita llevaba poco tiempo encinta y, sin que Victor lo supiera, fue a un curandero que le practicó un aborto, que fue una chapuza. Cuando se enteró, Victor se hizo cargo y la trató. Amrita, sin embargo, tomó una pintura pesada y contrajo peritonitis. Victor sabía que era demasiado tarde para que un médico pudiera ser de alguna utilidad, por lo que se esforzó al máximo para restaurar el daño, pero no tenía remedio. La mayoría de los miembros de la familia creen que fue Victor quien operó a Amrita. Fori Nehru, cercano a Marie-Antoinette, sostiene enfáticamente que el aborto salió mal porque él no era un cirujano capacitado y tenía miedo de llamar a un médico porque su reputación se vería afectada. Sin embargo, si Victor realizó el aborto, no se le podría culpar por intentarlo, ya que era ilegal y habría sido difícil hacerlo profesionalmente en el exterior. En cuanto a su cualificación, tenía una experiencia considerable en la realización de cirugía, ya que había trabajado durante años en el campo, donde no había ningún especialista disponible. No era una persona descuidada, y podría haber sucedido un accidente por varias razones. Seguramente, como médico experimentado, sabía cuándo era demasiado tarde.5

En cualquier caso, la muerte de Amrita creó una sombra enorme sobre Victor y causó una inmensa confusión en muchos niveles. Marie-Antoinette fue quien lloró más fuerte y se consideró la más profundamente destrozada, pero recurrió a Victor en busca de ayuda cuando su salud mental comenzó a deteriorarse. Se apoyó cada vez más en él y le dio relatos gráficos de su enfermedad, pero no está claro si hizo algo para ayudarse a sí misma. Hacia el final de su vida, parecía haber ido más allá de cualquier remedio y ya nada le calmaba. Finalmente Marie-Antoinette se disparó un tiro con la pistola de Umrao Singh en su estudio de Simla el 31 de julio de 1948. Entonces Umrao Singh se fue a vivir con Indira en Nueva Delhi hasta que murió en 1954, a la edad de ochenta y cuatro años. Umrao perdió la memoria y una o dos veces se alejó durante horas, dejando a Indu y su esposo desesperados por encontrarlo. Indira fallecería prematuramente en 1974 en Kasauli, donde vivió sola durante muchos años, dejando atrás a sus dos hijos Vivan y Navina. Victor falleció en junio de 1997, a la edad de ochenta y seis años, en la India.6

Amrita Sher-Gil llevó una vida poco convencional para su época. Fue fiel a su arte y lo persiguió sin descanso. Tenía verdadera alma de artista: rebelde, intrépida, terca, apasionada, intuitiva, de espíritu libre y constantemente desafiando a su yo creativo. En 1941, la llama de la prodigiosa artista se apagó. Tenía veintiocho años. Una luz que se apagó demasiado pronto pero dejó una huella imborrable en el nacimiento del lenguaje del arte moderno indio. Y no fue olvidada: vive a través de sus obras y consiguió otro nombre: la Frida Kahlo de la India. Sus pinturas la han consolidado como una de las artistas femeninas más importantes del siglo; ella allanó el camino para las artistas modernas indias como Arpita Singh, Anju Dodiya, Pushpamala N., Anjolie Ela Menon y Sonia Khurana, por nombrar algunas, para desafiar la escena del arte y crear sus propias obras únicas. Curiosamente, siempre la pintaron durante el día, sin la ayuda de luz artificial. Sólo en raras ocasiones permitía que vieran su trabajo mientras estaba en desarrollo. Por razones puramente económicas realizó una gran cantidad de retratos por encargo que le desagradaban intensamente. A ella sólo le gustaba retratar a personas cuyas caras le gustaban. Puso un precio muy alto para sus obras en esa época. No se vendieron muchos. El trabajo de Amrita se mostró junto con las del maestro más famoso de la Escuela Bengalí de Shantiniketan, Rabindranath Tagore. Se mantuvo firme junto a la gran personalidad y el primer ganador del Premio Nobel de la India. Escandalizó el mundo del arte, con la acción sin precedentes de devolver un premio a la *Simla Fine Art Society* porque habían rechazado la que ella consideraba su mejor obra, y en cambio le dieron el premio por otro de sus cuadros, que consideraba inferior. Es más, Amrita proclamó con arrogancia:

«¡Sólo expondré en el Salón de París!». L. H. Paresher escribió sobre ella en un catálogo de sus obras: «Amrita Sher-Gil ya no existe, pero sus cuadros están aquí. ¡Amrita está muerta! ¡Viva Amrita! A través de estos cuadros brilla y siempre brillará el espíritu inmortal que es Amrita. Por eso siempre será Amrita la Inmortal».7

En el contexto de la contribución de Amrita al arte indio, es imperativo que prestemos atención a la cuestión de la conservación y restauración de sus pinturas. Ni su familia ni el gobierno de la India han proyectado un museo dedicado a sus obras. De sus 143 pinturas numeradas (que no incluyen muchos trazos o pinturas que ella regaló), la mayoría permanecen con familiares, algunas de las elegidas con sus sobrinos, Vivan y Navina Sundaram. Las cuarenta y cinco obras que estaban con su esposo Victor, salvo su propio retrato, fueron donadas a la Galería Nacional de Arte Moderno de Nueva Delhi. Muchas de las obras con Umrao Singh también fueron donadas a dicho museo. Juntos, éstos forman un grueso importante de la colección y se muestran en una sección especial del edificio. La adquisición de las pinturas por parte del gobierno, sin embargo, no estuvo exenta de inconvenientes. Muchas de estas pinturas han sufrido deterioro y necesitan urgentemente restauración. Se creía que sus penosas condiciones

se debían a la mala calidad de la pintura utilizada por la artista. Es difícil calibrar la naturaleza y el alcance del daño causado a sus pinturas por el material utilizado por la Amrita, ya que no se refiere a él en sus escritos. En una nota, Esmet Rahim menciona que sus pinturas pueden no durar mucho:

«Se sabe que el uso excesivo de trementina y la peculiaridad de la puesta a tierra, lo cual realza temporalmente el brillo mate de la coloración, al mismo tiempo causa grietas y oscurecimiento. No sé si se podría hacer algo para prevenir esto y preservar esta obra única de una artista india para las generaciones futuras».8

Sin embargo, un esfuerzo reciente para restaurar algunas de las pinturas de la National Gallery en 1998 ha revelado que la mayoría de ellas estaban en mal estado debido a su almacenamiento, su reencuadre y las gruesas capas de barniz sobre la superficie y otros intentos de restaurar la pintura. funciona en el pasado por las propias autoridades.<sup>9</sup> Parece que hubo una controversia sobre el manejo de las obras por parte del gobierno ya en la década de 1950. En julio de 1959, *The Statesman* informó de que Indira Sundaram había escrito al primer ministro Nehru aproximadamente un año antes, diciendo que la pintura había recibido un trato injusto del gobierno: inicialmente habían sido guardados en el ático de la secretaría y deteriorados. Cuando llegaron al museo, Indira alegó que más de tres cuartas partes de ellos estaban encerrados en una pequeña antesala, los hermosos marcos fueron reemplazados por otros sencillos y poco atractivos y algunos de los títulos fueron cambiados. Indira escribió:

«Me estremeció el corazón, ver la manera miserable y negligente en la que el gran legado de mi hermana al país está siendo tratado por personas que no lo agradecen. Les pido que vean que esta no es manera de tratar las obras y que se termine pronto. Si los cuadros de mi hermana no pueden exhibirse en la Galería Nacional de manera adecuada o por falta de espacio o por cualquier otra razón, con mucho gusto recibiría algunos de ellos y los colgaría como se merecen».10

El secretario privado principal del primer ministro respondió que estaba contento de haber recibido las noticias sobre este asunto y que escribiría al ministerio correspondiente para que se ocupase de ello y para averiguar por qué había sucedido. En su defensa, el curador del museo respondió por carta escrita que las pinturas de Amrita Sher-Gil formaban el núcleo de la Galería Nacional de Arte Moderno cuando se fundó en 1954, y desde 1956 se habían colocado todas en salas con aire acondicionado. Algunas estaban en mal estado, por lo que habían sido restauradas por un restaurador alemán; era él, según el comisario, quien había cambiado los marcos. Como los originales eran de baja calidad, el museo los reemplazó por marcos de costosa madera de teca de Birmania. En cuanto a los títulos, escribió que había una diferencia de opinión entre la señora Navina Sundaram (su sobrina) y el doctor Victor Egan (su marido) especialmente sobre trece títulos de sus cuadros. Se tomaron fotografías de toda la colección y se envió una copia a ambos para proceder a fijar los títulos correctos. Se constituyó un comité de artistas de alto

nivel, que incluía a Nihar Ranjan Roy, Prithvish Niyogi y Das Gupta, para resolver el problema. La decisión del comité fue comunicada a ambos y aceptada sin protestas.<sup>11</sup> Esta indecorosa disputa contrasta fuertemente con el hecho de que Indira no parecía haber querido tener mucho ver con las pinturas de Amrita después de su muerte, y de hecho dejó algunas de ellas en la casa de Simla mientras vivía en Delhi. Un verano, después de la muerte de Umrao Singh y Marie-Antoinette, el amigo de familia Fori Nehru decidió visitar la casa Simla para ver cómo estaban las cosas. Encontró algunas pinturas en el pasillo, con daños de agua de lluvia y dos pinturas acumulando polvo en la parte superior de un armario. Se los llevó todos a Indira en Delhi, pero ella se negó a quedárselos y le dijo a Fori que se los podía llevar. Fori los mantuvo a regañadientes en su casa por un tiempo, y luego los envió a la residencia Race Course Road de Vivan Sundaram en Delhi.<sup>12</sup> Embalsamadas para siempre en el majestuoso salón de la Galería Nacional de Arte Moderno, las pinturas de Amrita recuerdan su apasionada búsqueda de la autenticidad de los medios y la expresión en el arte. Sus obras generalmente no se venden en el mercado de arte y en las raras ocasiones que salen a subasta alcanzan precios increíblemente altos. Qué irónico, que ni siquiera una parte de esta riqueza fuera accesible para Amrita durante su vida: sólo consiguió unos pocos miles de rupias de sus ventas.<sup>13</sup>

### **La última carta, la última pintura inacabada y su última exposición**

En su última carta sin enviar, escrita desde su estudio en Lahore, fechada el 1 de diciembre de 1941, Amira manifiesta abiertamente sus pensamientos, objetivos, proyectos de futuro para la comunidad artística en India, pero especialmente relata en detalle el proceso de creación de su última pintura, *On the Roof*, donde explora y se adentra en la abstracción:

Mi querido Karl:

Estoy ansiosa por saber si has recibido mi carta del 18 de noviembre, ya que no nos hemos comunicado desde hace más de siete meses. 1941 ha sido uno de los años más sombríos de mi vida, he estado casi sin pintar. La incertidumbre de nuestras vidas, así como la guerra más trágica que el fascismo ha impuesto a Europa, y mi querida París, deben de haber contribuido a mi tristeza. Pero el año no ha terminado sin que pintara, así que te explicaré mis ideas sobre el único trabajo que he realizado en Lahore. Mi estudio está en el segundo piso, un *barsati* con una gran terraza. Subir hasta aquí es un poco esforzado por las pequeñas escaleras, pero una vez estoy en el estudio, el mundo desaparece. La vista del ángulo superior, desde mi ventana, revela la pintura que yo llamo *On the Roof*. Me encanta esta proximidad de un entorno rural a una colonia residencial urbana. Durante el último año he pintado elefantes y camellos en Saraya, pero en este mundo rural de Lahore hay búfalos negros. No hay nada especial en el tema, ni en la vista desde la propia ventana; sin embargo, siento que he reunido el tema y los atributos formales para crear una *gestalt* compleja: un avance que propone un futuro tanto para mí, en mi proceso particular como pintora, como para el arte indio moderno. En todas mis pinturas anteriores, predominantemente observaba el tema desde el nivel del suelo, un punto de vista sencillo y directo que no se relacionaba con la



perspectiva. Aunque he vivido gran parte de mi vida en la montaña, nunca he pintado una escena desde arriba. Si hubo un referente arquitectónico, fue como telón de fondo contextualizando la escena.

Pero en esta última pintura se muestra en perspectiva una pequeña casa vista desde arriba, ocupando un área bastante grande en primer plano. El volumen de esta sencilla estructura se extiende hasta el centro del lienzo. Desde la esquina inferior derecha, una misteriosa forma alargada negra se proyecta hacia el centro del patio, que también es el centro de la pintura, complementando las formas abstractas de los búfalos, un arabesco, que también forma una columna oblicua para la pintura. La cabeza de búfalo más lejana marca un «punto de fuga en perspectiva», que está enmarcado por una abertura negra en un edificio rojo, en la «línea del horizonte» en medio del lienzo. Aunque es una vista de ángulo superior que debería allanar el plano de la imagen, se percibe una mayor profundidad de campo que en cualquier otra pintura que haya hecho hasta ahora. Sin embargo, no me interesa la objetividad de observar la escena sólo en términos de perspectiva. (...)

Lo que está más lejos y atrás sale a la superficie, como en la pintura fauve-modernista. No hay línea de horizonte, ni cielo, ni azul en la pintura; Cézanne nos enseñó que una pintura es una declaración fenomenológica. Ver la pintura desde la distancia revela la profundidad de la perspectiva, pero cuando uno camina hacia el lienzo, el espacio se desvanece, aplanando la imagen. Este tipo de transformación ocurre en el lado derecho de mi cuadro, con las formas negras de los búfalos sobre el fondo amarillo dorado. La superficie de la imagen completa se activa con dos amarillos claramente diferentes y con rojos que se convierten en un color ladrillo rosado, y éstos se contraponen a una amplia gama de verdes y a un lavado apagado de gris y ocre. He internalizado los colores planos calientes de la pintura rajasthani y basholi, aplicándolos de una manera modernista contemporánea al paisaje. (...)

La pintora al óleo que hay en mí me insta a enfatizar la materialidad del color y de llevar la estética, que históricamente ha producido Occidente hasta lo moderno. Puedo decir, con presunción, que mi doble «avatar» me permite una exploración del color que podría suponer una contribución significativa a la pintura moderna como tal, incluso en París. La autonomía del campo de color adquirirá una posición exaltada en el futuro. En algunos trabajos anteriores ha habido elementos «incompletos», pero no he tenido el coraje de hacerlos parte de mi declaración, a pesar de ser consciente de cómo Cézanne y Matisse hicieron del look «inacabado» una declaración (¡tan francesa, debo decir!).

El arte moderno me enseñó a mirar la pintura india; Matisse puede mostrarme de nuevo formas de revertir la síntesis del lenguaje pictórico aprendido de la pintura india en complejos principios de ordenación. En esta «pintura inacabada», *On the Roof*, me he involucrado más conscientemente con el concepto de lo informal y con la abstracción. Como en ninguna otra pintura mía, la animación dinámica de toda la imagen se demuestra cuando se ve al revés: ¡un viejo truco modernista! Creo que *On the Roof* propone una síntesis de estructura profunda, informalidad superficial y color autónomo con el tema cotidiano, donde todos los aspectos se transforman en niveles más altos de abstracción. Esto aún debe desarrollarse más, tanto a través de la pintura

como del argumento filosófico. De hecho, me he unido a una comunidad intelectual en Lahore donde se articulan muchas posiciones ideológicas diferentes. La lucha antibritánica, el fermento de ideas radicales: pero cuando éstas entren en diálogo con el arte, tendremos una creatividad en el centro neurálgico. Desde Lahore deberíamos poder extendernos hasta Bombay y Calcuta, para vincular artistas y movimientos creativos en toda la India (...) Querido Karl, te he dado un sermón desde lo alto de mi estudio en mi *barsati* del último piso. Así que ahora deja a un lado mi carta y ven a ver mis nuevos cuadros. Para la exposición, he seleccionado un lugar especial en el otro extremo de la galería para *On the Roof*, con una vista de larga distancia para que tú y el público de Lahore podáis compartir y confirmar mis percepciones y proyecciones. Ya me dirás si mi trabajo reciente está marcando el futuro, señalando la dirección que tomará la pintura india moderna. Saludos, Amrita 14

La pintura *The Last Unfinished Painting*, de 1941, se imprimió en el libro de Karl Khandalavala *Amrita Sher-Gil*, de 1944. Se aprecia una fuerte mancha negra en la esquina derecha de abajo, así como otros elementos en la pintura, que fueron borrados mientras se restauraba. Vale la pena especular sobre si la experiencia india de Amrita habría sido mucho más rica y compleja si Umrao Singh y Marie-Antoinette, al regresar de Hungría en 1921, se hubieran establecido en Lahore (la ciudad de su romance y matrimonio, donde fue concebida Amrita) en lugar de en Simla, la capital de verano de la India colonial. La partida de los Sher-Gil hacia Europa en 1929 coincidió con importantes acontecimientos políticos en la India que debieron de tener un impacto en Amrita, una joven de dieciséis años en ese momento. A su regreso a la India en 1934, Lahore la habría colocado nuevamente en el centro de una vibrante escena política, intelectual y cultural. La decisión de Amrita de mudarse a Lahore en septiembre de 1941 podría haber sido motivada por su conversación con su amiga Helen Chamanlal en el verano de ese mismo año, en Mashobra, Simla. Helen y su esposo, Diwan Chamanlal, conocido congresista y amigo cercano de Jawaharlal Nehru, tenían una casa en Mashobra, pero su residencia principal estaba en Lahore. El otro impulso fue dejar la casa familiar conservadora y pro-británica de los Majithias en Saraya, que podría haber venido de su amistad con A.S. Bokhari, a quien Amrita conoció en Simla a través de los Chamanlals. Bokhari, también con sede en Lahore, era una personalidad magnética que tenía muchos seguidores entre los jóvenes escritores e intelectuales.<sup>15</sup>

En una conferencia pronunciada un mes después de su muerte en 1941, Eric Dickinson, profesor de literatura inglesa en el Government College de Lahore, ofreció un análisis muy sofisticado del trabajo de Amrita. Refiriéndose a su trabajo de los cuatro años anteriores, observó que

«de inmediato nos hace comprender el hecho asombroso del sentido liberador del color», nombrando la fase fauvista de Matisse, así como los elementos populares del arte rajput. Describió su última pintura inacabada con asombrosa perspicacia y sensibilidad: «una escena de tranquilidad

rural, de encanto cuidado a través de colores robustos (...) presentado en un ángulo bastante original, porque lo miramos desde arriba (...) un refugio doméstico que tanto en la estación cálida como en las lluvias es uno de los más expresivos de la vida familiar india: el tejado [*the roof*].»<sup>16</sup>

La exposición de Amrita se inauguró póstumamente, el 21 de diciembre de 1941, en el hall de la Liga literaria del Punjab. Fue inaugurada por Kanwar Dalip Singh, de Kapurthala, y asistió un gran número de personas de la élite cultural e intelectual de Lahore. En todos los periódicos se publicaron críticas entusiastas y homenajes. La revista *Usha* publicó el ya comentado número especial sobre Amrita en agosto de 1942, que contenía mensajes de, entre otros, Mahatma Gandhi, Jawaharlal Nehru, Sarojini Naidu, Lady Glancy, A.R. Chughtai, Samendranath Gupta, Debiprasad Roy Chowdhury, Sudhir Khastagir, Norah Ricards, S.L. Prasher, A.R. Ijaz, Mary Krishna y John Foulds.<sup>17</sup>

En 1949, después de que la India se independizara del dominio británico, el gobierno recién formado adquirió treinta y cinco pinturas de Amrita que estaban en posesión de Victor Egan. Éstas, junto con sesenta y una pinturas posteriormente donadas al estado por Umrao Singh e Indira, se convirtieron en el núcleo de la colección de la recién creada Galería Nacional de Arte Moderno en Delhi. Las obras de Amrita casi nunca se habían exhibido fuera de Delhi hasta 1982, cuando, con ocasión del Festival de India en Londres, el artista y comisario Howard Hodgkin realizó una exposición titulada «Six Indian Painters» en la Tate Gallery, que incluía seis de sus pinturas. En 2001, Katalin Keserü, directora del Museo Ernst de Budapest, mostró una treintena de pinturas de Amrita. Pero la mayor retrospectiva de las obras de Amrita se llevó a cabo en Múnich en 2006, en una muestra titulada «Amrita Sher-Gil: una familia de artistas indios del siglo XX», comisariada por Chris Dercon, director de la Haus der Kunst, Múnich. La exposición viajó, por iniciativa de Nicholas Serota, a la Tate Modern en 2007.<sup>18</sup>



Figura 147- Victor Egan y visitantes en la inauguración de la exposición de Amrita en el Salón de la Liga Literaria en Lahore, en 1941. Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*, Delhi: Tulika Books, 2010, vol. 2, p. 793.

### **Coleccionistas de arte y subastas: sobre las pinturas de Amrita**

Comprar y vender dentro de la India ha sido clave para construir el mercado de los primeros maestros de la primera fase del modernismo indio: Rabindranath Tagore, Abanindranath Tagore y Nandalal Bose, tres de los nueve *navratnas* designados o los Tesoros Nacionales cuyas obras, en virtud de una ley aprobada en 1972, no se pueden exportar. Todos fueron figuras destacadas de la Escuela de Bengala, que recientemente ha experimentado un resurgimiento, impulsada por la llegada a la subasta de buen material con una procedencia impecable en la India y Nueva York. Amrita Sher-Gil está especialmente buscada porque muy pocas de sus obras permanecen en manos privadas. *Girl in Blue* (1934), es sólo la séptima pintura al óleo de la artista que se subastó, obtuvo un precio récord en la India de 187 millones de rupias (2,1 millones de libras) en la venta inaugural de Sotheby's en Bombay el 29 de noviembre de 2018.

El Grupo de Artistas Progresistas (PAG), que se formó en 1947 y realizó exposiciones entre 1949 y 1951, comenzó a desmoronarse cuando los artistas siguieron sus propias trayectorias. Los artistas Souza y Bakre se establecieron en Londres, mientras que Raza se fue a París. Viajando a Europa y Estados Unidos, los artistas absorbieron influencias tan diversas como el expresionismo abstracto, el arte pop, el minimalismo y el arte conceptual; su trabajo abarcaba desde el enfoque de Ara en el desnudo femenino hasta las reinterpretaciones de Husain de la mitología hindú y las abstracciones meditativas de Gaitonde. Aunque no se trata de la única agrupación de artistas, los asociados al PAG son quienes ahora dominan el mercado en el arte indio moderno. Según Damian Vesey, jefe de ventas especializado de Christie's, en Londres, sus obras son la piedra angular de cualquier colección importante de arte indio. Al principio fueron comprados por sus pares indios, y luego por coleccionistas europeos; también fueron apoyados por patrocinadores corporativos como el Instituto Tata de Investigación Fundamental y por influyentes artistas, críticos y coleccionistas europeos que se establecieron en la India, como Walter Langhammer, Rudolf von Leyden y Emanuel Schlesinger. El aumento de la riqueza en el hogar y el creciente interés internacional se han combinado en los últimos años para impulsar el mercado del arte indio moderno a nuevas alturas, y donde antes sólo unos pocos nombres conocidos podían alcanzar los mejores precios, ahora comienzan a apreciarse artistas menos conocidos. El mercado despegó en serio con la introducción de las principales ventas de subastas a mediados de la década de 1990, alcanzando un pico en 2008. El mercado indio contemporáneo aún no se ha recuperado por completo después de la crisis financiera mundial, pero los precios del arte indio moderno se redujeron brevemente. En los últimos cinco años, el precio récord mundial en una subasta para esta categoría se ha alcanzado cuatro veces;

está en manos de S. H. Raza, cuyo paisaje abstracto de colores vivos *Tapovan* (1972) alcanzó los 4,5 millones de dólares en marzo de 2019 en Nueva York. Las obras de este grupo se están volviendo escasas, un factor detrás del precio récord del impresionante *Kali* (1989) de Tyeb Mehta, alcanzado en junio de 2018 por la casa de subastas Saffronart con sede en Bombay: se pagaron 26,4 millones de rupias (aproximadamente 2,9 millones de libras esterlinas). El CEO y cofundador de Saffronart, Dinesh Vazirani mencionó que la mayoría de los precios récord se logran en línea, y que es una señal de la extensa red de indios expatriados en Londres, Nueva York, Hong Kong y Dubái que compiten con coleccionistas en Nueva Delhi y Bombay. El interés internacional de los no indios también ha crecido, alimentado por la exposición individual de Gaitonde en el Guggenheim en 2014 y la inclusión de Souza en «All Too Human» en la Tate en 2018, entre otras cosas. Parece probable otro aumento en los precios después de la gran exposición retrospectiva «La revolución progresiva: arte moderno para una nueva India», que acaba de cerrar en el Asia Society Museum de Nueva York. Por el contrario, Rob Dean, ex jefe del departamento indio de Sotheby's, afirma que cuando cofundó la casa de subastas Pundole's en Bombay, en 2011, «*que el mercado más grande para el arte indio moderno probablemente sea la India*». Vendieron un desnudo de 1956 por Padamsee estimado en 40-60 millones de rupias finalmente obtuvo 10 millones (aproximadamente 1,1 millones de libras). Dean dice que las obras de gama alta se están volviendo cada vez más difíciles de obtener, por lo que los coleccionistas están preparados para luchar por ellas. Para Moore, «*la India juega hoy un papel mucho más importante. El mercado de Londres está tranquilo*».<sup>19</sup>

El 4 de marzo del 2021, Oscar Holland, de la CNN, escribió un artículo sobre un retrato de Amrita Sher-Gil, que al parecer no estaba identificado; a continuación transcribo el artículo, que lleva por título: «*El retrato perdido de la artista más famosa de la India resurge después de 90 años*»:

Se espera que el retrato redescubierto alcance los 2,8 millones de dólares en una rara aparición en una subasta para la obra de la pintora. *Retrato de Denise*, que representa a una de las amigas de Sher-Gil, la crítica de arte Denise Proutaux, muestra a la protagonista con un vestido de terciopelo rojo frente a unas flores de colores vivos. Según Christie's, que está a cargo de la venta, la pintura al óleo era previamente desconocida para los expertos, habiendo estado en colecciones privadas en Francia desde su creación, hace casi nueve décadas. La casa de subastas dijo que es uno de los cuatro retratos conocidos de Proutaux. Utilizando cartas intercambiadas por la crítica de arte francesa y sus maridos, así como su correspondencia con Sher-Gil y su hermana, los investigadores pudieron fechar la obra en 1932, cuando la artista tenía sólo diecinueve años y residía en París. El mismo año, Amrita Sher-Gil creó el cuadro *Group of Young Girls*, con Denise Proutaux como una de sus modelos, consiguiendo años posteriores la medalla de oro en la prestigiosa muestra de arte del Salón de París. Amrita Sher-Gil pasaría a ser descrita como la respuesta de la India a Frida Kahlo, fusionando influencias occidentales, como el posmodernismo,

con elementos del arte indio clásico. El gobierno de India, que reconoció a Amrita Sher-Gil como «Tesoro Nacional» en 1976, ha declarado ilegal sacar su arte del país indio sin el permiso de las autoridades. Por lo tanto, aunque las pinturas que se encuentran fuera de la India aparecen ocasionalmente en las principales subastas, siguen siendo una rareza en el mercado internacional del arte. -Con muy pocas pinturas de Amrita Sher-Gil que aún están en colecciones privadas, es un verdadero privilegio descubrir una pintura de esta talentosa artista, antes desconocida para sus coleccionistas y admiradores, y llevarla a su máxima gloria y ofrecer al escenario mundial, se lo merece-, dijo Nishad Avarim, especialista en arte moderno y contemporáneo del sur de Asia en Christie's, en un comunicado de prensa. La mayoría de las 172 obras documentadas de Sher-Gil se encuentran en la Galería Nacional de Arte Moderno de Nueva Delhi (NGMA), aunque siguen existiendo obras de propiedad privada en la India. En 2018, su retrato de 1934 *Girl in Blue*, vendido por 187 millones de rupias (2,6 millones de dólares) en la primera subasta de Sotheby's en Bombay. El año pasado, un retrato que produjo de su esposo, Victor Egan, fue subastado en la casa de subastas india Asta Guru por casi 109 millones de rupias (1,5 millones de dólares). (...) Fue en París donde ella y su hermana, Indira, se hicieron amigas de Denise Proutaux. En su catálogo de subastas, Christie's arroja luz sobre la relación entre Proutaux y Sher-Gil, publicando una carta en la que la crítica francesa la describe con una inteligencia y una personalidad como nunca antes había conocido en una mujer.<sup>20</sup>

## 17.2 Resonancias póstumas de una pintora en el umbral de las vanguardias

¿Es ésta una persona inferior o superior a mí?- es una de las primeras preguntas subconscientes que surgen en un encuentro interpersonal en la India, por el sistema de castas y la posición en las clases sociales. Es posible que los indios sean el pueblo menos democrático del mundo a pesar de vivir en la mayor democracia del mundo y más plural.<sup>1</sup> En una de las primeras obras que pintó Amrita al regresar de París a la India, en la pintura *Beggar Woman* podemos apreciar que:

«los azules y verdes se han transformado en colores más sutiles y matizados que adquirieron matices más profundos en pinturas posteriores. (...) En muchos sentidos, la pintura mostró el éxito que finalmente había logrado al implantar su formación parisina en suelo indio. Validó su propia creencia de que ella era “una individualista”, desarrollando una nueva técnica que, aunque no necesariamente india en el sentido tradicional de la importancia de la forma y el color, interpretó la India y, principalmente, la vida de los indios pobres en lo que trasciende del plano al mero interés sentimental».<sup>2</sup>

Para Amrita, la estetización de la vida del pueblo indio radica en descubrir su esencia y, por lo tanto, en una profunda conciencia de la vida de los pobres. Con estas pinturas realizadas a su llegada a la India, sus intentos de tallar su propia identidad en consonancia con la realidad de la India finalmente estaban dando sus frutos.<sup>3</sup>

Hay muchas diferencias entre Amrita Sher-Gil y Rabindranath Tagore, nombrados padres del modernismo en India, que desarrollo en las conclusiones de la investigación. Amrita nunca fue a Calcuta, ni visitó la Escuela de Bengala, y fue muy crítica con las pinturas de Rabindranath Tagore, la Escuela de Bengala. Escribió que el arte moderno le había llevado a comprender y apreciar la pintura y la escultura india:

«Parece paradójico, pero sé con certeza que, si no hubiera salido a Europa, ¡quizás nunca me habría dado cuenta que el fresco de Ajanta o la pequeña escultura en el Museo Guimet valen más que todo el Renacimiento!»<sup>4</sup>

En París había ganado premios en el concurso anual de retratos y bodegones durante tres años consecutivos y se había encontrado con Rabindranath Tagore. En sus recuerdos, su padre, Umrao Singh, señaló:

«Un día, en París, fuimos al Teatro Pigalle, para ver las pinturas de Amrita en la exposición del Círculo de Mujeres Estudiantes de Bellas Artes, y descubrimos que los dibujos modernistas de Rabindranath Tagore también se exhibían en otra estancia del edificio. Así que entramos allí y me sorprendió ver sus dibujos hechos en un estilo extraño y distorsionado (...) y Amrita comentó sobre el trabajo de Tagore: “Sus dibujos me gustan incluso más que su poesía”»<sup>5</sup>

Sin embargo, Amrita afirmó rotundamente no estar de acuerdo con la sentencia del crítico de arte Karl Khandalavala sobre R. Tagore, quien lo consagró como un artista moderno. En una carta a Karl, Amrita escribió:

«Las pinturas expuestas por el poeta Rabindranath Tagore sólo tienen el efecto de ridiculizar el movimiento moderno y abrir el camino para que las deficiencias obvias busquen refugio bajo la tan trillada leyenda del Arte Moderno».<sup>6</sup>

Fue durante el período en Simla cuando conoció al artista Barada Ukil, quien, junto con su hermano Sarada Ukil, dirigía La Escuela de Arte en Delhi. Nacido en Dacca en 1892, Barada se graduó de *Vidyasagar College* de Calcuta, y se mudó a Delhi en 1918. Junto con su hermano Sarada, estudiante de Abanindranath Tagore, habían establecido en 1926 la primera escuela de arte en Delhi, la *Escuela de Arte Sarada Ukil*, donde los dos hermanos enseñaron una versión diluida del estilo de la Escuela de Bengala, que Amrita detestaba.<sup>7</sup>

A continuación nombro a los artistas del arte moderno y contemporáneo de la India. En 1947, tras las turbulentas secuelas de la partición, seis jóvenes en Bombay, Krishnaji Howlaji Ara, Sadanand Krishnaji Bakre, Hari Ambadas Gade, Maqbool Fida Husain, Francis Newton Souza y Sayed Haider Raza, se unieron para formar el ya mencionado grupo de artistas progresistas PAG (Progressive Artists Group). Con inclinaciones izquierdistas y el deseo de forjar un nuevo idioma liberado de las influencias imperialistas británicas, buscaron inspiración en el



modernismo internacional, sobre todo de Picasso, Kandinski y Klee, junto con el arte y las tradiciones populares del sur de Asia. A principios de la década de 1950, Krishen Khanna, Vasudeo S. Gaitonde y Mohan Samant se unieron a ellos, y Ram Kumar, Tyeb Mehta y Akbar Padamsee finalmente también se afiliaron al grupo. También menciono a los artistas de la pre-independencia india que fueron contemporáneos a Amrita y que están reconocidos a nivel internacional por el coleccionismo y el mercado del arte:

Raja Ravi Varma (29 de abril de 1848-2 de octubre de 1906) Nacido en una familia aristocrática, Ravi Varma aprendió los conceptos básicos de la pintura en Madurai. Más tarde fue instruido en la pintura al agua por Rama Swami Naidu y en pintura al óleo por el retratista holandés Theodor Jenson. Ravi Varma empleó las últimas técnicas de arte académico europeo de la época mientras se centraba en la tradición y la estética del arte indio. Sus obras están consideradas entre los mejores ejemplos de la fusión de técnicas europeas con una sensibilidad puramente india. Varma también hizo litografías asequibles de sus pinturas, poniéndolas a disposición del público. Esto a su vez mejoró su alcance y reputación como pintor. Las pinturas más famosas de Ravi Varma son episodios de la épica india Mahabharata, como la historia de Dushyanta y Shakuntala; y Nala y Damayanti. Sus representaciones de las deidades hindúes y las representaciones de los personajes mitológicos de las epopeyas indias también son muy famosas. Raja Ravi Varma está considerado uno de los mejores pintores de la historia del arte indio, y es el artista indio más famoso.<sup>8</sup>

Rabindranath Tagore (7 de mayo de 1861-7 de agosto de 1941). Tagore produjo miles de obras de arte y en 1930 se convirtió en el primer artista indio que exhibió sus obras en Europa, Rusia y los Estados Unidos. El arte de Tagore es altamente individualista y se caracteriza por formas audaces, vitalidad, calidad rítmica y un sentido de fantasía. Cabe señalar que Tagore probablemente era daltónico rojo-verde y esto dio lugar a que sus trabajos exhibieran esquemas de color extraños y una estética poco convencional. Rabindranath Tagore fue un artista influyente e inspiró a muchos artistas indios modernos. 102 obras suyas figuran en las colecciones de la Galería Nacional de Arte Moderno de la India. Amrita Sher-Gil ya mencionó rotundamente no estar de acuerdo con la sentencia del crítico de arte Karl Khandalavala sobre R. Tagore quien lo consagró como un artista moderno.<sup>9</sup>

Abanindranath Tagore (7 de agosto de 1871-5 de diciembre de 1951) Sobrino de Rabindranath Tagore, estudió arte en el Colegio Sánscrito de Calcuta. Luego se convirtió en el primer gran exponente moderno de los valores swadeshi («nativos») en el arte indio. Rechazó el arte «materialista» del oeste y, en cambio, se centró en los estilos de arte tradicional de la India, como los estilos mogol y rajput. Creó arte que modernizó las formas tradicionales de arte

indio para contrarrestar la influencia del oeste, como se enseña en las escuelas de arte bajo el dominio de los británicos. Tal fue el éxito de su trabajo que incluso las instituciones de arte británicas lo aceptaron y lo promovieron como arte oriental indio. Fundó la Escuela de Arte de Bengala, que se originó en Bengala y floreció en toda la India. La obra más famosa de Abanindranath Tagore es *Bharat Mata* (1905), que representa a la «Madre India» como una diosa hindú, y es una de las primeras representaciones del concepto. Abanindranath Tagore fue considerado uno de los artistas indios más importantes y tuvo una profunda influencia en los artistas posteriores, algunos de los cuales, como Nandalal Bose, fueron sus estudiantes.<sup>10</sup>

Nandalal Bose (3 de diciembre de 1882-16 de abril de 1966) Conocido como el Artista Laureado de India, Nandalal Bose fue uno de los pioneros del arte indio moderno y una figura clave del Modernismo Contextual. A medida que el movimiento por la independencia continuaba en la India, Nandalal Bose, junto con otros artistas prominentes, trabajó para alejar la escena artística india de las influencias occidentales que habían prevalecido en las escuelas de arte de la época. En lugar de en el arte occidental, Bose se inspiró mucho en los murales del siglo V en las cuevas de Ajanta y tomó prestados temas y motivos de ellos. También viajó extensamente por la India prestando atención a las diversas formas de arte indio. Cuando la India logró la independencia, el primer ministro le pidió que diseñara los emblemas para los premios del gobierno de la India, incluido el Bharat Ratna, el más alto honor civil en la India. También realizó la tarea histórica de decorar el manuscrito original de la Constitución de la India. En 1954, Nandalal Bose recibió el Padma Vibhushan. Después de su muerte, en 1976, el gobierno de la India declaró que las obras de Bose se considerarían en adelante «tesoros artísticos, teniendo en cuenta su valor artístico y estético».<sup>11</sup>

Jamini Roy (11 de abril de 1887-24 de abril de 1972) Comenzó su carrera como pintor de paisajes y retratos postimpresionistas. Las influencias europeas en su arte estaban muy en consonancia con su formación en un sistema académico británico. Sin embargo, a mediados de la década de 1920, Roy cambió completamente su estilo, pasando de su formación académica occidental a un nuevo estilo basado en las tradiciones populares bengalíes. En consecuencia, sus técnicas, así como el tema, fueron influenciados por el arte tradicional de Bengala. A través de su arte, Jamini Roy tenía como objetivo principal capturar la simplicidad en la vida de la gente popular. También quería que el arte fuera accesible para un conjunto más amplio de personas y darle al arte indio su propia identidad. Jamini Roy fue el más influenciado por la pintura de Kalighat, un estilo de arte indio con pinceladas audaces. Los Santhals, pueblos tribales que viven en los distritos rurales de Bengala, fueron un tema importante para él. Jamini Roy fue uno de los principales artistas indios de su tiempo y tuvo una profunda y profunda influencia en el

arte moderno indio. En 1955, fue galardonado con el Padma Bhushan por el gobierno de la India.<sup>12</sup>

Nicolas Roerich (1874-1947) Artista y teósofo, nació en San Petersburgo en una familia aristocrática. Aunque se formó como abogado, se interesó ávidamente por la filosofía, la literatura, la arqueología y el arte. Diseñó los decorados de *La consagración de la primavera* de Stravinski, estrenada en 1913. Dejó la Unión Soviética en 1920 con su familia: su esposa Helena y sus dos hijos, Svetaslav (también artista) y George. En 1925 llegaron a la India y se establecieron en el valle de Kulu en Himachal Pradesh, donde fundaron el Instituto de Investigación Urusvati. Las pinturas con paisajes montañosos simbolistas de Roerich y sus inclinaciones teósocas tendrían poco interés para Amrita.<sup>13</sup> Se creó el Centro Roerich de Arte y Cultura (Allahabad Roerich Centre) de Allahabad, donde Amrita expuso sus obras bajo la comisión de R.C. Tandam.<sup>13</sup>

Ram Gopal Vijayvergiya (1905-2003) Artista de Rajastán que atrajo la atención de la crítica a una edad comparativamente temprana. Realizó su primera muestra individual en Calcuta en 1933 y su segunda muestra individual en el Centro Roerich de Arte y Cultura en Allahabad fue inaugurada por Kamala Nehru. También realizó una exposición de sus obras en Lahore en 1940. Más tarde se convirtió en director de la Escuela de Artes de Rajastán.<sup>14</sup>

Los artistas indios reconocidos en el mercado internacional, posteriores a Amrita Sher-Gil son: Maqbool Fida Husain (17 de septiembre de 1915 - 9 de junio de 2011) En sus primeros años, M. F. Husain pintó vallas publicitarias para la industria cinematográfica de Bombay. En 1947, se convirtió en miembro fundador del Progressive Artist's Group Husain se convirtió en un artista de gran éxito y se lo empezó a conocer como «el Picasso de la India». Husain es más conocido por sus pinturas narrativas audaces y de colores vibrantes en un estilo cubista modificado. Su arte abarca una amplia variedad de temas, incluidos Mahatma Gandhi, la Madre Teresa, el Ramayana, el Mahabharata, el raj británico y motivos de la vida urbana y rural india. Además, con frecuencia capturaba el espíritu de los caballos en sus obras de arte. En 1991, M. F. Husain recibió el Padma Vibhushan. Sin embargo, sus trabajos posteriores causaron una controversia, ya que representaban a las deidades tradicionales de la India en formas no tradicionales, incluidas representaciones de desnudos. Debido a esto, Husain vivió en el exilio autoimpuesto desde 2006 hasta su muerte. M. F. Husain fue el artista indio más famoso y reconocido internacionalmente del siglo XX.<sup>15</sup>

Sayed Hayder Raza (22 de febrero de 1922 - 23 de julio de 2016) S. H. Raza comenzó como pintor de paisajes expresionistas. Se mudó a Francia en octubre de 1950, donde continuó sus

experimentos con el modernismo occidental. En la década de 1970, Raza se sintió cada vez más insatisfecho con su trabajo. Sus viajes a la India, especialmente a las cuevas de Ajanta y Ellora, lo llevaron a estudiar más de cerca la cultura india. Esto a su vez proporcionó una nueva vitalidad a su arte. En 1980, el *bindu* («el punto») se convirtió en un motivo prominente en su arte y le supuso mucha aclamación. Raza continuó explorando más temas hindúes en su arte, como el *tribhuj* («triángulo») y Prakriti-Purusha (energía femenina y masculina). Esto completó su viaje como artista desde un pintor de paisajes expresionistas hasta un maestro de la abstracción. En la década de 2000, Raza profundizó en la espiritualidad india creando obras alrededor de Kundalini, Nagas y Mahabharat. En 2010, el trabajo de Raza Saurashtra obtuvo más de 3,48 millones de dólares en una subasta de Christie, convirtiéndola en una de las pinturas indias más caras. En 2013, Sayed Haider Raza recibió el Padma Vibhushan, el segundo honor civil más alto en la India. En 2015, también fue honrado con la Legión de Honor, el más alto honor civil en Francia.<sup>16</sup>

Tyeb Mehta (25 de julio de 1925 - 2 de julio de 2009) Pintor, escultor y cineasta, Tyeb Mehta formó parte del Grupo de Artistas Progresistas (PAG). Allí interactuó con muchos artistas que luego serían reconocidos, como S. H. Raza y M. F. Husain. El PAG se alejó de la escuela nacionalista de Bengala y, en cambio, tomó prestado mucho estilo del modernismo occidental. Mehta se mudó a Londres en 1959 y permaneció allí hasta 1964, cuando se trasladó a la ciudad de Nueva York. Durante su tiempo en Londres, Mehta fue influenciado por la distorsión del famoso artista británico Francis Bacon, mientras que en Nueva York su trabajo llegó a caracterizarse por el minimalismo. Más tarde, en los años setenta y ochenta, recurrió a temas y motivos indios. Cuando Mehta era joven, fue testigo de la muerte apedreada de un hombre y el impacto de este incidente en él se puede ver en varias de sus inquietantes representaciones. El arte de Mehta a menudo ha obtenido algunos de los precios más altos pagados por obras de arte indias en subastas. En 2007, Tyeb Mehta recibió el Padma Bhushan, el tercer honor civil más alto en la India.<sup>17</sup>

Satish Gujral (25 de diciembre de 1925) Nacido en Jhelum, en el Punjab occidental, antes de la partición, Satish Gujral se unió a la Escuela de Arte de Mayo en Lahore en 1939 y en 1944, se matriculó en la Escuela de Arte de Bombay. Sin embargo, en 1947, tuvo que abandonarla debido a una enfermedad recurrente. En 1952, Gujral obtuvo una beca para estudiar en el Palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México, donde fue aprendiz de los reconocidos artistas Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros. Satish Gujral se convirtió en uno de los principales artistas de la India post-independencia. De 1952 a 1974, organizó espectáculos de su arte en muchas ciudades de todo el mundo, incluidas Nueva York, Nueva Delhi, Montreal, Berlín y Tokio. Gujral es conocido por su diversidad como artista y ha creado obras de pintura, gráficas,

murales, esculturas, arquitectura y diseño de interiores. En 1999, Satish Gujral recibió el Padma Vibhushan, el segundo honor civil más alto en la India.<sup>18</sup>

Las mujeres artistas indias de los siglos XX y XXI más reconocidas en el mercado del arte contemporáneo indio son: Esmet Rahim (1904-1963), Rummana Hussain (1952-1999), Nasreen Mohamedi (1937-1990), Hema Updhayay (1972-2015), Arpita Singh (1937), Anjolie Ela Menon (1940) y Anupam Sud (1944). Kanchan Chander y Anju Dodiya son pintoras influenciadas en su trayectoria por la obra de Amrita Sher-Gil. Nalini Malani (1946), Gogi Saroj (1945), pintora basada en el movimiento indio *Feminist Artist*. Nilima Sheikh (1945), Rekha Rodwittiya (1958), Bharti Kher (1969), artista indio-británica. Pushpamala Nasasingarao. Mithu Sen (1971), Reena Saini Kallat (1973), artista visual; Dayanita Singh, Shilpa Gupta (1976), Benitha Perciyal, Navina Sundara, Tasneem Mehta, Alka Pande (1956), curadora, historiadora y consultora de arte. Geeta Kapur (1943), esposa de Vivan Sundaram y crítica de arte. Rosalyn D'Mello; Malika Advani, consultora de Arte. Kiran Nadar, coleccionista de arte moderno y directora del Museo Kiran Nadar de arte contemporáneo. Parul Vadehra, directora de la exitosa galería Vadehra Art Gallery en Nueva Delhi.<sup>19</sup>

## NOTAS

### 16. Amrita Sher-Gil: amante y artista

1. Yashodhara Dalmia, *Amrita Sher-Gil: A Life*, Delhi: Penguin Books India, 2013, p. 200.
2. Amrita Sher-Gil, «Evolution of my Art», en *Usha Magazine*, Lahore: agosto de 1942, p. 101.
3. Amrita Sher-Gil, «Indian Art Today», en *Usha Magazine*, Lahore: agosto de 1942, p. 104.
4. *Ibidem*, p. 105.
5. Yashodhara Dalmia, *Amrita Sher-Gil: A Life*, Delhi: Penguin Books India, 2013, p. 201.
6. Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*, Delhi: Tulika Books, 2010, vol. 1, p. 175.
7. Yashodhara Dalmia, *Amrita Sher-Gil: A Life*, Delhi: Penguin Books India, 2013, p. 64.
8. Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*, Delhi: Tulika Books, 2010, vol. 1, p. 278.
9. G.H.R. Tillotson, *Painter of Concern: Critical writing on Amrita Sher-Gil*, Delhi: India International Centre, 1998, p. 24.
10. Yashodhara Dalmia, *Amrita Sher-Gil: A Life*, Delhi: Penguin Books India, 2013, p. 150.
11. *Ibidem*, p. 154.

#### 16.1 Una amante poco convencional

1. Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*, Delhi: Tulika Books, 2010, vol. 1, p. 208.
2. *Ibidem*, p. 206.
3. Yashodhara Dalmia, *Amrita Sher-Gil: A Life*, Delhi: Penguin Books India, 2013, p. 65.
4. Katalin Keszrű, *Amrita Sher-Gil*, catálogo del Ernst Museum, Budapest: 2001, p. 24.
5. Boris Taslitzky, entrevista en París, 2003. *Amrita Sher-Gil: A Life*, Delhi: Penguin Books India, 2013, p. 72.
6. Yashodhara Dalmia, *Amrita Sher-Gil: A Life*, Delhi: Penguin Books India, 2013, p. 213.
7. Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*, Delhi: Tulika Books, 2010, vol. 1, p. 206.
8. Iqbal Singh en Yashodhara Dalmia *Amrita Sher-Gil: A Life*, Delhi: Penguin Books India, 2013, p. 93.
9. Badruddin Tyabji, *Memoirs of an Egoist*, Nueva Delhi: Roli Books, 1988, vol. 1, p. 113.
10. Yashodhara Dalmia, *Amrita Sher-Gil: A Life*, Delhi: Penguin Books India, 2013, pp. 97-98.
11. *Ibidem*, p.101.

#### 16.2 La bisexualidad de Amrita

1. Hayden Herrera, *Frida: A Biography of Frida Kahlo*, Nueva York: Harper & Row, 1983, p. 253.
2. Katalin Keszrű, *Amrita Sher-Gil*, catálogo del Ernst Museum, Budapest: 2001, p. 33.
3. Sheikh Kapur, *Amrita Sher-Gil*, Bombay: Marg Publications, 1971, p. 76.
4. Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*, Delhi: Tulika Books, 2010, vol. 1, p. 61.
5. *Ibidem*, p. 127.
6. Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: Life and Work*, Delhi: Penguin Books India, 2013, p. 205.
7. Iqbal Singh, *Amrita Sher-Gil*, Nueva Delhi: Vikas Publishing House, 1984, p. 29.
8. Yashodhara Dalmia, *Amrita Sher-Gil: A Life*, Delhi: Penguin Books India, 2013, pp.38-39.
9. *Ibidem*, p.50.
10. *Ibidem*, p.52.
11. Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*, Delhi: Tulika Books, 2010, vol. 1, p. 126.

### 17. Recompensa de la crítica

1. Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*, Delhi: Tulika Books, 2010, vol. 1, p. 298.
2. *Ibidem*, p. 293.

#### 17.1 La recepción de la última exposición

1. Yashodhara Dalmia, *Amrita Sher-Gil: A Life*, Delhi: Penguin Books India, 2013, pp. 175-176.
2. *Ibidem*, p.177.
3. *Ibidem*, p.178.
4. *Ibidem*, p.179.
5. *Ibidem*, p.181.
6. *Ibidem*, pp.184-191.
7. Alka Pande, *Amrita Sher-Gil: The Immortal Girl*, Nueva Delhi: Tota Books, 2017, pp. 25-26.
8. Esther Rahim, «Amrita Sher-Gil: A Genuine Artist», en *Usha Magazine*, Lahore: agosto de 1942, p. 25.
9. NGMA, *Raja Ravi Varma & Amrita Sher-Gil Restored*, Nueva Delhi: Tulika Print, 1988, p. 342.
10. Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*, Delhi: Tulika Books, 2010, vol. 2, p. 650.
11. V.V.AA., *Statesman Magazine*, Nueva Delhi, 30 de julio de 1959, p. 34.
12. Amrita Sher-Gil, «Indian Art Today», en *Usha Magazine*, Lahore: agosto de 1942, p. 104.
13. Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*, Delhi: Tulika Books, 2010, vol. 2, p. 783.
14. *Ibidem*, p. 787.
15. *Ibidem*, p. 789.
16. *Ibidem*, p. 790.
17. Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*, Delhi: Tulika Books, 2010, vol. 2, p. 792.
18. *Ibidem*, p. 793.
19. Investigación en línea, revista internacional de arte *Apollo*. <https://www.apollo-magazine.com/modern-indian-art-market/>
20. Emma Crichton-Miller, <https://www.apollo-magazine.com/modern-indian-art-market/>

#### 17.2 Resonancias póstumas de una pintora en el umbral de las vanguardias

1. Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*, Delhi: Tulika Books, 2010, vol. 1, p. 325.
2. Sudhir y Katrina Kakar, *La India: Retrato de una sociedad*, Barcelona: Kairós, 2012, p. 248.
3. Yashodhara Dalmia, *Amrita Sher-Gil: A Life*, Delhi: Penguin Books India, 2013, p. 36.
4. *Ibidem*, p. 43.
5. *Ibidem*, p. 44.
6. Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*, Delhi: Tulika Books, 2010, vol. 1, p. 398.
7. Yashodhara Dalmia, *Amrita Sher-Gil: A Life*, Delhi: Penguin Books India, 2013, p.62
8. *Ibidem*, p.56
9. *Ibidem*, p.67
10. Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*, Delhi: Tulika Books, 2010, vol. 1, p. 389.
11. *Ibidem* 325
12. Anirudh, 1 de junio de 2019. <https://learnodo-newtonic.com/famous-indian-artists>
13. Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*, Delhi: Tulika Books, 2010, vol. 1, p. 256.
14. *Ibidem*, p. 256.
15. Emma Crichton-Miller, «The Market is hot for Indian art» revista *Apollo*, artículo en línea, 31 de enero de 2019. <https://www.apollo-magazine.com/modern-indian-art-market/>
16. *Ibidem*. Emma Crichton-Miller, «The Market is hot for Indian art» revista *Apollo*, artículo en línea, 31 de enero de 2019. <https://www.apollo-magazine.com/modern-indian-art-market/>
17. *Ibidem*. Emma Crichton-Miller, «The Market is hot for Indian art» revista *Apollo*, artículo en línea, 31 de enero de 2019. <https://www.apollo-magazine.com/modern-indian-art-market/>
18. *Ibidem*. Emma Crichton-Miller, «The Market is hot for Indian art» revista *Apollo*, artículo en línea, 31 de enero de 2019. <https://www.apollo-magazine.com/modern-indian-art-market/>
19. <https://www.nytimes.com/2012/06/22/arts/design/modernist-art-from-india-approaching-abstraction-at-rubin.html>

## CONCLUSIONES

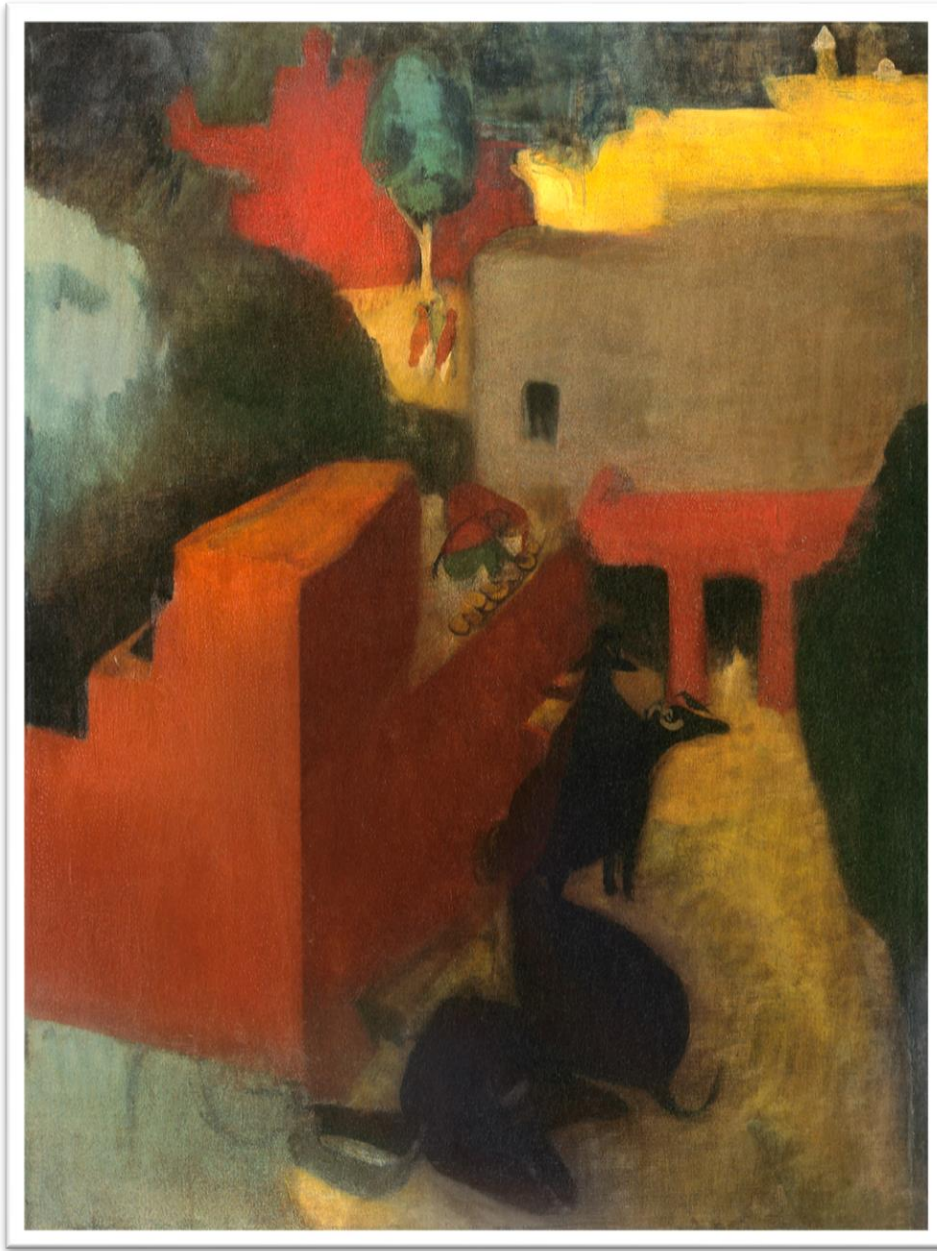


Figura 148- AMRITA SHER-GIL, *On the Roof or The last Unfinished painting*, (Lahore, 1941)  
Óleo/tela, 67,2 x 89,5 cm. Nueva Delhi: National Gallery of Modern Art (NGMA)  
Bibl.: Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil...*, *op. cit.*, vol. 2, p. 774.



En este apartado de cumplimientos y desenlaces, retomamos las hipótesis formuladas al comienzo de estas páginas, como bien podrán consultar los lectores en el apartado introductorio desde las páginas seis hasta la cuarenta y tres. En este sentido, nos habíamos marcado como objetivos destacado el llegar a determinar y describir los aspectos que hicieron posible la gestación y progreso del lenguaje pictórico en la breve pero intensa biografía de Amrita Sher-Gil. Intuíamos que sus caminos biográficos y espirituales iluminaban una parte de nuestra propia obra pictórico-meditativa; aunque no así el lenguaje figurativo que la artista indohúngara, desarrolló a partir de sus maestros y modelos estéticos. Quizá, precisamente, la llamada: La última pintura inacabada- *The last Unfinished painting* [fig. 148], que la misma Amrita la tituló: *On the Roof*, podría señalar un salto estético hacia los lenguajes de una proto-composición abstracta más afín a nuestros postulados creativos. Sea como fuere, presentamos a continuación las aportaciones más relevantes de nuestra investigación en esta tesis, con la voluntad de contribuir a la comprensión de la figura de Amrita Sher-Gil y su posición determinante en la formación de la Vanguardia artística en India. Al mismo tiempo, y siendo muy conscientes del carácter incipiente de nuestra investigación, también mostramos los aspectos susceptibles de ser desarrollados en futuros trabajos y publicaciones. Quisiéramos señalar que las hipótesis y objetivos tanto principales como secundarios, se han desglosado en cuatro tipologías como conclusiones finales, ya sea por resultados, por deducción, o como consecuencias.

Como expusimos en la introducción, la idea de viaje resulta fundamental en nuestra aproximación al enigma formado por la figura y la obra de Amrita Sher-Gil. A lo largo de estas páginas, hemos puesto de relieve que la propia creación artística y la investigación en Bellas Artes conllevan también una forma singular “epopeya del traslado”, tanto material como psicológica. En este sentido, el pilar vertebrador de nuestra idea de viaje se apoyaba en tres figuras especulativas: la mujer, la artista y sus propios movimientos físico-geográficos. De ahí también que nuestras conclusiones puedan estructurarse en cuatro categorías: la historiográfica, la biográfica, la estética y las psicosociales y póstumas. Además, queremos acompañar las dos últimas secciones con una breve serie iconográfica que resuma aquí con la vehemencia de la imagen nuestros hallazgos académicos.

## 1. Conclusiones historiográficas

En primer lugar, somos conscientes de que nuestra tesis doctoral no presenta una investigación inédita en lo relativo al sujeto de estudio, sino en lo que atañe a su enfoque hermenéutico. En efecto, tal y como señalamos en el estado introductorio de la cuestión, las publicaciones, cursos y conferencias sobre Amrita Sher-Gil y su obra han sido numerosas y, si cabe, especialmente profusas en los últimos cinco años. Recordemos, en esta línea, el curso que el historiador del

arte Deepak Ananth impartió sobre *Amrita Sher-Gil: El proyecto inacabado de la figura emblemática del arte moderno indio* en la Fundación Giacometti en junio de 2020, así como la muestra *Primitivism and Modern Indian Art* en el DAG Modern de Nueva Delhi, celebrada entre diciembre de 2021 y marzo de 2022, o bien la exposición *Kahlo, Sher-Gil, Stern: Modernist Identities in the Global South* inaugurada en octubre de 2022 y prevista hasta febrero de 2023 por la Fundación de Arte Contemporáneo Joburg en la ciudad de Johannesburgo. Parece como si un fenómeno global se hubiese puesto en marcha alrededor de la figura de Amrita; fenómeno del cual nos sentimos parte integrante, aunque sólo sea con nuestra modesta aportación en el ámbito académico español.

Sobre este último punto, consideramos que hemos cumplido uno de los objetivos fundamentales de esta tesis: haber reunido, ordenado y confrontado los diferentes testimonios y materiales bibliográficos sobre Amrita Sher-Gil existentes hasta la fecha, traduciéndolos al español y entretejiéndolos desde la mirada de una pintora contemporánea conocedora de los dos universos geográficos en los que se movió la protagonista: la Europa moderna en París como su capital artística y la India británica con su bastión espiritual en torno a las orillas del Ganges y su capital estético-cultural de la época, en Lahore. Sin duda, el colapso institucional y humano generado por la pandemia de COVID-19, iniciada en diciembre de 2019, nos dificultaron en sumo grado el acceso a ciertas fuentes primarias, como las cartas manuscritas de Amrita, guardadas por su sobrino Vivan Sundaram, imposibilitando el viaje a Delhi que habíamos previsto, también para fotografiar y estudiar las pinturas y dibujos de Amrita en la propia colección del Museo de Arte Moderno de la capital. Sin embargo, el material bibliográfico, hemerográfico e iconográfico que pudimos compilar a distancia no es menor y constituye una base sólida para aproximarnos al sujeto de estudio. Por lo que consideramos nuestra tesis, en primer lugar, como un trabajo de síntesis historiográfica sobre Amrita Sher-Gil en lengua española. Asimismo, hemos sido capaces de generar un conjunto de consideraciones mediante el cual poner de manifiesto el valor de la pintora y de su entorno cultural, tanto en Europa como en India.

Otros de los objetivos ha sido el de reconstruir los escenarios socioculturales de finales del siglo XIX y principios del XX en Hungría, recogidos en el apartado 7 del Ensayo Inaugural, donde se concluye que las primeras vanguardias en Budapest y la escuela de París en Budapest no fueron una influencia en la trayectoria pictórica de Amrita. Sus escasos contactos artísticos húngaros tampoco ayudaron en su recorrido artístico. Las estancias en Hungría son en entornos familiares, a las afueras de Budapest y círculos artísticos, la creación de obras en esos viajes se basan en estudios que Amrita ya viene planteando desde India o desde París. Por lo tanto, podemos concluir que Hungría es un lugar de tránsito y de práctica de sus ya premeditadas investigaciones en sus pinturas, en ningún momento es un lugar donde ella describe o se influye

por las Vanguardias de los pintores húngaros. En cambio toma un rumbo completamente diferente en cuanto a los dos principales destinos del periplo artístico de Amrita: el primero en París desde 1929 hasta 1934, donde se concluye, desarrollado en las páginas de la investigación su contundente influencia pictórica y estilo modernista, de la Europa de las Primeras Vanguardias, destacando especialmente el legado de pintores como Paul Cezanne (1839-1906), Paul Gauguin (1848-1903), Amadeo Modigliani (1884-1920) y Suzanne Valadon (1865-1938).

En 1934, Amrita da un giro radical y determinante al decidir regresar a India escenario en los que Amrita Sher-Gil crecerá y se educará hasta el final del Raj británico (1947). Es fundamental entender su decisión, siendo una pintora joven india que ha comenzado a triunfar en la capital del modernismo. Su decisión es de gran importancia al regresar a su India natal, donde desarrollara su propia técnica e investigación a través de su trayectoria personal y única. No en vano ella misma menciona en junio de 1938, antes de dejar Francia para siempre que ella solo podía pintar en India, que en ninguna otra parte se sentía natural y en confianza, dejando a Europa que perteneciera a Picasso, Matisse y Braque entre otros. Amrita Sher-Gil regresó a India por voluntad propia al igual que Mahatma Gandhi, volviendo a sus raíces y su cultura que ningún europeo podía entender tanto como ellos. En la línea de la ya mencionada socióloga Miranda C. Imperial Sánchez-Pardo, podemos concluir que Amrita Sher-Gil fue una pintora culta a la par que sus contemporáneas Sunayani Devi y Nalini Malani, todas ellas mujeres pertenecientes a una clase social alta es decir, la privilegiada. Asimismo, emprendieron una carrera artística en la que demostraron gran interés y preocupación por el rol de la mujer en la sociedad de su tiempo<sup>1</sup>, y especialmente en la del nuevo rol como artistas.

Como ya hemos mencionado, ha habido muchos estudios sobre Amrita Sher-Gil pero las fuentes consultadas bajo nuestro prisma de investigación nos dan un claro entendimiento y nueva perspectiva de visión. Concluimos y subrayamos: la gran fortaleza, capacidad de acción, determinación y claridad de objetivos de Amrita: primero como mujer y después como artista. Los galeristas, los críticos de arte, los historiadores de arte las subastas, ven la figura de Amrita Sher-Gil su trayectoria como pintora en el umbral de las vanguardias artísticas en India. Pero bajo la mirada y relectura de nuestras investigaciones concluimos a nivel de historiográfico que Amrita fue verdaderamente una revolucionaria, investigadora y antropóloga de su nación a las puertas de la democracia India. Una tremenda influenciadora, (la actual “*influencier*” en las redes sociales), para las mujeres del momento ataviadas y enclaustradas en las tradiciones y cultura del país. Es necesario mencionar, diferenciar y separar las tres facetas revolucionarias de Amrita Sher-Gil (que a través de la historia no han sido desglosadas): la de mujer-india, la de pintora-artista y la de viajera-transcultural. A nivel histórico se ha repetido el mono tema centrándose en la parte artística, pero dejando poco explotada y desarrollada la tremenda revolución personal que fue la figura de Amrita Sher-Gil en el siglo XX.

Queremos esclarecer también como conclusiones historiográficas, respondiendo a la pregunta de los objetivos secundarios de la página 20 de la introducción: ¿Hasta qué punto el conocido estilo de la “pintura nacional india”, estuvo presente en la mirada de nuestra protagonista? La respuesta es que en ningún momento Amrita fue influenciada por la *Bengal School of Art*, ni la *Indian Society of Oriental Art*. Amrita era conocedora de las escuelas y de la *Shantiniketan* que en un momento quiso visitar en Kolkata, pero no tuvo ocasión. Tampoco de encontrarse, según fuentes documentadas ni con Rabindranath Tagore, ni con su hermano Abanindranath Tagore. Es necesario mencionar que Amrita Sher-Gil, es muy joven y acaba de llegar a India en 1934, triunfadora de Occidente. En París los dos nombres que se mencionan de nacionalidad india son el de Rabindranath Tagore y Amrita Sher-Gil. Hace falta señalar la gran diferencia de edad entre ambos, cuando Amrita regresa a India tiene 21 años y Tagore 73 años. Rabindranath ya es internacionalmente conocido y vive en Kolkata al este del país, mientras que Amrita, empieza a ser reconocida por sus méritos europeos, pero es joven, mujer y vive en Simla al oeste de India.

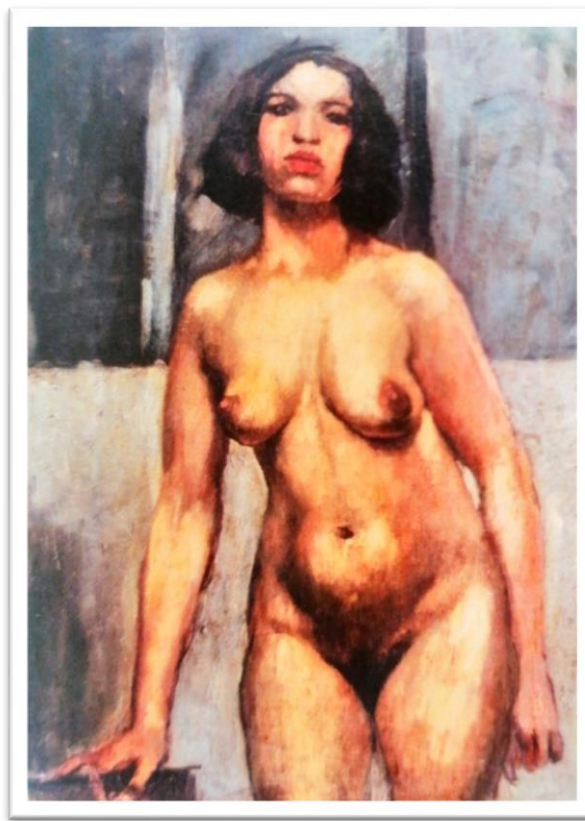


Figura 149- AMRITA SHER-GIL *Nude Study (6)*, 68 x 83 cm. Óleo/ tela. 1931, París. Colección: NGMA Delhi.  
Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*, Delhi: Tulika Books, 2010, vol. 1, p. 70

Otro objetivo principal, de la página 20 de la introducción, se basa en responder, en qué medida y por medio de que acontecimientos pudo llegar a producirse una –invisibilidad- de la creatividad femenina en una cultura masculina predominante en la mitad del siglo XX en Europa e India. La respuesta es determinante, ya que Amrita Sher-Gil fuera del contexto Indio y del mercado del arte, menos en París, y en Hungría: a nivel internacional sigue siendo invisible y más aún cuando se menciona el arte indio ensombrecida por los hermanos Tagore. Es necesario, por lo tanto constatar que la historia del arte, realizada la figura de Rabindranath Tagore, pero nuestra protagonista con una consciencia anticipada a la época peleó y abrió el camino para las mujeres de las futuras generaciones indias. En este sentido habría que transformar la visión internacional del modernismo en la India, la manera en que se ha escrito y el ADN de la historia del arte. La nueva transformación y la arquitectura historiográfica sería reescribir lo ya mencionado sobre las primeras vanguardias artísticas en la India. Claramente, Amrita no está, encontrada, ni vista fácilmente en los textos europeos e internacionales, hay que ser un especialista, para verlos en los textos parisinos y en los de Hungría. Amrita está en el umbral de las vanguardias y es la madre portadora del modernismo en la India. Por eso creemos que es necesaria una relectura de lo que se escribió: ya que Sher-Gil, queda por detrás y eclipsada, por de la visión tan internacionalizada de Rabindranath Tagore, y es necesario reivindicar su verdadero puesto. En esta investigación se demuestra la madurez artística, capacidad innovadora y méritos de la breve vida de Amrita Sher-Gil. Realmente es necesario valorarla en cláusulas históricas situándonos en su verdadera igualdad de género a nivel global e internacional y no solo en la India, ni en los contextos históricos indios.

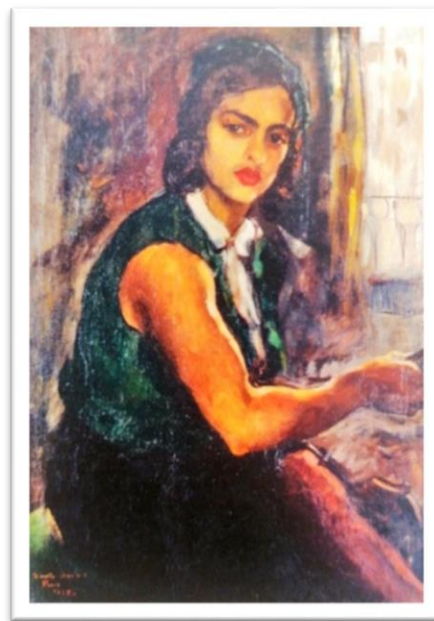


Figura 150 – AMRITA SHER-GIL *Self Portrait in Green*, 64, 8 x 90 cm. Óleo/tela. Junio, 1932, París. Colección: Privada . Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*, Delhi: Tulika Books, 2010, vol. 1, p.72

## 2. Conclusiones biográficas

Haciendo un salto en el vacío y tratando de jugar al equilibrio en él, hemos tratado destacar las similitudes entre Amrita Sher-Gil y nuestro propio recorrido biográfico. Mujeres artistas con un periplo vital y creativo entre Oriente y Occidente, que les separan sesenta y dos años de sus respectivos nacimientos, pero les une la pulsión por su intensidad pictórica marcados por el viaje como “camino-psicológico-espiritual”. En este paralelismo resaltado por la trayectoria de las dos artistas de vivir, viajar y crear entre dos siglos y dos civilizaciones, cabe destacar que, en este choque de culturas, hay el trasfondo de una transformación vital y artística. Amrita llega a París para aprender de la académica, el dibujo y la técnica de la pintura al óleo, aunque después de cuatro años decide regresar a India porque necesita profundizar más en su existencia y búsqueda personal como artista en su tierra, pero sobretodo Amrita decide regresar a India porque quiere realizarse: como mujer-artista y liberarse de las tradiciones culturales que limitaban. En cambio, para mí, los viajes continuos a India desde 2003 y mi llegada definitiva para instalarme en el 2010, no son al principio en sentido artístico sino de transformación personal y espiritual. Para ambas pintoras, **el viaje** a India es para la liberación, desarrollo personal, búsqueda y reencuentro a través de la experiencia interior, donde el fruto y el trabajo de-una-misma se ve reflejado en las pinturas.

Si entendemos que una tesis doctoral en el ámbito de las artes, se consolida desde el momento que se utiliza un tema o procedimiento (es decir la ejecución de la obra), como método de investigación en la creación artística. La obra en sí misma se convierte en el proceso de conocimiento de investigación de la realidad. Una realidad que viene planteada y presentada por la mirada del artista. En la siguiente tabla se presentan los paralelismos entre Eva y Amrita, donde se detallan los viajes, las vivencias y la influencia de sus residencias transculturales que, ambas pudieron experimentar y que influyeron definitivamente en la mirada de su realidad como artistas. Hay rasgos fundamentales en su paralelismo vital, aparte de lo que ya sabemos: mujeres, artistas que viajan. Se necesita destacar con énfasis que **las dos artistas deciden ir** a Francia para Amrita y a India para Eva, ellas viajan y cruzan fronteras para residir por un largo periodo de tiempo. Son conscientes de su posición y choque de culturas, pero permanecen en el lugar elegido para aprender algo que ellas mismas, saben no lo podrían hacer en sus lugares de origen. Viajan, aprenden y practican, asimilan, recolectan, absorben, viven y expedientan. Pero sobretodo el otro singular paralelismo, es que **las dos artistas deciden volver**. Regresar a su tierra, puede que para plantar algo nuevo, dar, ofrecer, mostrar... Lo cierto es que hay un cambio sustancial en ellas, de ese viaje externo-interior, que se refleja en su obra y trayectoria.

<b>Artista</b>	<b>Amrita Sher-Gil (1913-1941)</b>		<b>Eva María Pacheco i Ricote (1975-)</b>	
<b>Nacionalidad</b>	India / Asia Oriente		España / Europa Occidente	
<b>Viajes</b>	1924 (6 meses)	Viaja, estudia y vive en Florencia	2003-2010 (7 años)	Viajes consecutivos anuales entre India y Barcelona
<b>Transculturalidad</b>	1929-1934 (6 años de estancia)	Reside en París	2010-2018 (8 años de estancia)	Reside en Delhi
<b>Motivación del viaje y traslado</b>		Aprendizaje técnico del dibujo con modelo y la pintura al óleo.		Aprendizaje, conocimiento y desarrollo espiritual a través de la técnica de la meditación y el raja-yoga
<b>Economía y estatus</b>		Totalmente dependiente de la familia, hasta 1934. Vive en familia hasta 1938.		Independiente, autofinanciación. Vive en un <i>ashram</i> y sola
<b>Clase y sociedad</b>		Pertenece a la casta alta. La familia mantiene el estatus y ayuda a la protección social		Sin pertenecer a ningún sistema de casta. Ningún soporte familiar, económico.
	1934 (21 años)	Regreso al país de origen: India, por voluntad propia	2018 (43 años)	Regreso a la ciudad de origen: Barcelona, por voluntad propia.
<b>Periodo pictórico de madurez</b>	1934-1941 (7 años)	Consolidación y madurez de la experiencia vivida en París / Occidente	Desde 2018	Consolidación y madurez de la experiencia vivida en India / Oriente
<b>Estilo</b>	Modernista, expresionista	Amrita muere a los 28 años, dejando una exploración artística abierta hacia la abstracción pictórica, en su última pintura inacabada y en sus explicaciones de sus cartas.	Abstracción Lírica	Sigue su trayectoria en Barcelona
<b>Objetivos principales de su creación:</b>	Búsqueda personal. Conocerse a sí misma a través de la pintura y desde la pintura		Búsqueda personal. Conocerse a sí misma a través de la pintura y desde la pintura	

Es preciso subrayar que hemos sido capaces de reconstruir una semblanza biográfica de Amrita Sher Gil partiendo de sus raíces europeas “en la frontera” con Oriente gracias a los legajos epistolares y comentarios que ha recopilado su sobrino Vivan Sundaram. También gracias a la documentación y experiencia recogidas por nuestra parte durante las estancias en India. De este modo, hemos logrado responder a los objetivos secundarios de la introducción, esto es, dar a conocer la realidad sociocultural en la India de principios del siglo XX.





Figura 151 – AMRITA SHER-GIL *Portrait of mother*, 49 x 65 cm. Óleo/tela, 1930, París. Colección: Privada. (Bajo restauración)  
Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*,  
Delhi: Tulika Books, 2010, vol. 1, p.212

Queremos igualmente mencionar muy breve con un comentario sobre, el modelo tradicional de familia y sus jerarquías internas, que desarrollamos en el Ensayo Situacional concretamente en el apartado ocho y subapartados correspondientes, y con ello, también quedaría verificado las hipótesis de la página 18 de la introducción. Hasta principios de la década de 1990, la historiografía y la crítica de arte relegaron a la figura de Amrita a un segundo plano, aunque ella fue mucho más avanzada en sus decisiones vitales y artísticas que la saga masculina de los Tagore, sobre todo si tenemos en cuenta la hostilidad de su entorno social y familiar. Recordemos que la mujer no podía ejercer sin la autorización del padre, o del marido, no podía administrar la economía de la casa y que los bienes los administraba el marido. El origen húngaro de Amrita, es a través de su madre, Marie-Antoinette Gottesmann-Erdöbaktay (1881-1949), pianista y cantante de ópera de familia judía convertida al Catolicismo. Ciertamente es que la influencia materna, es extrema, muy fuerte y muy agobiante en la vida de la joven Amrita. La madre le traslada el gusto e interés por el arte europeo en especial los pintores italianos y renacentistas, por eso se lleva a Amrita a Florencia para una estancia de 6 meses cuando solo tenía 11 años. No hay indicaciones claras de la influencia que ejerce la madre para que Amrita tuviese como modelo a los pintores postimpresionistas franceses. La certeza está en el tío materno, Ervin Backlay, convertido en su profesor de arte en Simla; quien sugiere a la madre que Amrita Sher-Gil estudie en París para mejorar su técnica y aprender al óleo, tanto es así que en 1929 toda la familia se traslada a Francia. La madre es tan influyente que mantiene a las dos

hijas en plena actividad frenética en París, Amrita con el tema de la pintura y Indira, la hermana con el piano. Pero la parte más traumática en la biografía de nuestra protagonista es en referencia al matrimonio y la insistencia que tiene la madre con este tema. Amrita no quiere tener hijos, quiere ser libre, quiere ser pintora sin cargas familiares. Ya conocemos la bohemia de la época modernista parisina, donde Amrita prueba las libertades en todos los niveles y formas de relaciones. Al final, cansada de la presión materna decide casarse con su primo húngaro el médico Víctor Egan, para demostrar así su matrimonio de cara a la sociedad, aunque ellos tenían muy claro el tipo de relación abierta que tendrían. Su madre nunca aceptó este asunto, y rechazó a Víctor y el matrimonio. Poniendo como ejemplo la hermana que sí había sido un ejemplar como mujer india y como madre. Amrita, tuvo que dejar Simla y desplazarse a Lahore, centro artístico del Raj británico. Aunque duro poca su estancia allí al morir de un aborto mal curado. Como en aquella época no era nada fácil aceptar que la hija que empezaba a ser famosa y que tanto había invertido, se casara con su primo, tuviese relaciones lésbicas y aceptara abortar. Ocho años después de la muerte de Amrita Sher-Gil en 1949, Marie-Antoinette Gottesmann-Erdöbaktay, no pudo soportarlo más y se suicidó.

Sin embargo, la relación más espiritual es con la figura de su padre, Umrao Singh Sher-Gil (1870-1954), aristócrata punjabi *sikh*, especialista en sánscrito, filosofía antigua y fotógrafo aficionado. Su padre, hizo lo que pudo en cuanto a la relación madre e hija, y intentó dar la máxima libertad a Amrita. Ciertamente es que toda la financiación y soporte recaía en él. Hay que entender que la sociedad india se basa en las relaciones sociales y en la comunidad, es necesario estar incluido y aceptado de no ser así es un verdadero descrédito. La parte bohemia de la hija tuvo momentos muy críticos para su reputación. Gracias a su afición por la fotografía la mayoría de las fotos de Amrita son gracias a él. Todo lo mencionado en esta detallado y muy explícito en el ensayo vital, donde se leen las correspondencias y el tono de las cartas, entre ellos.

Queda demostrado, que Amrita hizo muchos viajes a Budapest, para visitar la familia materna. Durante su primer período, se dedicó principalmente a pintar autorretratos y retratos de amigos y familiares. También fue durante este tiempo que se documenta por primera vez que la artista pintó *en plein air*. La pintura al aire libre se opuso a la formación académica y fomentó un modo más libre de interpretar la luz y la sombra. Amrita fue introducida a este estilo por un alumno fundador de la Escuela Nagybánya, el pintor Simon Hollósy.<sup>2</sup> Ella misma escribió a su madre en el verano de 1932 sobre su preocupación por la pintura durante todo el día, refiriéndose a su pintura al aire libre. Fue en este contexto que Amrita se enfrentó a cuestiones como la apertura del paisaje y cuestiones de composición que eran diferentes mientras pintaba retratos en los talleres. Las pinturas al aire libre se caracterizan por pinceladas sueltas y pictóricas dentro de una composición compacta. Durante el 1938 y 1939 en Hungría, Amrita pintó algunas de sus obras más conocidas y maduras, como: *Hungarian Village Market* (1938) [fig.184], *In the Garden* (1938), *Potato Peeler* (1938), , *The Merry Cemetery* (1939)

*Winter* (1939) [fig.153 ], *Female Torso,c.*(1939) [fig.189 ], *Two Girls* (1939) [fig.93] y *Trees* (1939) [fig.154 ].<sup>3</sup>

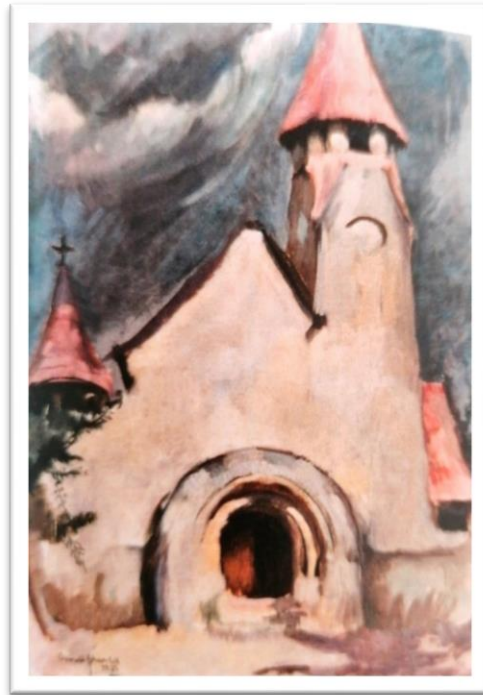


Figura 152– AMRITA SHER-GIL *Hungarian Village Church*. 54,5 x 81,2 cm. Óleo/tela, 1932, Hungary. Colección privada.  
Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*, Delhi: Tulika Books, 2010, vol. 1, p.118



Figura 153 – AMRITA SHER-GIL *Winter*, 73,6 x 52 cm. Óleo/tela, 1939, Zebegény, Hungary. Colección: NGMA, Delhi  
Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*, Delhi: Tulika Books, 2010, vol.2, p.554

Como ya hemos enfatizado en la página 16 en el cuerpo introductorio y como hipótesis fundamental, la idea de viaje así como nuestro concepto “ensayos de viaje” resultan fundamentales para estructurar la tesis, porque el viaje no es solo “físico-geográfico”, sino como “camino-psicológico-espiritual” que ya hemos resaltado también en la parte inicial de las conclusiones biográficas. Pero ahora subrayamos con más énfasis los viajes de Amrita, que quedan detallados cronológicamente por fechas, etapas y por edad, en el anexo de la página 346.

La madurez de Amrita es relativamente precoz con 16 años se traslada a París, y en sus 21 años decide regresar a India. Es aquí, con voluntad propia, sin influencia familiar, ni de la madre, que decide conocer sus orígenes indios, la parte paterna. Podríamos concluir aquí que Amrita se siente más india que húngara, porque decide regresar a India, aunque su nacimiento es en Hungría, pero solo vive ese país de manera transitoria y esporádica. A modo histórico, después de la primera guerra mundial y la situación europea no le es muy beneficiosa, en India a pesar del Raj británico, hay más abundancia y seguridad. Los viajes de Amrita en India son para estudiar y conocer, no son por placer, descanso o desconexión. En cada uno de sus viajes hay apuntes y escritos. Hay lecturas y observaciones de los paisajes. Hay un interés cultural histórico y milenario. Esto se detalla en todos los viajes concretamente en India y el subcontinente cuando Amrita tiene entre 21 y 25 años, y viaja al norte del país desde Amritsar hasta Trivandrum, completamente al sur. Sus viajes son de conocimiento explícito y tienen gran influencia en su proceso artístico cuando visita los frescos de las cuevas de Ajanta y Elora, ve los frescos de Cochin y viaja hacia Sri Lanka para seguir sus estudios de los frescos milenarios de Sigiriya. Por tanto, se puede verificar y queda demostrada la hipótesis inicial, en cuanto a las conexiones que establecemos entre el viaje geográfico y el viaje espiritual, como la clave del imaginario y del proceso creativo del artista moderno. Que además, dan forma a la obra de una “mujer-pintora”, en una cultura predominantemente masculina, situada entre Oriente y Occidente. El análisis de dichas conexiones viene a llenar los vacíos detectados en las monografías existentes dedicadas a Amrita y las mujeres-artistas en la India del siglo XX.

Opinamos que en estas conclusiones biográficas es necesario introducir el concepto de la transculturalidad, ya que ambas artistas han vivido y han afectado en sus obras. Con un humilde posicionamiento antropológico al tema en cuestión, intentamos aproximarnos a su definición: la transculturalidad son impactos emocionales, mentales, biológicos, climáticos, sociales, tradicionales, económicos y del sistema de creencias, que sufren los individuos, que vienen de una cultura diferente y que están en continuo contacto con los patrones de la nueva cultura en la cual residen y viven por un largo periodo de tiempo. Oficialmente el concepto de transculturación fue creado por el antropólogo cubano Fernando Ortiz en los años 1940 y se enmarca en la escuela funcionalista de antropología, fundada por Bronislaw Malinowski:

“Entendemos que el vocablo transculturación expresa mejor las diferentes fases del proceso transitorio de una cultura a otra, porque éste no consiste solamente en adquirir una distinta cultura, que es lo que en rigor indica la voz angloamericana ‘*acculturation*’, sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial *desculturación*, y, además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse de *neoculturación*. ” (1983:90)<sup>4</sup>.

El concepto de la transculturalidad resurge a partir de la crítica de conceptos clásicos de cultura, en referencia a Johann Gottfried Herder (siglo XVIII). Formulada por W. Welsch por primera vez en 1991 este sociólogo alemán parte de la idea de que las culturas contemporáneas están marcadas por una diversidad de posibles identidades y entiende por transculturalidad un modelo de cultura permeable construido por múltiples entrelazamientos y penetraciones. La transculturalidad actúa tanto a nivel macro (en las culturas siendo híbridas en sí mismas) como micro (en los individuos)<sup>5</sup> Desde el regreso de ambas artistas a sus ciudades y países de origen se destaca y denota un cambio, tanto en su personalidad, como en su obra pictórica.

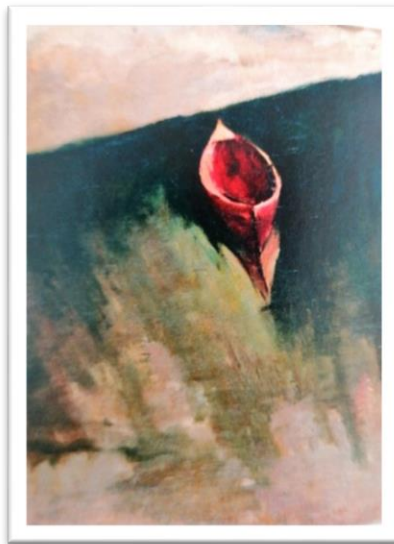


Figura 154– AMRITA SHER-GIL *Boat*, 45 x 54,5 cm. Óleo sobre tela, 1932, Hungría. Colección: NGMA, Delhi, India. Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*, Delhi: Tulika Books, 2010, vol. 1, p.120

En esta pintura *Boat* (1932) [fig.154] del periodo de entre viajes entre París y Hungría, se percibe claramente varias cuestiones estéticas, de su aprendizaje y desarrollo modernista hacia la liberación y la abstracción: hay ausencia de personajes, es una pintura *a plen-air*, es desde una perspectiva aérea, son pinceladas cortas y las manchas de color definen los espacios. En las igual pinturas *NotreDame* (1932) [fig.168] y *The Blue Danube* (1932), tienen las mismas características; ¿Podrían considerarse una pintura preparatoria para ejercer su visión y mirada desde arriba, que desarrollaría en su última pintura *The Last Unfinished painting* o *On the Roof* (1941)[fig.148]

### 3. Conclusiones estéticas

Amrita, como ya hemos señalado en la introducción y en los capítulos especialmente biográfico. Llega a París con 16 años, completamente protegida de su familia en especial la madre. A esa, edad entra gracias a la financiación del padre en la escuela *Grande Chaumiere*, donde se permitían los estudios artísticos a mujeres, después entra en el taller de pintura del profesor Lucien Simon en la *École Nationale des Beaux-Arts*. Amrita es extremadamente joven, recién llegada a Francia y exótica, vive mantenida por la familia y vigilada. Durante los dos primeros años parisinos va acompañada, casi siempre por el padre o la madre y su dedicación es completa en el taller. Será después, cuando tiene 18 años que, comienza a ir sola a los cafés a tener su propio taller y a vivir con más soltura. La familia ya se ha trasladado a Hungría y Amrita viven en París. Podríamos decir que, es aquí cuando se deja llevar con más soltura por las amistades que ha ido haciendo en el taller entre los cuales esta su amante Boris Taslitzky (1911-2005) identificado con artistas radicales como André Breton (1896-1966), Paul Eluard (1895-1952), Yves Tanguy (1895-1952) y Louis Aragon (1897-1982), es Boris quien la introduce cada vez más en la bohemia. Las influencias estéticas durante este periodo parisino, son claramente modernistas. No pudo conocer directamente a los grandes pintores, pero no se sabe con certeza si pudo conocer a la pintora Suzanne Valadon (1865-1934) a quién admiraba profundamente por su trayectoria vital y pictórica como mujer parisina. Es bien sabido que tiene amistad con los pintores Henri Jannot (1909-2004) y George Rohner (1913-2000).

Es durante la época parisina entre 1929 y 1934, cuanta más experimentación técnica y exploración de autorretratos y retratos investiga. Podemos concluir como objetivo principal que: la Europa de las Primeras Vanguardias y su legado artístico modernista influyen en la trayectoria inicial de la joven Amrita Sher-Gil. Las primeras obras de Amrita en París, se inspiraron en gran medida en los postimpresionistas Paul Cézanne (1839-1906) y Paul Gauguin (1909-2004). También el expresionista Amadeo Modigliani (1884-1920), famoso por sus retratos de mujeres, quien influyó en su estilo. Las obras de Amrita abarcan una amplia variedad de temas, desde naturalezas muertas y autorretratos hasta paisajes pintorescos. La audacia de su expresión artística es evidente en cada una de sus pinturas. En las siguientes pinturas que presento: *Portrait of Sister* [fig.155 ] y *Portrait of Girl with Flower* [fig.156], ambas del 1936, son claras influencias de su época parisina. Especialmente de Modigliani en *Portrait of Sister*, por las facciones y rasgos de la cara de la mujer, los ojos sin pupilas, inclinación de la figura y el cuello limpio y largo. En cambio en la pintura *Girl with Flower*, tiene una clara reminiscencia a las obras de las mujeres y niñas Tahitianas, los medios perfiles del rostro y las flores.



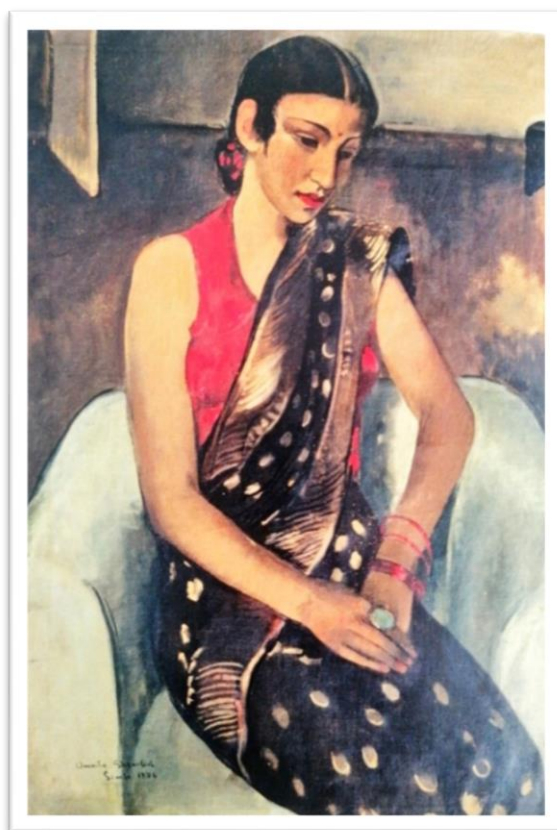


Figura 155- AMRITA SHER-GIL *Portrait of Sister*, 62 x 92,7 cm. Óleo/ tela, 1936, Simla, India. Colección: Privada. Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*, Delhi: Tulika Books, 2010, vol. 1, p.360



Figura 156.- AMRITA SHER-GIL *Portrait of Girl with Flower*, 30 x 40 cm. Óleo/ tela, 1936, Saraya, India. Colección: Privada. Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*, Delhi: Tulika Books, 2010, vol. 1, p.238



En *Self-Portrait as Tahitian* [fig.74] pintado tres años después de su *Self-Portrait with Easel* [fig.73] podemos de nuevo observar su desarrollo significativo hacia un enfoque no occidental en la representación del cuerpo femenino. El trabajo de Amrita se vuelve obvio en comparación con la idea occidental establecida del desnudo femenino, que tiene sus raíces en la antigüedad clásica. En las obras de arte, las mujeres solían ser hermosos objetos de la «mirada masculina» en las construcciones patriarcales de género, que las representaban como modestas o sensuales. Esto último se aplica especialmente a los desnudos. Por el contrario, Sher-Gil utiliza su propia condición de «otro exótico» para representarse de forma poco convencional en el retrato de tres cuartos. Ella presenta una figura tranquila, con su propio deseo sexual —sugerido por el énfasis visual de los labios y los senos—, y sin embargo no se ofrece para el coito. La indiferencia del sujeto hacia el espectador queda reflejada en su mirada, enfocada en la distancia, a la que su cuerpo desnudo bronceado se torna levemente en una posible referencia al anhelo de la artista por regresar a la India. La desconcertante sombra masculina detrás del autorretrato es ambigua en su significado. Se ha sugerido que se hace eco de figuras similares en las pinturas de Paul Gauguin y es una señal del objetivo de Amrita de distanciarse de su imagen occidental. La media sombra puede ser también una noción subliminal de *voyeurismo* y presencia de un espectador masculino. Sobre todo, considerando que Amrita estuvo continuamente torturada por su personalidad bipolar, como señala Partha Mitter (1938) en *El triunfo del modernismo: el artista de la India y la vanguardia*, incluso podría entenderse como un reflejo de la psique de la artista y, por tanto, como una expresión de su lucha por la identidad, por su hibridación étnica, cultural, sexual y artística, y su esperanza de pertenecer a la India.<sup>6</sup> Dando un paso más allá, *Self-Portrait as a Tahitian* (1934) [fig.74] captura una etapa de la transición artística y personal de la artista, el influjo del primitivismo de los pintores, y la experimentación con formas de representar el cuerpo femenino. Amrita lo hace mostrándose a sí misma en el papel de una mujer tahitiana. Sin embargo, todavía se percibe el influjo del contexto artístico europeo, que es visible en el fondo. En lugar de una imagen arcadiana como Tahití, encontramos una representación bastante esbozada de un templo oriental con mujeres y un hombre asiáticos. La razón, por tanto, podría ser la influencia del japonismo en auge en Europa. Por el contrario, podría ser también una referencia a las influencias japonesas y chinas en el movimiento indio.<sup>7</sup>

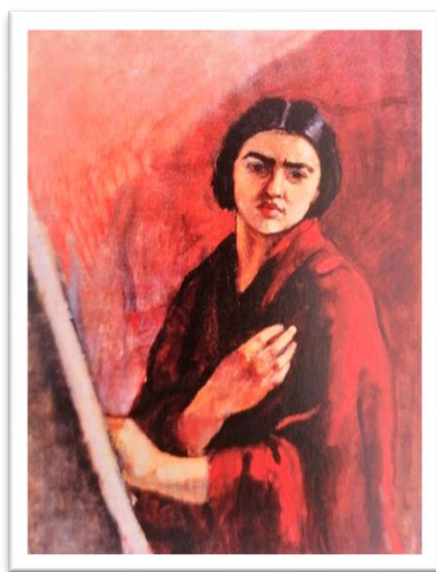


Figura 73 pagina 230 - AMRITA SHER-GIL *Self-Portrait with Easel*, 1930, París. 82,5 x 90,5 cm. Óleo/ tela. Colección: privada. Vivan.Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*, Delhi: Tulika Books, 2010, vol. 1, p. 98.

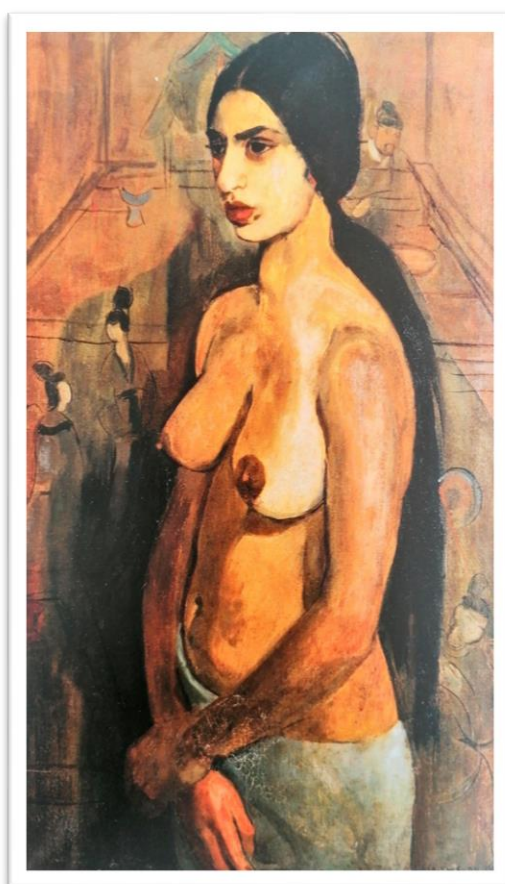


Figura 74 pagina231 –AMRITA SHER-GIL. *Self-Portrait as Tahitian*, 1934, París. 56 x 90 cm. Óleo/ tela. Colección: Navina Sundaram. Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*, Delhi: Tulika Books, 2010, vol. 1, p. 130.

En 1936, después de sus viajes por India, Amrita comienza a ser reconocida y observada como artista. No en vano ella misma se cuestiona y se pone a prueba entrando en una nueva etapa híbrida y de metamorfosis, ya sea en la parte psico-emocional como en la transculturalidad que ha vivido y necesita absorber para asimilar y producir desde la mirada modernista que es. En esta nueva etapa, con tan solo 23 años, Amrita empieza a ser visible como una nueva prometedora artista, por la crítica de arte indio. La amistad de Karl Khandalavala, crítico de arte y coleccionista, resultó invaluable para ella, tanto por sus opiniones eruditas, como por su considerable colección de miniaturas y otros objetos de arte milenario. Karl es una autoridad en miniaturas indias, quien publicó estudios históricos de miniaturas y libros sobre pintura, e introduce la riqueza histórica de las escuelas de arte de Rajput y Basoli a Amrita quien absorbió los colores puros y brillantes, y su elegante estilización para incorporarlos a su obra.

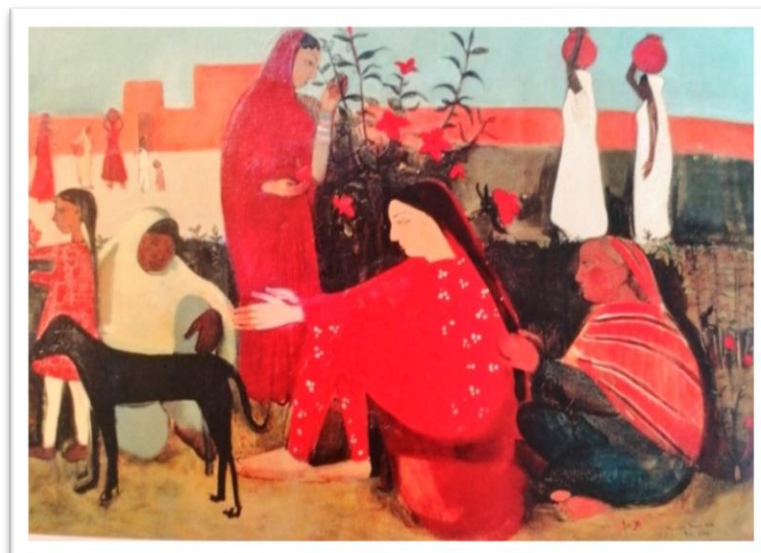


Figura 157 – AMRITA SHER-GIL. *In the Ladies' Enclave*, 81 x 56 cm. Óleo/tela, 1938, Saraya, India. Colección: Privada Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*, Delhi: Tulika Books, 2010, vol. 2, p.458

La influencia de las estampas mogol y pahari, en la pintura de Amrita Sher-Gil es notoria, como se ha visto, en la trilogía del sur de la India de 1937: *Bride's Toilet* [fig.90 ,] *Brahmacharis* [fig.91] y *South Indian Villagers Going to Market* [fig.93] — la constituyen tres obras monumentales cuyos colores tierra y formas esculturales están compuestos como frescos. En cambio, en sus obras posteriores, de 1940, como *Woman Resting on Charpoy* [fig.99] y *The Young Bride* [fig.100], Amrita aspira a una estilización de acuerdo con su comprensión de las tradiciones de pintura en miniatura de las escuelas pahari y mogol. Para introducir narrativas pluralistas que reflejaran la multiplicidad hirviente que la rodeaba, Amrita tuvo que ir más allá de las composiciones con colores rojos brillantes y aquí las dificultades se multiplicaron. El estudio de Amrita sobre las miniaturas mogoles había dado sus frutos.

Hay que dejar claro que en ningún momento el conocido estilo de la “pintura nacional india” estuvo presente en la mirada de nuestra protagonista. Como ya hemos mencionado el impacto de las escuelas literarias y artísticas de Rabindranath Tagore (1861-1941) y Abanindranath Tagore (1871-1951), así como el papel de la *Bengal School of Art* y de la *Indian Society of Oriental Art*, no influyen en la estética pictórica ni en la investigación creativa de Amrita Sher-Gil. Llegados a este punto, podemos afirmar sin temor a equivocarnos que Amrita no se sitúa en el umbral de las Vanguardias asiáticas —en el que sí podríamos situar la obra de Sunayani Devi (1875-1962) —, sino que es, por derecho propio, la matriz portadora del modernismo en la India de la primera mitad del siglo XX. Hemos confirmado que tras la sombra histórica realzada de Rabindranath Tagore, nuestra protagonista luchó con anticipada conciencia para abrir un camino para las futuras mujeres indias que quisieran abandonar su condición familiar tradicional y dedicar su vida a la creación artística.



Figura 92 pagina 253 - UMRAO SHER-GIL. (Fotografía) Amrita en su estudio con la pintura *Brahmacharis*, Simla, 1937. Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*, Delhi: Tulika Books, 2010, vol. 1, p. 372.





Figura 91 pagina 252- AMRITA SHER-GIL. *Brahmacharis*, 1937. Simla, India. 144,5 x 86,5 cm. Óleo/tela. Colección: NGMA Delhi, India. Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*, Delhi: Tulika Books, 2010, vol. 1, p. 370.

Rabindranath Tagore y Amrita Sher-Gil murieron en el mismo año de 1941. No cabe duda que, hasta principios del siglo XXI, la crítica y la historiografía artística reconocieron y recordaron mucho más a Rabindranath que a la hija del punjabí Umrao Singh Majitha. En este sentido, creemos que debe hacerse una relectura histórica y estética de la bibliografía sobre Sher-Gil, pues, quedando ella eclipsada por de la visión internacional de Rabindranath Tagore, es necesario reivindicar su verdadero puesto, siendo, a nuestro juicio el primero en audacia estética y versatilidad pictórica. En esta investigación queda demostrada su madurez plástica, su capacidad de innovar mediante la síntesis postimpresionista europea y los temas de la tradición popular india, méritos más destacables, si cabe, a tenor de la breve vida de la artista.

La célebre *Olympia* que Édouard Manet (1832-1883) pintó en 1863 ha sido interpretada como el primer desnudo de la “mujer moderna”, de mirada decidida y desafiante, firme en su cuerpo. El lienzo se presentó en el Salón parisino de 1865, causando un gran escándalo, pues no se sabe con certeza si la modelo era una prostituta o una modelo profesional. Sin embargo, su nombre debió ser conocido por los hombres que visitaban los prostíbulos de la capital francesa. No estamos ante un personaje de la mitología clásica, sino ante una mujer con nombre y apellidos, una mujer de carne y hueso. El escándalo sólo podía ser ofrecido por un artista masculino; únicamente un hombre podía permitirse sacudir la tradición académica sin sucumbir en el intento. No en vano, tres años después del escándalo protagonizado por Manet, Gustave Courbet (1819-1877) presentó su *Origen del mundo*, ese elogio al voyerismo de pincelada y filosofía

naturalista, a la par que las novelas de Zola y Proust. El propio Courbet no sólo elogiaba la sexualidad de la mujer, sino su función de traer vida al mundo. No deja de ser llamativo que la pintura desapareciese durante ciento veinte años, desde 1868 hasta 1988, siendo adquirida por el Musée d'Orsay en 1995. Como bien sugería el historiador del arte Matt Lodder:

“Todo es político, pero nada es más político que la sexualidad femenina. Toda la civilización occidental es la historia de las machistas y confusas discusiones, representaciones, distorsiones y controversias en torno al cuerpo sexual femenino”<sup>8</sup>.

A la luz de tales acontecimientos, ¿Podemos imaginar que Amrita llegase a contemplar en persona ambas pinturas, la *Olympia* y el *Origen del mundo* durante su estancia en París? ¿Qué impacto llegarían a causarle? A tenor de los fragmentos epistolares analizados, creemos que los desnudos de Amrita Sher-Gil, como la obra *Sleep* [fig.23] (pagina 88) de 1933, en su mayoría autorretratos son similares en concepto a la representación de la *Olympia* de Manet. La pintora Amrita se autorretrata como la “Nueva Eva” del mundo moderno. Recordemos que también se atreve a retratar desnuda a su hermana Indira y a varias mujeres de su familia, al tiempo que introduce en sus lienzos a las mujeres de la India bajo un prisma novedoso, al pintar desnudos femeninos.

El mérito de Amrita radica en lograr algo que no era ni sentimental ni pictórico, sino que iba más allá de la mera estetización de la pobreza de India. No aceptaba la suerte, ni la sumisa encarnación del karma de los pobres por el sistema de castas. En sus viajes por India vio desde a mirada artística y humana y relató lo que vio de una manera que sintió que podría conducir a un cambio de percepción, aunque luego fue criticada por «estetizar la pobreza», bien cabría preguntarse qué hubiera sucedido si no hubiera utilizado la nueva mirada de la artista moderna que veía de una forma diferente. Mientras que los colores y los sonidos de la India regocijaban a Amrita, la pobreza despertaba en ella una profunda compasión. En una carta a su amigo y crítico de arte Karl Kandalavala, ella misma dijo que quería; interpretar pictóricamente la vida de los indios, particularmente del indio pobre: pintar esas imágenes de infinita sumisión y paciencia; retratar sus angulosos cuerpos pardos, extrañamente bellos en su fealdad, para reproducir la impresión de sus ojos tristes- Amrita no quería representar un sentimentalismo empalagoso, más bien quería abordar el problema en el plano más abstracto de lo puramente pictórico; no sólo porque era esencialmente una pintora, sino porque odiaba el atractivo emocional barato y por lo tanto no soy, era una propagandista de la imagen que cuenta una historia de una India pobre y necesitada. Con esto se verifica otro objetivo principal, e igualmente el objetivo secundario, en el cual ponemos de manifiesto el valor de la pintora moderna con el impacto Occidental y su mirada en su entorno cultural de Oriente, a través del estudio temático y técnico.

Concretamente mencionaremos de su periodo pictórico húngaro del 1938 al 1939, obras muy simbólicas que se dirigen hacia una expresión cada vez más abstracta, la caracterización es que no hay presencia de figuras humanas, y apenas existe una estructura rígida, dando paso a la figuración estilizada y orgánica de los árboles que a traviesan el lienzo de manera sutil y liberada de la ventana del marco.



Figura-158. AMRITA SHER-GIL, *Trees* 38,2 x 61 cm. Óleo/tela, Hungría, 1938. Colección privada de Zsuzsa Urbach, Budapest Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*, Delhi: Tulika Books, 2010, vol.2, p.566

La pintura *Trees* [fig.158], fue pintada en Hungría en 1938, después de sus viajes por India, y Sri Lanka. Amrita ya empieza a ser reconocida en India y está en plena madurez artística. La pintura es un encantador ejemplo del atractivo universal de la obra de Amrita Sher-Gil. Hay algo extraño y, sin embargo, atractivo en la pintura. Como si el espectador estuviera caminando entre los árboles, cuyos troncos son oscuros, delgados y en gran parte sin ramas ni hojas. El telón de fondo es un cielo azul gris brumoso. Hay un tentador parche de color amarillo verdoso en la parte inferior que le da profundidad a la pintura y también sugiere un claro más allá. Las pinceladas son sueltas y pictóricas, que recuerdan sus pinturas al aire libre ejecutadas en su primer período húngaro del 1932 y el 1934. El destello del amarillo y blanco en *Trees* [fig.158], ella misma escribió en una carta: “La sombras del hombre blanc es purpura aulada, mientras que el hombre indio tiene una sombra verde dorada. El mio es amarillo. A van Gogh le dijeron que el color favorito de los dioses es el amarillo, y así es”<sup>9</sup>



En cambio en la previa pintura *View from Studio* [fig.159] que realizó en París en 1934, aparece solo un gran tronco de un árbol que se bifurca hacia arriba. Se puede considerar un preludio de lo que iba a ser años después su obra *Trees* [fig.158]. Las dos pinturas tienen una similitud y verticalidad, de reminiscencia espiritual, donde se recrea un espacio colgante y aéreo. Los árboles son los protagonistas con una importante posición compositiva.

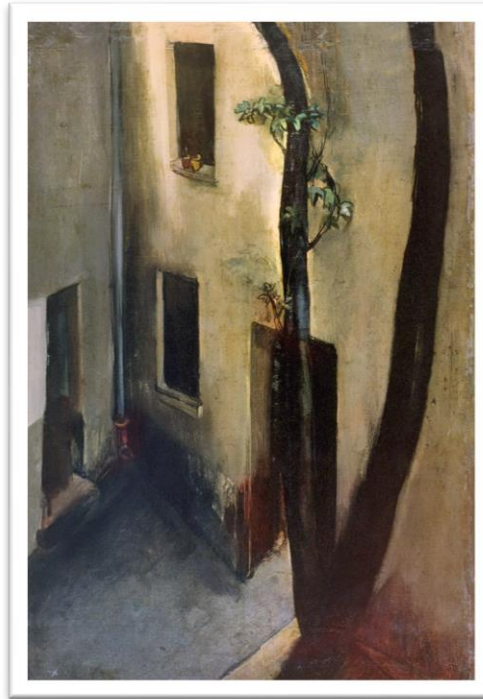


Figura 159 - AMRITA SHER-GIL, *View from studio* (1934). Paris. Óleo/tela, 100 x 70 cm. Colección privada.  
Bibl.: *India's French Collection: Indian Artists in France*, Nueva Delhi: Delhi Art Gallery, 2018, p. 52.

La penúltima etapa pictórica del 1939 al 1940, está vinculada exclusivamente a la gente del pueblo, animales y paisajes de la vida rural de Saraya. Se puede demostrar que adoptó un lenguaje totalmente ligero y desprendido de la carga de detalles. ¿Se dirigía hacia la “figuración libre” o abstracción, al restar elementos figurativos? Amrita tuvo que estar en Saraya, ubicado, en el estado indio del norte: Uttar Pradesh (UP), en la confluencia de los ríos Ganges y Gogra. Tuvo que estar un año, porque Víctor consiguió trabajo como médico, en la enfermería de la fábrica familiar. Amrita, realizó 15 obras, y a finales del 1940, decidieron mudarse a Lahore, lejos de la presión familiar, allí la única pintura que empezó en Lahore fue su obra inacabada, *The last Unfinished Painting* (1941) [fig.148], que la misma Amrita llamaba –*On the Roof*.

A diferencia de lo que la crítica de su tiempo e incluso su propio sobrino Vivan Sundaram han comentado, las pinturas de madurez no son -abruptas y pictóricamente inacabadas- sino más sutiles en cuanto a su carga espiritual, es decir, más próximas a la cosmovisión indígena de su entorno. Al hilo de nuestras conclusiones, es preciso recordar el análisis que hizo el historiador

Charles Fabri: *“Algunos indios, especialmente en su vida, antes de que fuera reconocida universalmente, la culparon por ser demasiado occidental; otros, incluido su principal biógrafo, subrayó que ella era completamente india. Estos puntos de vista completamente opuestos solo prueban que ella no era ni occidental en extremo ni india; ella era en realidad una mezcla perfecta de las dos tradiciones artísticas (y de las dos civilizaciones). Nada europeo podría haberle sido extraño, porque era mitad europea; casi toda su educación fue occidental. Y nada indio podía serle ajeno tampoco, porque era hija de un indio, vivía en la India, trabajaba en la India y adoraba la India. Todavía en 1939, cuando ya había desarrollado su último y más maduro estilo indio, pudo pintar, durante una visita a su Hungría natal, obras maestras tan magníficas”*<sup>10</sup>

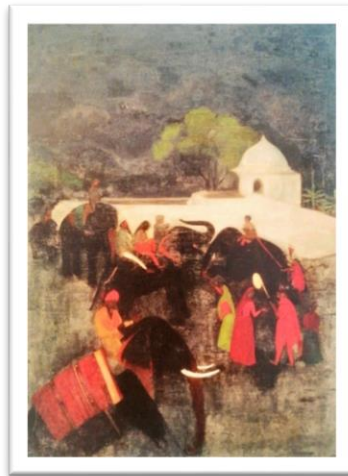


Figura 160-AMRITA SHER-GIL, *Elephant Promenade*, 92,5 x 126,5 cm. Óleo sobre tela, 1940, Saraya,. Colección: NGMA, Delhi  
Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*, Delhi: Tulika Books, 2010, vol.2, p.690



Figura 161. AMRITA SHER-GIL, *Haldi Grinders*, 67,5 x 100 cm. Óleo/tela, 1940, Saraya, India. Colección: NGMA, Delhi.  
Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*, Delhi: Tulika Books, 2010, vol.2, p.682

Respondiendo a otro de los objetivos secundarios de la página 21. Hemos demostrado que hubo claros indicios en su trayectoria pictórica hacia un lenguaje abstracto, entre lazado con otras etapas y temáticas pictóricas. Ese indicio hacia la abstracción se desarrolla en etapas intermedias y no solo en la última etapa creativa. Como hemos ido mencionando las obras que marcan este eje singular hacia la abstracción comienzan en 1931, cuando Amrita pasa los veranos en Hungría durante su estancia en París (1929-1934). Es en Hungría donde desarrolla su búsqueda y ensayo plástico y compositivo con especialmente los paisajes y escenas externas.

Las obras más significativas hacia la abstracción se dividen en tres partes según la ubicación en Hungría: *Village Scene in Hungary* (1931), *Boat* (1932) [fig.154], *The Blue Danube* (1932), *Grapes* (1934), *Vine* (1934), *Hungarian Church Steeple* (1938), *Winter* (1938) [fig.153], *Trees* (1938) [fig.154]. En París, *Notre Dame* (1932) [fig.168], *View from Studio* (1934) [fig.160]. Al regresar a India: *Bullock Cart* (1937), *Hill Side* (1938) [fig.185] y en Lahore *On the Roof* (1941) [fig.148] Su mirada abstracta y de limpieza compositiva, en ningún momento fue un declive que podríamos calificar de “desafección técnica y matérica” debido a causas no estéticas.

Por último, queremos destacar que el impulso y acto creativos en las artistas es *de-dentro-a-fuera* para acabar volviendo a dentro en sentido de transformación interior. Amrita Sher-Gil, desde 1929, con dieciséis años, hasta su muerte en 1941, con veintiocho años, recorre su corta vida artística de doce años, en el cual su obra y recorrido se enfocan en la transformación pasando de lo más académico, por la experimentación e inspiración de los movimientos en París, a través del postimpresionismo, modernismo y el expresionismo, hasta su necesidad de integración y de pertenencia en India, a través de una nueva búsqueda de lenguaje. Una vez ya en India, la trayectoria y creación artística de Amrita pasa paralelamente por viajes y desplazamientos físicos en el país. Estos equivalen a su madurez personal, social, cultural y a la vez de transformación artística, a través de los viajes físicos al sur de India, las visitas a los frescos de Ajanta y Ellora y el descubrimiento de las miniaturas Pahari y Mughal. Ahora bien, nuestro caso, el acto creativo tiene un cultivo espiritual que se materializa plástica y finalmente retorna al interior como algo que ha transformado el propio ser, y aspira también que sea así en el público. Nos vale aquí recordar un fragmento escrito por Joan Miró: “Deseo que todo quede tras de mí como esté, cuando haya desaparecido. Me interesa el mensaje del cuadro, lo que irradia para transformar un poco el espíritu de la gente”<sup>11</sup>

En el caso de la trayectoria de Eva y sus viajes a India, a la vez de la práctica meditativa en el *ashram* de Nueva Delhi, nos permite enraizar y trascender para establecer esa conexión interior que se manifiesta en la obra. Quién no entienda este tipo de círculo hermenéutico o interpretativo no entenderá tampoco el sentido de la abstracción y de la estética de la obra. En el caso de Amrita su trayectoria espiritual es totalmente en solitario y de mucho silencio, una búsqueda que queda manifestada en la pintura y en su mirada del mundo.

La palabra *estética* en el sentido etimológico griego proviene de la palabra sensación”, es decir, de la comprensión de las sensaciones que nuestra abstracción imaginada y plasmada genera en las otras personas que reciben su impacto perceptivo. Esta comprensión debería acabar situando las cosas, en otras palabras; no se trata de un expresionismo abstracto, sino de una especie de “espiritualismo abstracto”, es decir de una vivencia espiritual donde la abstracción plástica es el trayecto y la posibilidad de expresarse con plenitud. De nuevo en el caso y trayectoria de la corta vida de Amrita, su búsqueda personal fue sobretodo desenmarañarse de las tradiciones, la cultura y la sociedad en la que vivía como una prisión y presión, que logro desgarrar para encontrarse a ella misma, y aunque breve conectarse con su verdadera esencia para poderla plasmar en la obra, y sobre todo desde esa mirada de arriba hacia abajo que comenzó a percibir en la observación de su entorno, esa mirada elevada espiritual de ascensión interna y liviana.

También se quiere mencionar especialmente la forma de afrontar el impulso y acto creativo de una y otra artista mediante la descripción y observación de la naturaleza. Es decir, en el caso de Amrita la naturaleza del paisaje y en el nuestro, la naturaleza del ser en sentido ontológico. En las cartas, artículos y los pensamientos escritos Amrita expresa que para ella la pintura era un espejo de su transformación personal el cual se veía reflejada, en su última carta al ya citado amigo y crítico de arte Karl Khandalavala, Amrita claramente le señala la metamorfosis que estaba viviendo en Lahore y cómo su última pintura es el reflejo de esa nueva transformación personal y a la vez pictórica. Podríamos concluir, pues, que Amrita va dejando atrás la realidad objetiva de la observación que le ha servido como fundamento visual, acercándose a la abstracción o la idealización de las formas. En sus propias palabras se transcribe fragmentos de su última carta, que para la lectura completa está en las páginas 320-322 del capítulo cinco:

*“(…) siento que he reunido el tema y los atributos formales para crear una forma compleja: un avance que propone un futuro tanto para mí, en mi proceso particular como pintora, como para el arte indio moderno (...). La pintora al óleo que hay en mí, me insta a enfatizar la materialidad del color y de llevar la estética - que históricamente ha producido occidente -hasta lo moderno. Puedo decir, con presunción, que mi doble `avatar´ me permite una exploración del color que podría hacer una contribución significativa a la pintura moderna como tal, incluso en París (...). En algunos trabajos anteriores ha habido elementos 'incompletos', pero no he tenido el coraje de hacerlos parte de mi declaración, a pesar de ser consciente de cómo Cezanne y Matisse hicieron de la mirada 'inacabada' una declaración (...). El arte moderno me enseñó a mirar la pintura india; Matisse puede mostrarme de nuevo formas de revertir la abreviatura del lenguaje pictórico aprendido de la pintura india en complejos principios de ordenación. En esta pintura inacabada `On the Roof´ me he involucrado más conscientemente con el concepto de lo informal y con la abstracción. Como en ninguna otra pintura mía (...). Creo que `On the Roof´ propone una síntesis de estructura profunda, informalidad superficial y color autónomo con el tema cotidiano, donde todos los aspectos se transforman en niveles más altos de abstracción (...)*

¿Cómo hubiese acabado la trayectoria artística y de transformación personal de Amrita, si no hubiese muerto tan joven? La trayectoria apuntaba como ella lo menciona en su última carta, hacia una abstracción; tanto en las formas como en el color. Si observamos los sinónimos de la palabra abstracción varían desde: ensimismamiento, meditación, concentración a contemplación. Nos atrevemos a sugerir que la última pintura inacabada *‘On the Roof’* [fig.:148] de Amrita Sher-Gil, deja ver su versión más contemplativa y podría decirse pintura más espiritual y abstracta, al concentrarse desde la ventana de su estudio, a vista de pájaro para observar la naturaleza rural del patio interior, donde reflexiva y pensativa, pinta la escena. La palabra abstracción, con su sufijo latino “*abs-*”, implica “separación”. Abstracto quiere decir “arrastrado” o “sacado de sus límites externos”. Amrita entró en ese período de transformación donde la realidad de su mirar desde la ventana de su estudio le permitió enfocar y percibir de manera completamente diferente, insinuando una abstracción plástica en su última obra inacabada.

#### **4. Conclusiones psicosociales y póstumas.**

La resonancia póstuma de la obra de Amrita en el panorama artístico de India a través de la crítica de arte especializada, su recepción y reconocimiento entre las nuevas generaciones de artistas y pintoras, tiene mucho bagaje. Consideramos que existe un legado artístico y humano de Amrita sin el cual no es posible entender los fenómenos de vanguardia en el arte indio del siglo XX. La obra de figuras como Sunayani Devi (1875-1962), Badwelgar Prabha (1933-2001), Nasreen Mohamedi (1937-1990), o bien artistas contemporáneas como Arpita Singh (1937-), Anjolie Ela Menon (1940-), Madhvi Parekh (1942-), Nilima Sheikh (1945-) y Nalini Malani (1946-), entre otras, no puede ser comprendida sin el testimonio pionero de la artista húngaro-india.

A modo de conclusión “no conclusiva” en los aspectos psicosociales contemporáneos de la figura de Amrita Sher-Gil, no cabe duda de la importancia y del impacto que generó su obra en el arte indio póstumo. La historiadora de arte Sonal Khullar, mencionada también en la introducción, profesora en el departamento de Estudios del Sur de Asia de la Universidad de Penssylvania, investiga en su libro *Worldly Affiliations: Artistic Practice, National Identity and Modernism in India, 1930-1990*, (University of California Press 2015), el surgimiento de un mundo artístico nacional en la India del siglo XX y se centra en cuatro artistas indios: Amrita Sher-Gil (1913-1941), Maqbool Fida Husain (1915-2011), K. G. Subramanyan (1924-2006) y Bhupen Khakhar (1934-2003). Estos artistas ubican sus carreras dentro de las historias nacionales y globales del modernismo y la modernidad. Khullar, a través de un análisis minucioso de obras de arte originales, materiales de archivo, escritos de los artistas y críticas de la época, proporciona un vívido relato histórico del estado y los desafíos de la práctica artística en la India desde finales de la época colonial hasta los períodos poscoloniales. Especialmente analiza los

términos cambiantes del compromiso de los artistas indios con Occidente, un proyecto urgente pero tenso a raíz del colonialismo británico.<sup>12</sup> Enfatizamos que Sonal Khullar, elige a Amrita Sher-Gil, siendo la única mujer de los cuatro artistas y que Rabindranath Tagore, no se le considera excepcional en el ámbito pictórico para ser un ejemplo en el modernismo indio.

La intención es que Amrita Sher-Gil, sea reconocida como artista y salga de su invisibilidad en el ámbito artístico de Barcelona. Para ello se plantea presentarla con conferencias y proyectos que se pretenden iniciar una vez concluida y depositada dicha investigación: a) Publicaciones especializadas en revistas de arte y artistas de género femenino. b) Exposición en colaboración con el NGMA de Nueva Delhi con una retrospectiva individual de Amrita Sher-Gil en Barcelona, con los permisos especiales del Ministerio del Interior al ser artista nacional india. c) Intención de generar conferencia, (con posibilidad de exposición) para presentar el paralelismo de las pintoras modernistas contemporáneas en su época: la catalana Lluïsa Vidal (1876-1918) y Amrita Sher-Gil (1913-1941). Para ello contaríamos con la especialista de Lluïsa Vidal, la profesora Consol Oltra Esteve.

Igualmente, se enfatizará contactar y establecer actividades con los expertos en Amrita Sher-Gil: Geeta Kapur, Sahar Zaman, Mithu Sen, Anjolie Ela Menon, Kavita Singh, Anju Dodiya, Sheeba Chachhi, Roobina Karode, Deepanjana Klein, Bhavna Kakar, Yamini Mehta, Sadanand Menon, Atul Dodiya, y Katalin Keserü especialista sobre Amrita Sher-Gil en Hungría. También recontactar, para poder trabajar y actuar en Barcelona, a la espera y la realización de las conferencias a Vivan Sundaram (sobrino de Amrita Sher-Gil, director de la Sher-Gil Arts Foundation (SSAF) en Nueva Delhi. A la Dra. Alka Pande directora de *Fine Arts Museum* de la *Punjab University* y profesora de Bellas Artes de la *Punjab University* en Chandigarh. A la Dra. Parul Dave Mukherji, profesora y Decana en la Escuela de Artes y Estética, *Jawaharlal Nehru University* (JNU) en Delhi desde 2006. Y la Dra. Nivedita Menon. Profesora de *Jawaharlal Nehru University* (JNU) especializada en feminismo y política de la India.

## NOTAS

1. Miranda Imperial. *A Living Archive: Women's Absences and the Painterly (Re)inscriptions of the Gendered Nation*. Indialogs (2019) Vol 6 2019, pp 115-131, ISSN: 2339-8523 DOI <https://doi.org/10.5565/rev/indialogs.127>.
2. Yashodara Dalmia, *Amrita Sher-Gil: A Life*, Viking/Penguin Group, Nueva Delhi, 2006, p.195.
3. Katalin Keserü, 'Amrita Sher-Gil: La pintora india y sus conexiones francesas y húngaras', *Amrita Sher-Gil: Art & Life*, Y. Dalmia ed., Oxford University Press, Nueva Delhi, 2014, p.91.
4. [https://www.lai.fu-berlin.de/es/e-learning/projekte/frauen\\_konzepte/projektseiten/konzeptebereich/lista6/transculturacion-transculturalidad.html](https://www.lai.fu-berlin.de/es/e-learning/projekte/frauen_konzepte/projektseiten/konzeptebereich/lista6/transculturacion-transculturalidad.html)
5. [https://www.lai.fu-berlin.de/es/e-learning/projekte/frauen\\_konzepte/projektseiten/konzeptebereich/lista6/transculturacion-transculturalidad.html](https://www.lai.fu-berlin.de/es/e-learning/projekte/frauen_konzepte/projektseiten/konzeptebereich/lista6/transculturacion-transculturalidad.html)
6. Christina Haupt, *Amrita Sher-Gil and the representation of non-western female bodies: Essay*, Múnich: Grin Pub, 2016, p.4.
7. Ibid, p.5.
8. <https://www.filmin.es/serie/el-arte-de-los-museos#details>
9. Yashodara Dalmia, *Amrita Sher-Gil: A Life*, Viking/Penguin Group, Nueva Delhi, 2006, p. 53)
10. Fabri Charles, "Amrita Sher-Gil", in: Gyula Wojtilla (ed.), *Amrita Sher-Gil and Hungary*, Allied Publ.Delhi, 1981, p.65.
11. [www.youtube.com/watch?v=Qjm0LKH7xs&ab\\_channel=Fundaci%C3%B3Mir%C3%B3Mallorca](https://www.youtube.com/watch?v=Qjm0LKH7xs&ab_channel=Fundaci%C3%B3Mir%C3%B3Mallorca)
12. Khullar, Sonal. *Affiliation, Worldliness, and Modernism in India. In Worldly Affiliations: Artistic Practice, National Identity, and Modernism in India, 1930-1990*. U.of California Press. 2011.pp.1-40.

## ANEXOS

### CRONOLOGIAS

#### De la familia Sher-Gil:

Padre, Umrao Singh Sher-Gil (1870-1945)  
 Madre, Marie Antoinette Gottesmann (1882-1948)  
 Hija, Amrita Sher-Gil (1913-1941)  
 Hija, Indira Sher-Gil (1914-1975)  
 Marido de Amrita, Victor Egan (1910-1997)  
 Sobrino de Amrita (hijo de Indira), Vivan Sundaram, (1943)  
 Sobrina de Amrita (hija de Indira), Navina Sundaram, (1945-2022)

#### Cronología de la vida de Amrita Sher-Gil:

1890 Umrao Sher-Gil comienza a tomar fotografías.  
 1910 Marie Antoinette Gottesman-Erdöbaktay conoce a Umrao Sher-Gil en Lahore.  
 1912 Enero - Umrao Singh Sher-Gil y Marie Antoinette se casan en Lahore.  
 1912 Diciembre - Umrao Singh y Marie Antoinette se trasladan a Budapest.  
 1913 El 30 de enero nace Amrita en Budapest y es bautizada como Dalma-Amrita.  
 1914 El 28 de marzo nace Indira su única hermana.  
 1914 Empieza la primera guerra mundial.  
 1916 La familia se muda al pueblo de Dunaharaszti, a las afueras de Budapest.  
 1918 Acaba la primera guerra mundial.  
 1919 Amrita con 6 años, empieza a dibujar imaginando historias y fábulas húngaras.  
 1920 Edad de Amrita, 7 años.  
 1921 Enero - La familia de Hungría se muda a Shimla en el norte de la India.  
 1921 Abril - Amrita aprender inglés y toma clases de piano y violín en casa.  
 1923 Empieza a pintar sus impresiones: mujeres y personajes de películas y novelas.  
 1924 Viaja a Florencia, con su madre y su amante el escultor italiano G.C.Pasquinelli.  
 1924 Entra en la escuela *Santa Annunziata Paggio Imperiaion School* en Florencia.  
 1924 Junio - Regresa a Simla, India. Con su madre y hermana.  
 1924 Edad de Amrita: 11 años.  
 1926 El tío materno Ervin Baktay, llega a Shimla desde Budapest y enseña a Amrita a dibujar modelos. Amrita estudia arte bajo la tutela de Beven-Petman y Whitmarsh. El Beven-Petman influenciado por su tío Ervin Baktay, sugiere que Amrita vaya a estudiar arte a París.  
 1929 Febrero. La familia entera Sher-Gil, se traslada a París.  
 1929 Abril. Amrita con 16 años entra en la escuela *Grande Chaumière* en París, bajo la tutela del profesor Pierre Vaillant.  
 1929 Octubre. Amrita participa en el taller de pintura del profesor Lucien Simon en la *École Nationale des Beaux-Arts*, en París.  
 1930 Con 17 años, Amrita expone en el Teatro Pigalle, junto con el grupo de *Beaux-Arts Students Circle of Women*. En la exposición, hay obras de Rabindranath Tagore  
 1930 Junio. La familia Sher-Gil se traslada a Hungría. Consecuentemente hasta 1934, Amrita pasará todos los veranos allí.  
 1932 Junio. Con 19 años. Pinta *Young Girls*, y gana la medalla de oro en el Grand Salon  
 1933 Junio. Viaja a Londres y visita la *National Gallery*.  
 1933 Julio. Con 20 años Amrita deja la *École Nationale des Beaux-Arts* y crea un estudio en París con su amiga francesa Marie-Louise Chassany (1910-1939).  
 1933 En su nuevo estudio pinta: *Reclining Nude*, *Professional Model* y *Sleep*.  
 1934 Febrero. Conoce a los escritores húngaros Deszö Szabo, en Budapest.  
 1934 Pinta *Study of Model* (2 y 3) y *Self-Portrait as a Tahitian*.  
 1934 Amrita con 21 años, regresa desde París a India con toda su familia.  
 Permanece en Amritsar con la familia paterna y tío Sunder Singh.  
 1935 Enero. En Amritsar pinta *Group of Three Girls*.



- 1935 Mayo y Junio. La familia se traslada a Shimla. Pinta *Mother India*.
- 1935 Junio. Conoce al periodista T. Malcom Muggeridge, y pinta varios retratos.
- 1935 Septiembre. Amrita rechaza el premio *The Simla Fine Art Society*.
- 1935 Noviembre. En Simla pinta *Hill Women*.
- 1935 Diciembre. En Simla pinta *Hill Men*.
- 1936 Noviembre. Amrita con 23 años, expone con los hermanos Ukil en el *Taj Mahal Hotel* de Bombay. Conoce al crítico de arte Karl Khandalavala, (1904-1995) experto en arte indio, quien le introduce las miniaturas *Pahari, Basholi, Rajput y Mughal*.
- 1936 Amrita visita las cuevas de Ajanta y Ellora, junto con Sarada Ukil.
- 1936 Expone en Hyderabad y conoce a la activista nacionalista Sarojini Naidu defensora de los derechos civiles y emancipación de la mujer ante la dominación colonial.
- 1936 Amrita, viaja al sur de la India a Trivandrum en Kerala.
- 1937 Visita Kanya Kumari y escucha a Mahatma Gandhi en una conferencia
- 1937 Pinta *Fruit Vendors*.
- 1937 Medalla de oro con *Group of Three Girls* en la 46ª Exposición de *Bombay Art Society*.
- 1937 Viaja al Fuerte Cochin y ve los frescos hinduistas del Palacio de *Mattancherry*.
- 1937 Febrero. Expone en *Allahabad University* y conoce al crítico de arte R.C. Tandam. Expone en el *Imperial Hotel* en Nueva Delhi y conoce a Jawaharlal Nehru, quién sería el primer Ministro Indio de la República.
- 1937 De Abril a Noviembre. Permanece en Simla después de sus viajes por el sur de India. Pinta *Bride's Toilet, Brahmacharis, The Story Teller, South Indian Villagers Going to Market*.
- 1937 Octubre. Su hermana Indira se casa con Kalyan Sundaram.
- 1937 Diciembre. Expone en Lahore en el *Hotel Faletti*.
- 1938 Viaja a Saraya y pinta *Village Scene, Elephants Bathing in a Green Pool, Red Clay Elephant*.
- 1938 Regresa a Simla y pinta *Red Verandah*
- 1938 Zarpa a Hungría desde Bombay.
1938. Se casa con su primo Víctor Egan, en Budapest.
- 1939 Reside de agosto a mayo en Budapest y pinta *Potato Peeler, Two Girls, Hungarian Market Scene*.
- 1939 Empieza la segunda guerra mundial hasta 1945.
- 1939 En junio, Amrita y Víctor Egan regresan a India a través de Ceylan.
- 1939 De julio a noviembre. Visita Madurai y Mathura. Ve esculturas de la dinastía *Kushan*. Regresa a la casa de Simla y se establece con Victor.
- 1939 Pinta *Resting*.
- 1939 Visita la familia Majitha en el estado de Saraya, Gorakhpur para establecerse allí. Victor trabaja como doctor en la fábrica familiar de *Saraya Sugar Factory*.
- 1940 Se encuentra por segunda vez con Jawaharlal Nehru en Saraya.
- 1940 Diciembre. Se encuentra de nuevo con Karl Khandalavala en Saraya.
- 1941 Pinta: *Ancient Story Teller, Woman Resting on Charpoy, Swing Bride, Elephants*,
- 1941 Agosto. Simla. Da una charla en el programa de radio: *All India Radio*.
- 1941 Viajan a Lahore para dejar Saraya y establecerse independientemente de la familia
- 1941 Pinta *The Last Unfinished Painting*. Su última pintura inacabada.
- 1941 Entre el 5 y el 6 de diciembre, Amrita, muere a medianoche a la edad de 28 años.
- 1941 Exposición póstuma de Amrita en *Punjab Literary League Hall* en Lahore
- 1943 Nace Vivan Sundaram, hijo de Indira, la hermana de Amrita.
- 1945 Nace Navina Sundaram, hija de Indira, la hemrana de Amrita.
- Acaba la segunda guerra mundial en la que participa Inglaterra, y empiezan las negociaciones para la independencia de India con los británicos.
- 1947 15 de agosto. India consiguió la independencia de los británicos.
- 1948 La madre Marie Antoinette, se suicida en Simla.
- 1954 El padre Umrao Sher-Gil muere en Nueva Delhi.
- 1975 Indira (la hermana de Amrita) muere en Nueva Delhi.

### **Cronología de los viajes de Amrita Sher-Gil (1913-1941):**

#### **1913-1929. Edad: 0-16 años. Entre Europa del Este, Europa occidental y la India**

Budapest – París- Marsella- Bombay – Delhi – Lahore- Simla – Amritsar- Benarés- Florencia

#### **1929-1934. Edad: 16-21 años. Entre la India, Europa occidental y Europa del Este**

Simla – Delhi – Bombay- Venecia- Como – Bellagio – Lugano- Roma- París- Budapest- Londres

#### **1934-1938. Edad: 21-25 años. En la India, subcontinente Asiático**

Amritsar – Saraya – Simla – Mashobra – Lucknow – Delhi – Bombay- Ajanta – Ellora – Hyderabad – Trivandrum – Cabo Comorín – Cochín – Madrás – Allahabad – Lahore

#### **1938-1939. Edad: 25-26 años. Entre Europa del Este y Europa occidental**

Génova – Nápoles – Siófok – Budapest – Kiskunhalas – Zebegény

#### **1939-1941. Edad: 26-28 años. Entre Europa del Este, Europa occidental y la India**

Colombo – Madrás – Madurai – Mahabalipuram – Mathura – Agra- Simla – Delhi – Lucknow – Saraya (Gorakhpur) – Mashobra – Harappa – Lahore

### **Cronología abreviada histórica de la India:**

2500a.C.	Civilización del Indus. Ciudades de Mohenjo Daro y Harappa.
1800a.C.	Primeras invasiones arias.
1300/-1000a.C.	Consignación, en el <i>Rig-veda</i> , de <i>Las tradiciones orales</i> .
1000a.C.	Llegada de los arios al Ganges.
700a.C.	Creación de los <i>Upanishads</i> .
563a.C.	Nacimiento de Buddha.
540a.C.	Nacimiento de <i>Mahâdeva</i> , fundador del jainismo.
350a.C.?	Escritura de la gramática sânskrita por Pânini.
326a.C.	Llegada de Alejandro Magno (el Grande) a la India.
321a.C.	Fundación de la dinastía Maurya.
269/232a.C.	Reinado del Emperador Ashoka Vardhana.
Hacia el 100a.C.?	<i>Râmâyana</i> y <i>Mahâbhârata</i> .
50	Llegada del apóstol Santo Tomas a Kerala.
100-200	Leyes de Manu.
320	Fundación de la dinastía Gupta.
712	Establecimiento de los árabes en la región de Sind.
986	Ocupación de Peshawar por parte de los turcos musulmanes.
1000	Incursiones de Mahmûd de Ghazni por toda la India del Norte. Construcciones de los templos Khajurâho y Thanjavur.
1192	Devastación de la India del Norte por Mohammad de Ghor.
1206	Fundación del Sultanato de Delhi.
1348	Ocupación de Delhi por parte de Tamerlán.
1498	Llegada a Kerala de Vasco de Gama.
1526	Conquista de Delhi y fundación del imperio Mogol por Bâbur.
1530	Coronación de Humâyûn, 2º Emperador Mogol de la India.
1542	Establecimiento de los jesuitas en Goa.
1551/1605	Reinado del 3er Gran Emperador Mogol Akbar, hijo de Humâyûn, siendo el emperador más importante de la India en época musulmana.

1660	Creación La Compañía Británica de las Indias Orientales.
1605-1627	Reinado del 4º Emperador Mogol Nuruddin Salim Jahângîr.
1624	Creación de la Compañía Portuguesa de las Indias Orientales.
1628-1658	Reina el 5º Emperador Mogol Shah Jahân I, con capital en Agra.
1632-1643	Contrucción del Taj Mahal en Agra.
1639	Fundación de Madrás por los ingleses.
1658-1707	Reina el 6º Emperador Mogol Aurangzeb, con la capital en Delhi.
1674	Cesión de Bombay a los ingleses por parte de Portugal. Llegada de los franceses a Pondicherry.
1690	Fundación de Calcuta por los ingleses.
1691	Extensión máxima del Imperio Mogol en la India.
1739	El emperador Nâdir Shah de Persia, saqueó Delhi.
1757	Victoria de la Compañía Británica en Plassey, Bengala.
1803	El 7º emperador mogol Shah Alam II, está bajo protección inglesa.
1848	Anexión del Punjab, Norte de la India.
1857	Rebelión de los soldados indios del ejército de La Compañía Británica de las Indias Orientales.
1858	Supresión de La Compañía de las Indias Orientales, India pasa a ser dirigida directamente por el gobierno inglés.
1861	Nace Rabindranâth Tagore.
1877	La reina Victoria es proclamada emperatriz de la India.
1885	Fundación del Congreso Nacional Indio.
1901	Creación de <i>ShantiNiketan</i> , por Rabindranâth Tagore.
1906	Creación de la Liga Musulmana Panindia, en Dacca.
1913	Amrita Sher-Gil, nace en Hungría. Premio Nobel de literatura a Rabindranâth Tagore.
1914	Regreso de Gandhi desde África del Sur.
1930	Campaña política de Iqbâl para un Pakistán independiente.
1941	Muerte de Amrita Sher-Gil y Rabindranath Tagore.
1942	Movimiento <i>Quit India</i> (Salid de la India), liderado por Gandhi.
1947	Independencia de la India y del Pakistán.
1948	Asesinato de Mahatma Gandhi en Delhi.
1950	Constitución de la República Democrática de la India
1947-1962	Nehru, presidente del Consejo de Ministros de la República
1965	Guerra entre India y Pakistán y la partición de Cachemira.
1966-1984	Indira Gandhi, es presidenta del Consejo de Ministros.
1971	Guerra entre India y Pakistán y la independencia de Bangladesh.
1984	Asesinato de Indira Gandhi por su guardaespaldas sikh.

**Catálogo de las obras de Amrita Sher-Gil de la *National Gallery of Modern Art*, (NGMA), en Nueva Delhi, y de colecciones privadas que no están incluidas en las paginas de la investigación:**

Esta lista de pinturas al óleo de Amrita Sher-Gil incluye todas sus pinturas conocidas en colecciones públicas y privadas, así como algunas cuyo paradero es desconocido. No incluye sus bocetos, dibujos y acuarelas. Estas pinturas fueron realizadas entre 1930 y 1941, se clasifican en nueve subtítulos por lugar y fecha, pero la secuencia en la que se colocan dentro de cada grupo sigue una lógica de contenido "visual" más que una cronología estricta. Así, por ejemplo, bajo el subtítulo "París y Hungría", 1930-1932, se puede colocar un cuadro fechado de 1931. Todas las pinturas enumeradas tienen fechas; a los que originalmente no tenían fecha de la artista se les ha atribuido fechas refiriéndose a sus cartas y / u otras fuentes de información. No todos los títulos de las pinturas en esta lista son títulos originales dados por el artista, incluyen títulos descriptivos dados más tarde, especialmente para pinturas en la colección de la Galería Nacional de Arte Moderno (NGMA), Delhi. De las 172 pinturas enumeradas aquí, 147 se han reproducido en su totalidad en las páginas de los dos volúmenes de los libros de Vivan Sundaram: *Amrita Sher-Gil a self-portrait in letters and writings* Vol.1 and Vol.2, del cual han sido extraídas las imágenes para mi tesis.

**Occidente: París y Hungría 1930-1934 / Oriente: India 1934-1937**

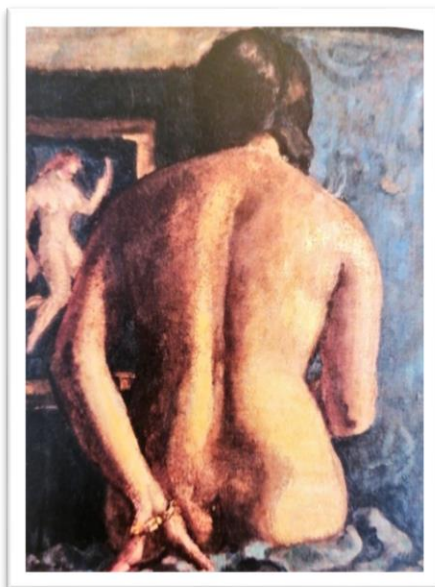


Figura 162– *Torso*, 62 x 83 cm. Óleo sobre tela. 1932, París.  
 Colección: NGMA, Galería Nacional de Arte Moderno, Delhi, India.  
 Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*,  
 Delhi: Tulika Books, 2010, vol. 1, p.397

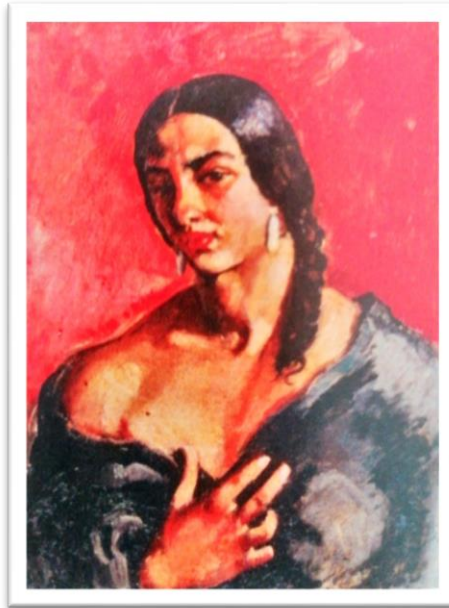


Figura 163— *Self Portrai with red background*, 57 x 90 cm. Óleo sobre tela, 1930, París.  
Colección Privada. Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*,  
Delhi: Tulika Books, 2010, vol. 1, p.78

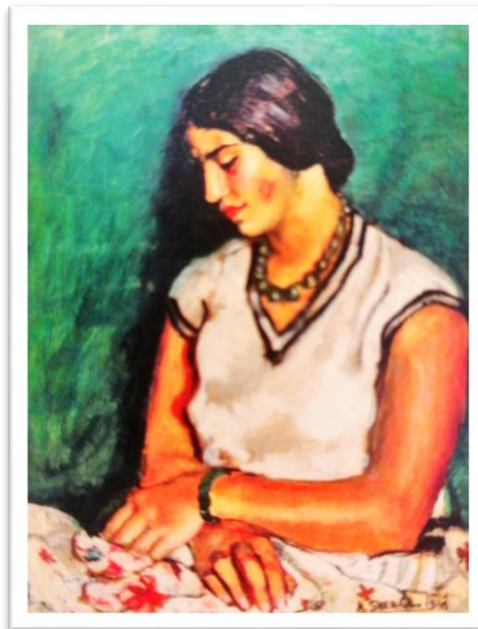


Figura 164 – *Portrait of my sister*, 55,8 x 78,7 cm. Óleo sobre tela. 1930, París.  
Colección: NGMA, Galeria Nacional de Arte Moderno, Delhi, India.  
Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*,  
Delhi: Tulika Books, 2010, vol. 1, p.72

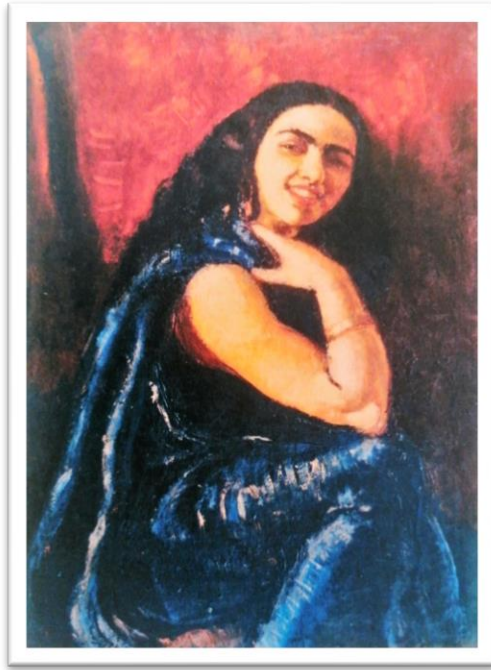


Figura 165– *Torso*, 62 x 83 cm. Óleo sobre tela. 1932, París.  
Colección: NGMA, Galeria Nacional de Arte Moderno, Delhi, India.  
Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*,  
Delhi: Tulika Books, 2010, vol. 1, p.82

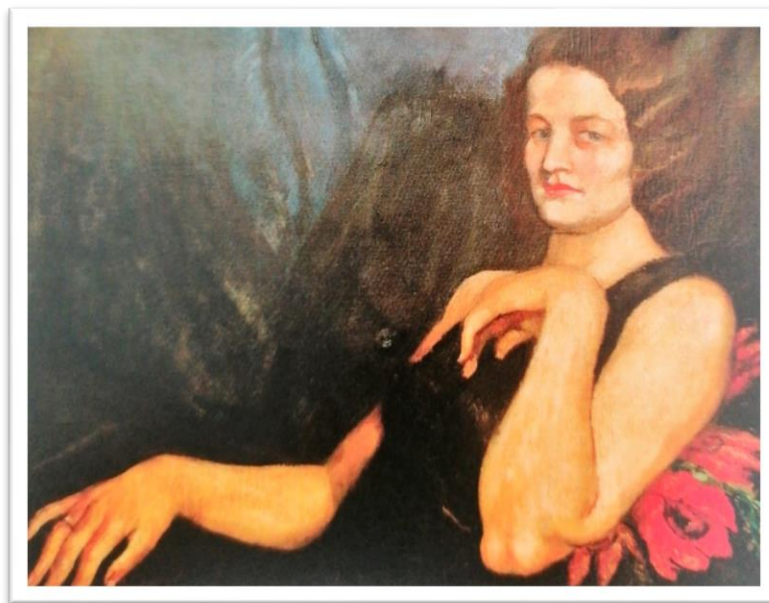


Figura 166 – *Viola Egan*. Óleo sobre tela, 1932, Hungría. Colección: Privada.  
Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*, Delhi: Tulika Books, 2010, vol. 1, p.136



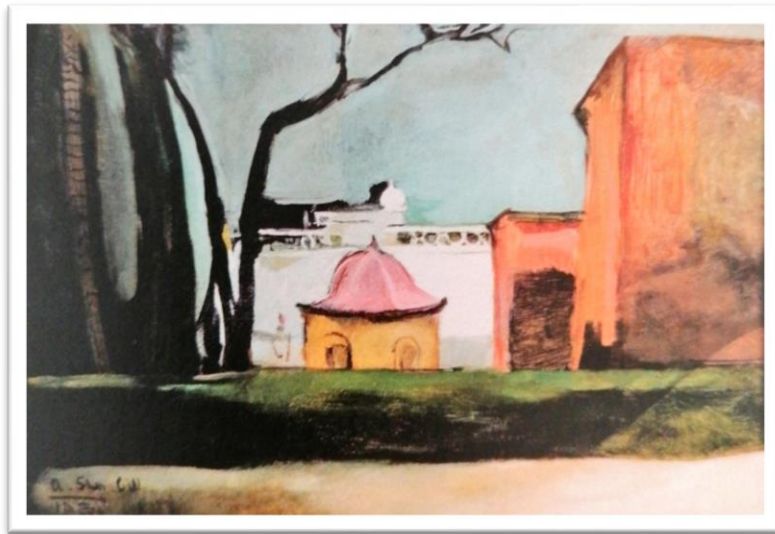


Figura 167– *View from Majitha House*, 33 x 23 cm. Óleo sobre tela. 1934, Saraya, India.  
Colección: Payal and Rajiv Chaudhri, New York.  
Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*,  
Delhi: Tulika Books, 2010, vol. 1, p. 178

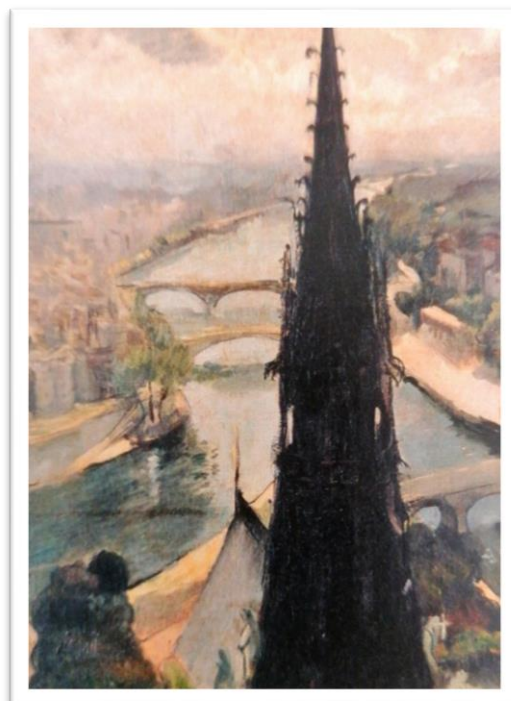


Figura 168– *Notre Dame*, 59,5 x 81 cm. Óleo sobre tela, 1932, París. Colección: NGMA, Delhi, India.  
Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*, Delhi: Tulika Books, 2010, vol. 1, p.80



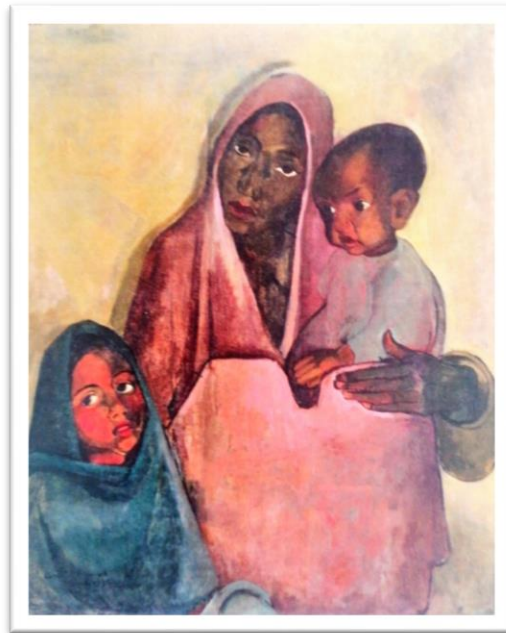


Figura 169 –*Mother India*, 62 x 78 cm. Óleo sobre tela, 1935, Simla. Colección: NGMA, Delhi, India.  
Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*,  
Delhi: Tulika Books, 2010, vol. 1, p.247

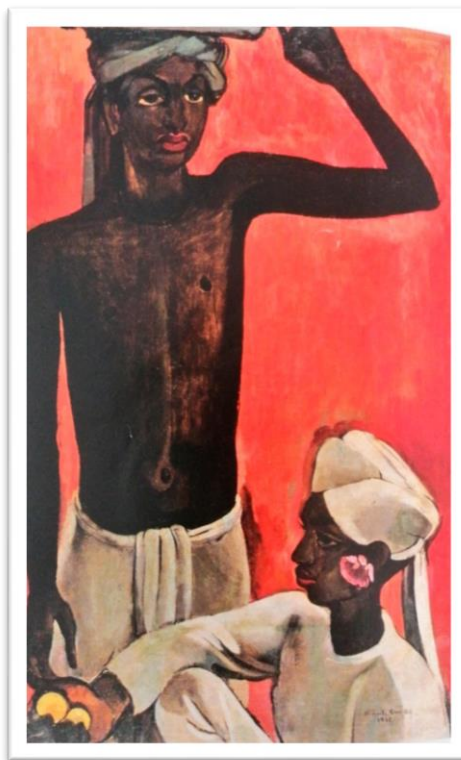


Figura 170–*Boys with lemons*, 56 x 90 cm. Óleo sobre tela, 1932, Simla. Colección: Privada.  
Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*,  
Delhi: Tulika Books, 2010, vol. 1, p.210

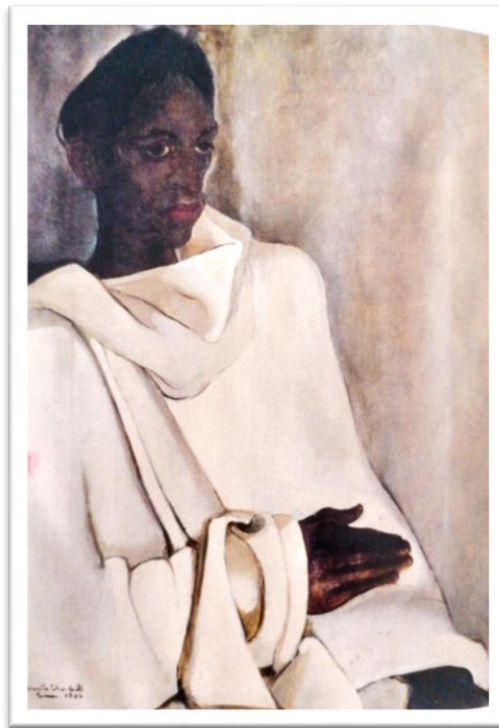


Figura 171 –*Man in White*, 50 x 70,5 cm. Óleo sobre tela, 1935, Simla. Colección: NGMA, Delhi, India.  
Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*, Delhi: Tulika Books, 2010, vol. 1, p.216

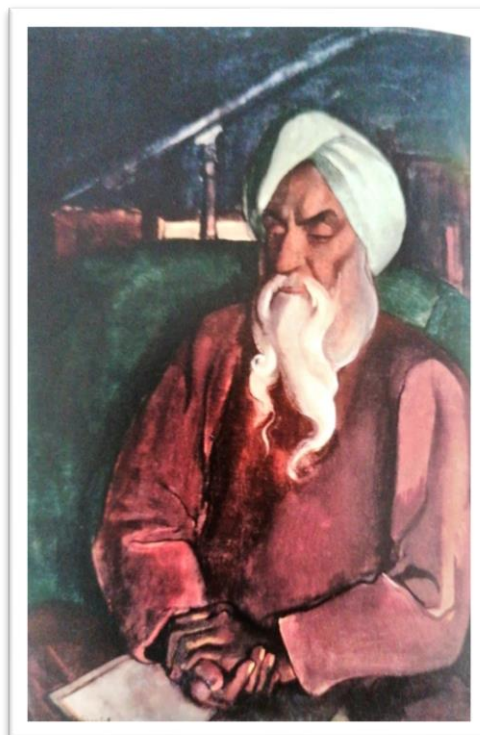


Figura 172–*Portrait of Father*, 60 x 91,5 cm. Óleo sobre tela, 1935, Simla.  
Colección: Vivan y Navina Sundaram, Delhi, India.  
Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*, Delhi:  
Tulika Books, 2010, vol. 1, p.224



Figura 173 –*Composition*, 68,5 x 91,4 cm. Óleo sobre tela, 1936, Simla. Colección: Privada.  
Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*,  
Delhi: Tulika Books, 2010, vol. 1, p.262

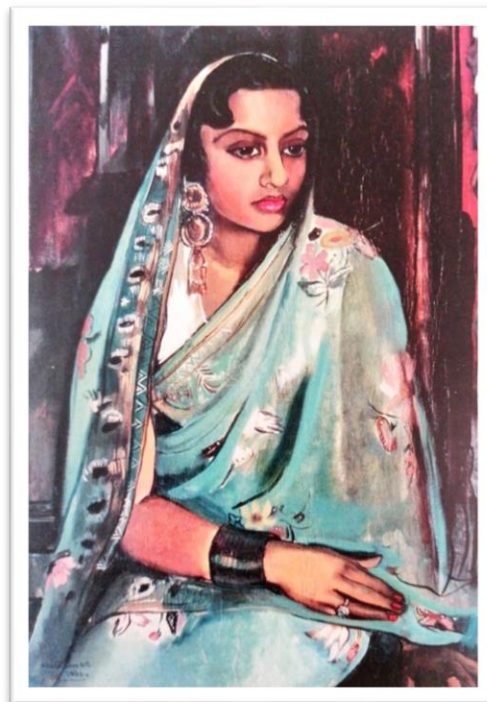


Figura 174 –*Portrait of Joji*, 64,7 x 92,7 cm. Óleo sobre tela, 1936, Saraya, India. Colección: Privada.  
Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*,  
Delhi: Tulika Books, 2010, vol. 1, p.240



Figura 175 –*Head of girl*, 29 x 33 cm. Óleo sobre tela, 1937, Simla, India. Colección: Privada.  
Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*,  
Delhi: Tulika Books, 2010, vol. 1, p.390

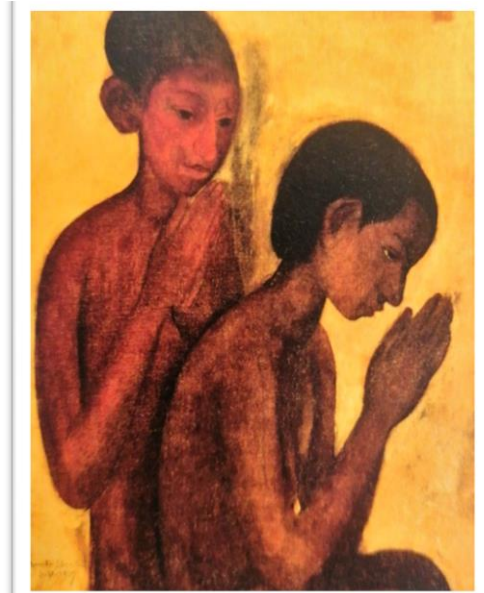


Figura 176 –*Namaskar*, 64,7 x 92,7 cm. Óleo sobre tela, 1937, Simla.  
Colección: NGMA, National Gallery of Modern Art, Delhi, India.  
Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*,  
Delhi: Tulika Books, 2010, vol. 1, p.386



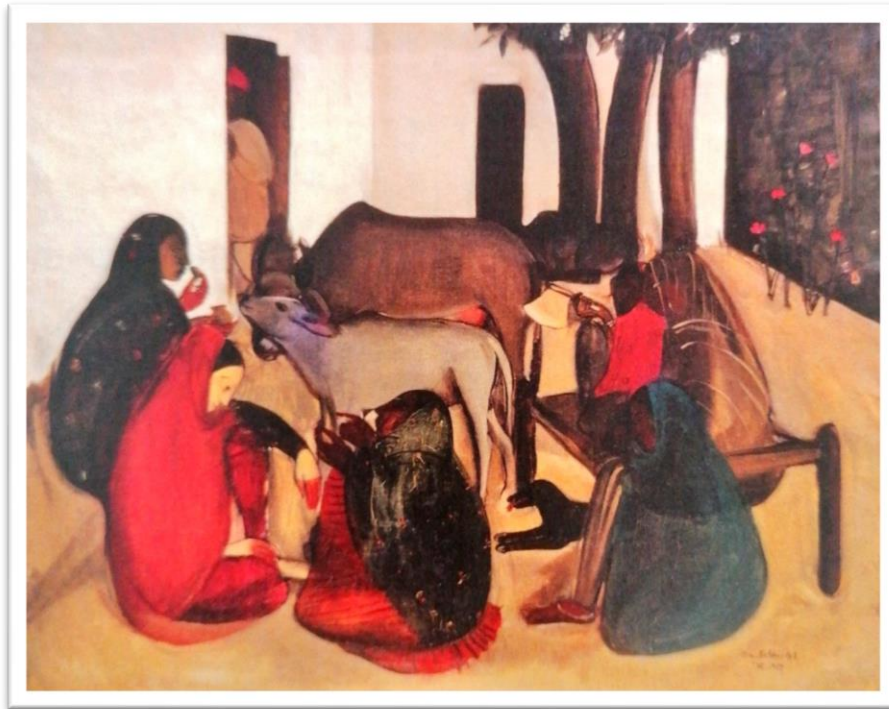


Figura 177 –*The Story teller*, 76,2 x 70 cm. Óleo sobre tela, 1937, Simla, India. Colección: Privada de Khalid Tyabji. Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*, Delhi: Tulika Books, 2010, vol. 1, p.360

**Occidente: Hungría 1938 – 1940 / Oriente: India 1938 - 1941**

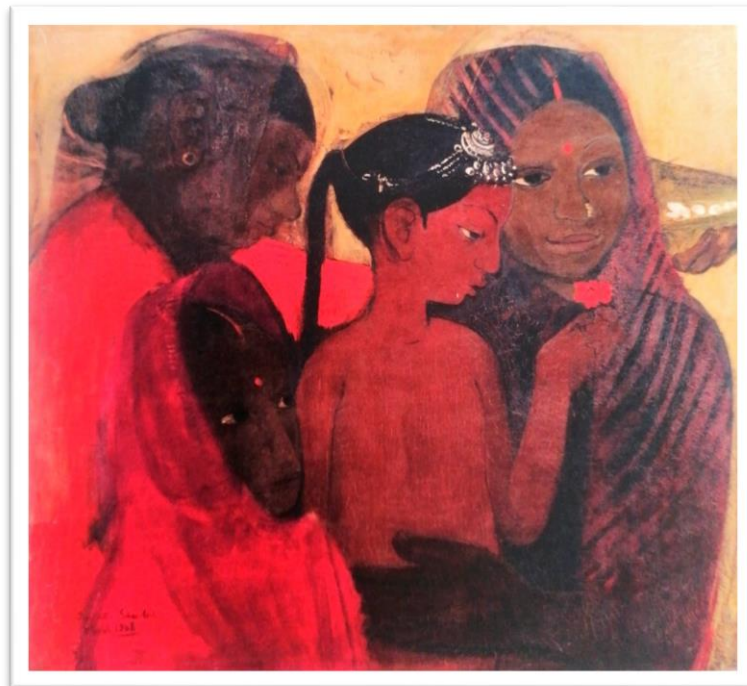


Figura 178 –*Women in Red*, 59,5 x 53,7cm. Óleo sobre tela, 1938, Simla, India. Colección: NGMA, Delhi Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*, Delhi: Tulika Books, 2010, vol.2, p.474



Figura 179 –*Village Group*, 95 x 66 cm. Óleo sobre tela, 1938, Saraya, India. Colección: Privada.  
Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*, Delhi: Tulika Books, 2010, vol.2, p.466

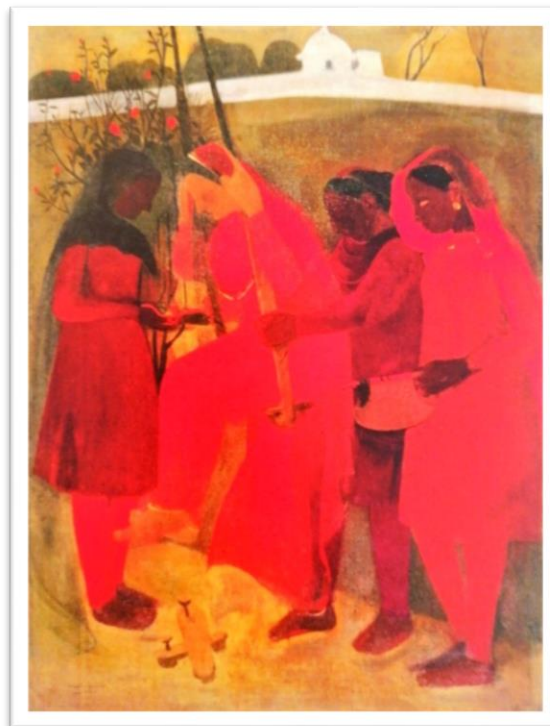


Figura 180 –*The Swing*, 76,2 x 70 cm. Óleo sobre tela, 1940, Saraya, India. Colección: NGMA, Delhi  
Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*, Delhi: Tulika Books, 2010, vol.2, p.634

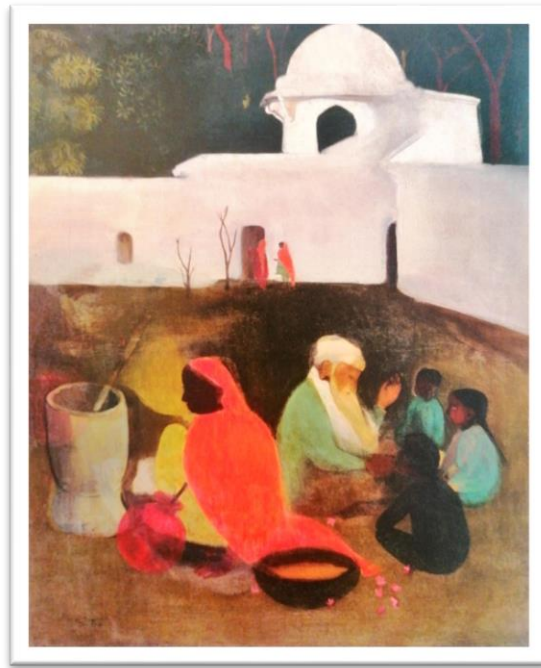


Figura 181—*Ancient Story Teller*, 76,2 x 70 cm. Óleo sobre tela, 1940, Saraya, India. Colección: NGMA, Delhi.  
Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*, Delhi: Tulika Books, 2010, vol.2, p.624

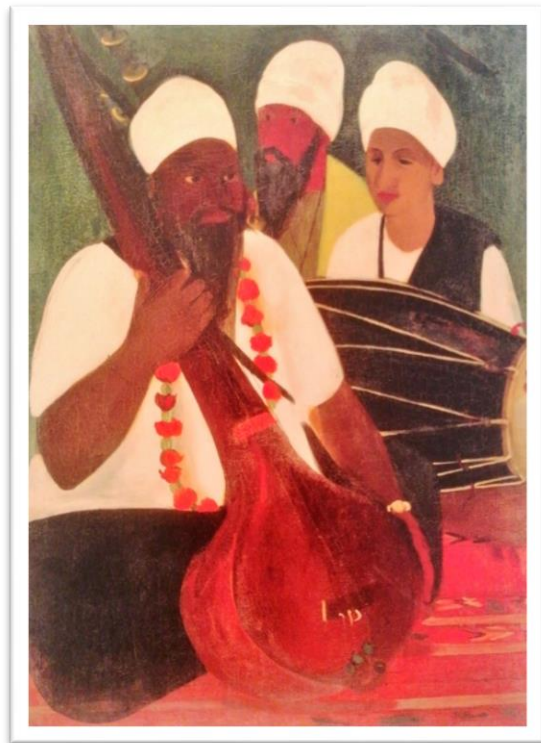


Figura 182—*Musicians*, 67,5 x 93 cm. Óleo sobre tela, 1940, Saraya, India. Colección: Privada.  
Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*, Delhi: Tulika Books, 2010, vol.2, p.692



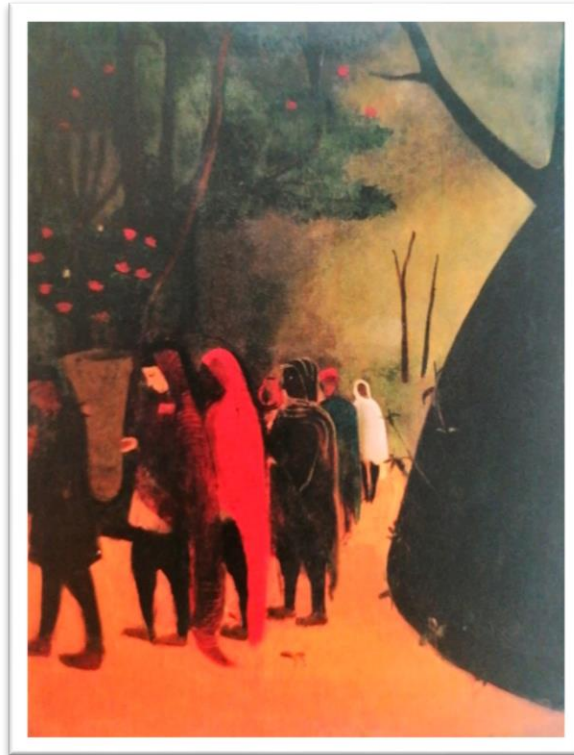


Figura 183 – *Hill Scene*, 65 x 87,5 cm. Óleo sobre tela, 1938, Simla, India. Colección: NGMA, Delhi.  
Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*, Delhi: Tulika Books, 2010, vol.2, p.484

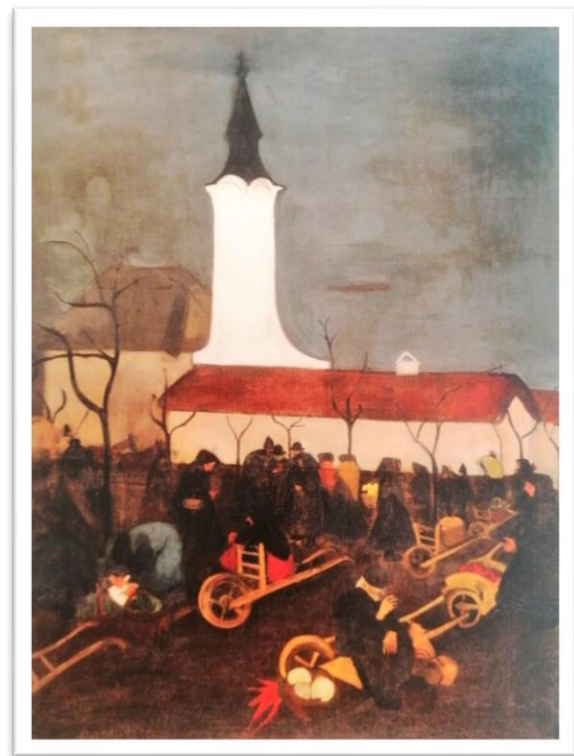


Figura 184–*Hungarian, Village Market*, 72 x 92 cm. Óleo sobre tela, 1938, Kiskunkalas. Colección: NGMA, Delhi.  
Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*, Delhi: Tulika Books, 2010, vol.2, p.526

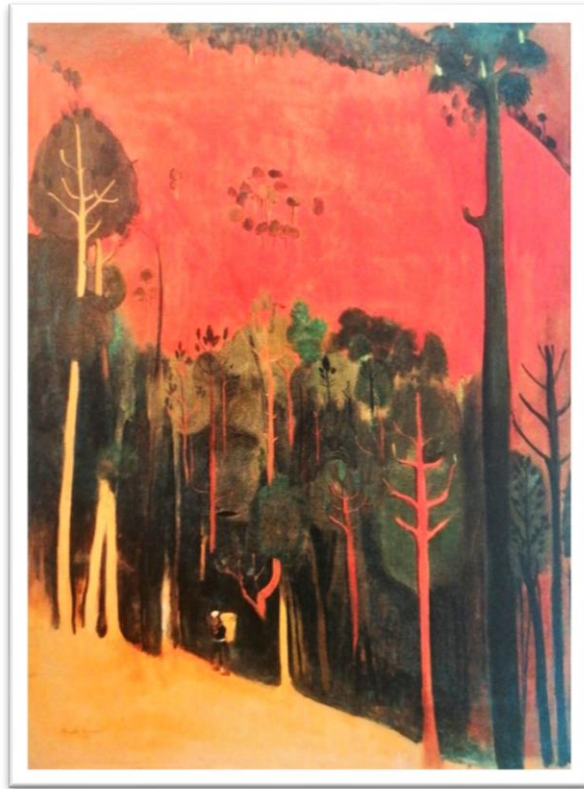


Figura 185 –*Hill Side*, 65 x 87,5 cm. Óleo sobre tela, 1938, Simla, India. Colección: NGMA, Delhi  
Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*, Delhi: Tulika Books, 2010, vol.2, p.488

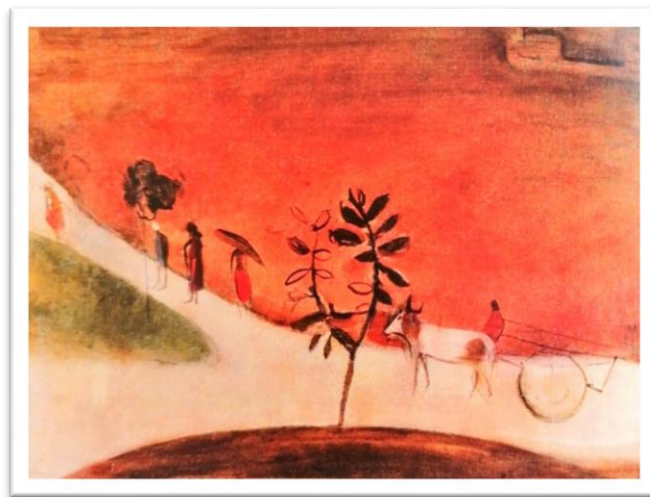


Figura 186–*Bullock Cart*, 41 x 30 cm. Óleo sobre tela, 1937, Simla, India. Colección: Privada.  
Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*, Delhi: Tulika Books, 2010, vol. 1, p.482

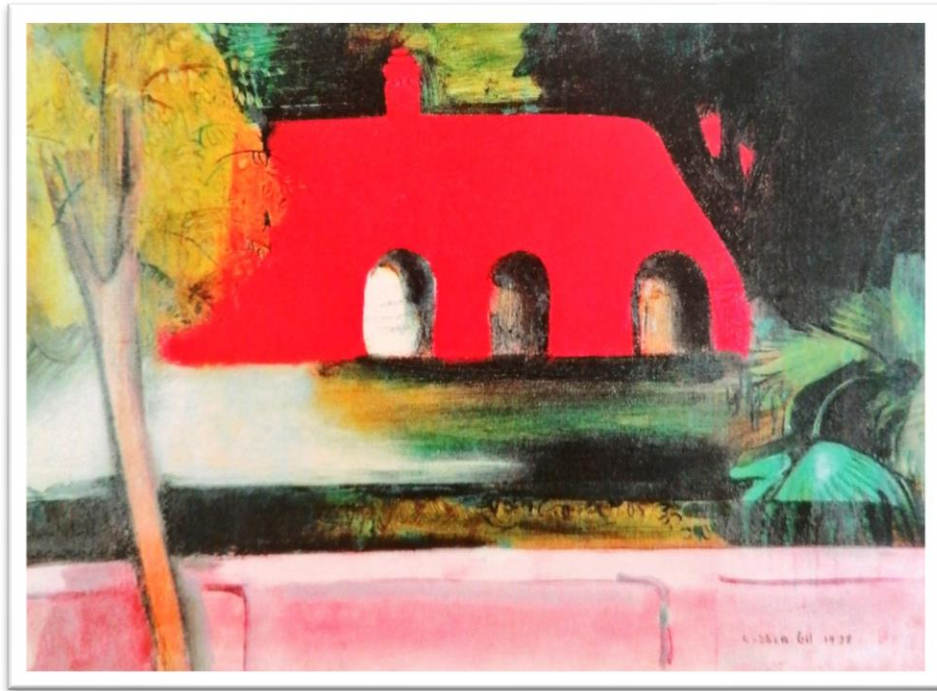


Figura 187—*Red Brick House*, 37 x 26,6 cm. Óleo sobre tela, 1938, Simla, India. Colección: Privada.  
Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*, Delhi: Tulika Books, 2010, vol. 2, p.454

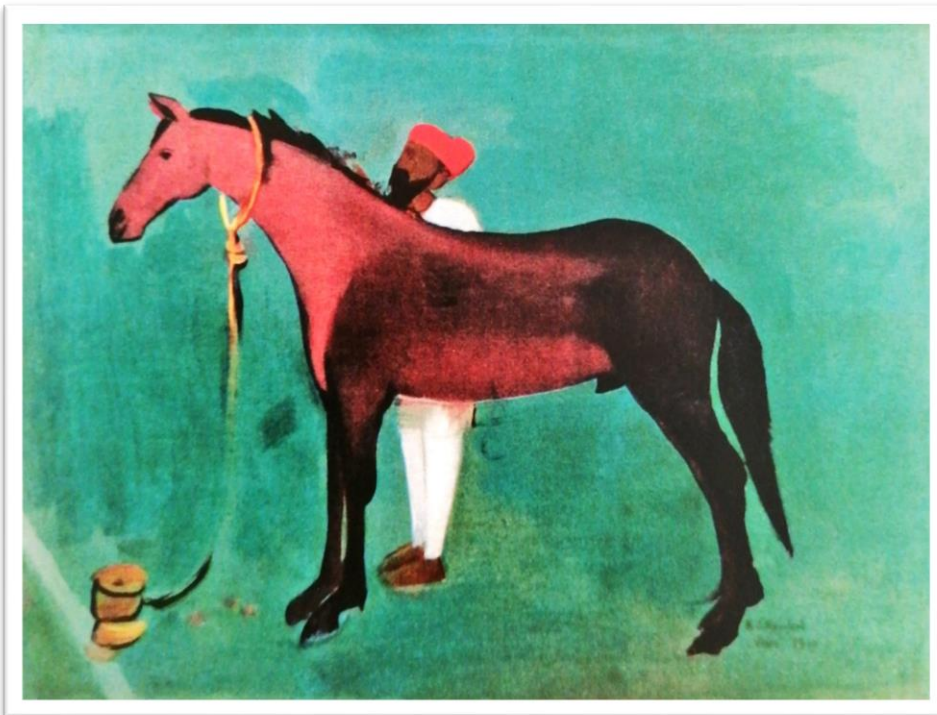


Figura 188—*Horse and Groom*, Óleo sobre tela, 1940, Saraya, India. Paradero desconocido.  
Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*, Delhi: Tulika Books, 2010, vol.2, p.710



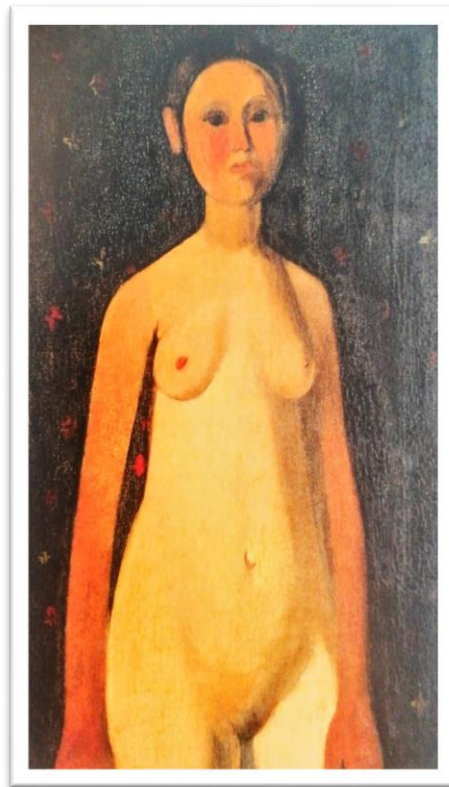


Figura 189 –*Female Torso*, 56 x 99 cm. Óleo sobre tela, 1939, Budapest. Colección: NGMA, Delhi.  
Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*, Delhi: Tulika Books, 2010, vol.2, p.586

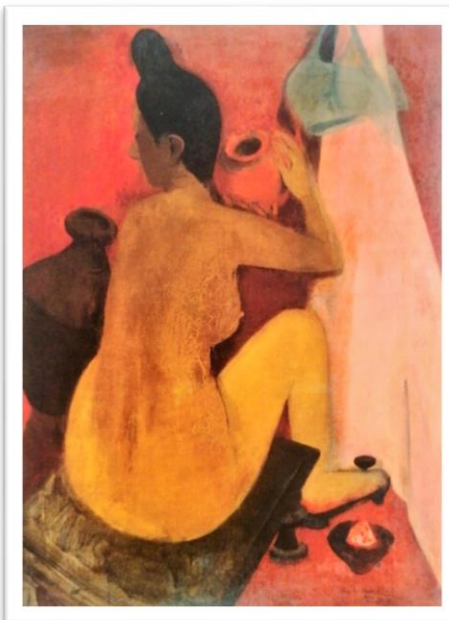


Figura 190 –*Woman at Bath*, 70 x 92 cm. Óleo sobre tela, 1940, Saraya, India. Colección: NGMA, Delhi  
Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*, Delhi: Tulika Books, 2010, vol.2, p.698

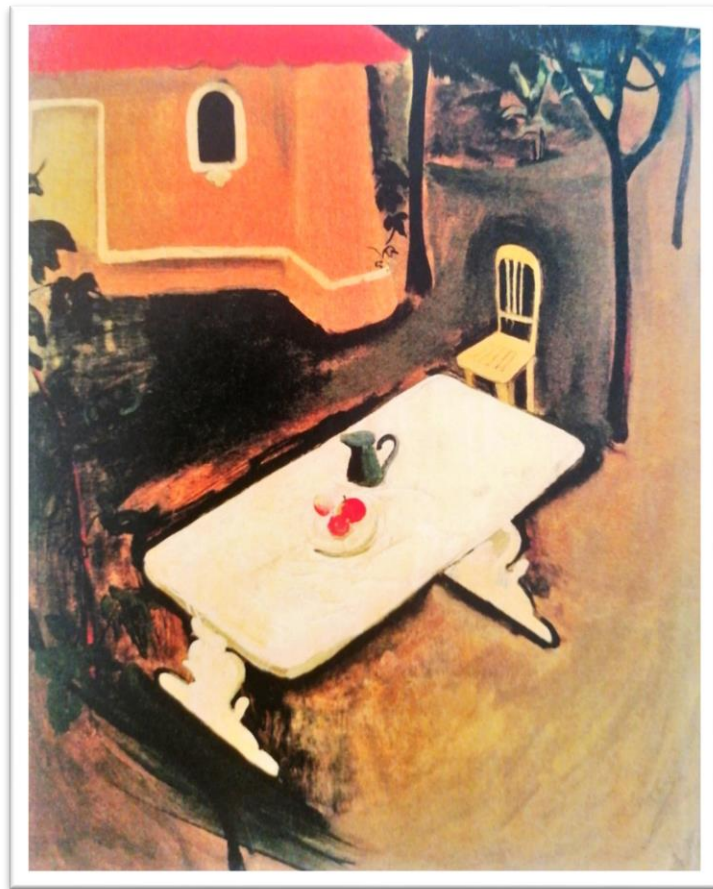


Figura 191—*In the Garden*, 59,7 x 75 cm. Óleo sobre tela, 1938, Hungary. Colección: Privada  
Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*, Delhi: Tulika Books, 2010, vol.2, p.546

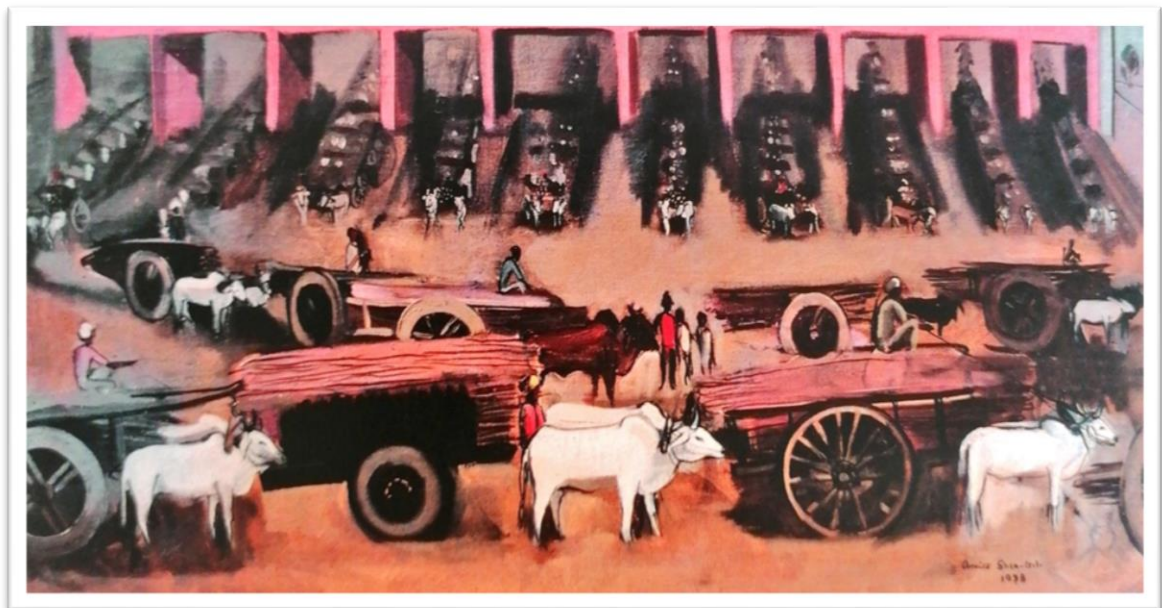


Figura 192—*Three Bullock Carts*, 78,7 x 40,6 cm. Óleo sobre tela, 1938, Saraya, India. Colección: Privada.  
Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*, Delhi: Tulika Books, 2010, vol.2, p.476

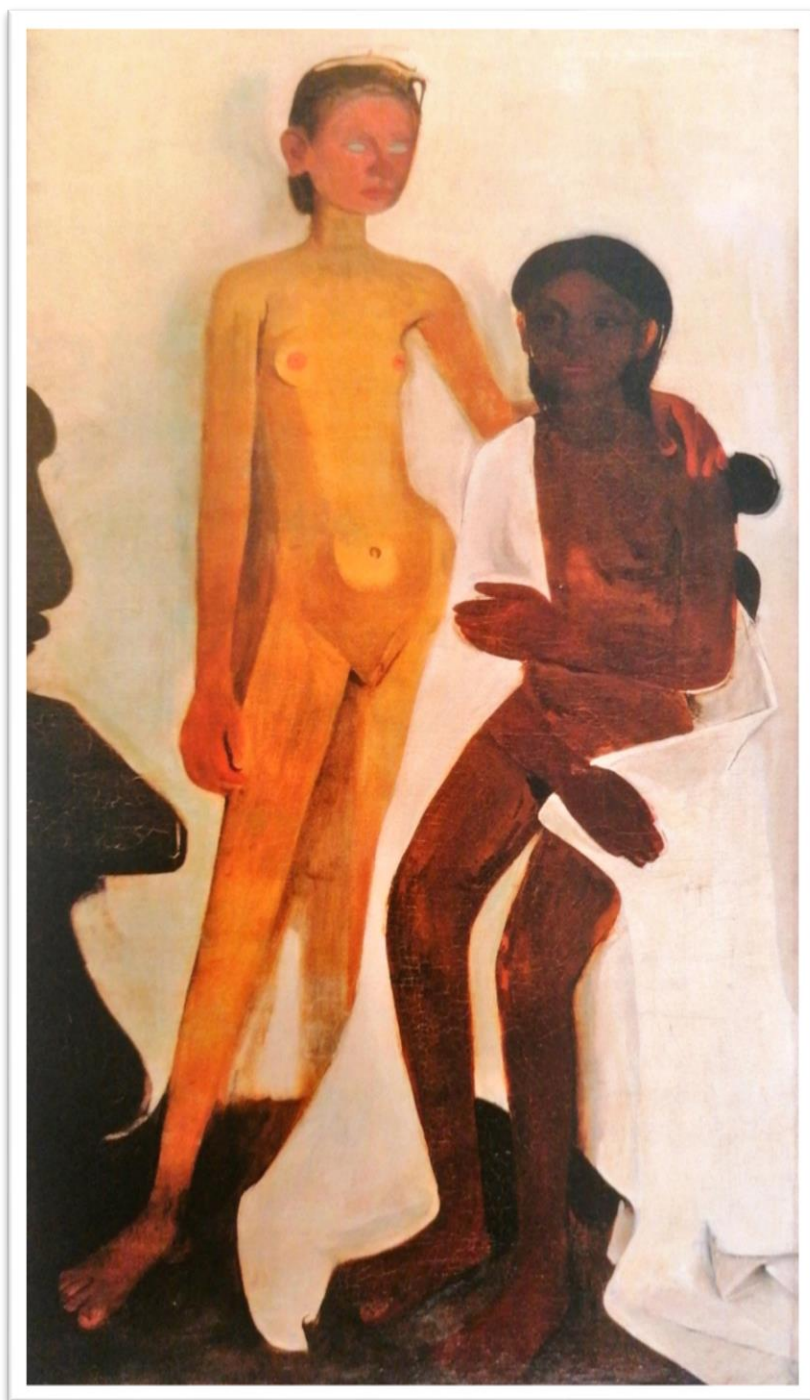


Figura 193 –*Two Girls*, 89 x 129 cm. Óleo sobre tela, 1939, Budapest, Hungría. Colección: Navina Sundaram  
Vivan Sundaram, *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*, Delhi: Tulika Books, 2010, vol.2, p.572



### **Pinturas de la Vanguardia Húngara**

A continuación se presenta la selección de artistas y sus pinturas para ilustrar los orígenes de la pintura de vanguardia en Hungría del s.XIX y s.XX del capítulo dos de la investigación.



Figura 194 –*Huérfanos* (Nagybánya, 1891). István Csókcs, Óleo/lienzo, 121 x 136 cm.  
Budapest: Galería Nacional Húngara, núm. Inv. 2863



Figura 195 – *Festividad de todas las almas* (1910). Aladar Körösfői Kriesch. Óleo/lienzo, 51,5 x 72,5 cm.  
Budapest: Galería Nacional Húngara.

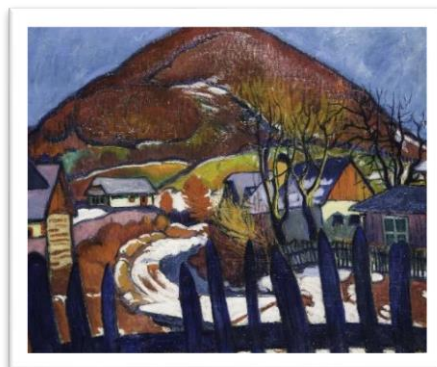


Figura 196 – *Huérfanos* (entre 1910 y 1912). Sándor Ziffer. Óleo/lienzo, 91 x 109 cm.  
Budapest: Galería Nacional Húngara, núm. Inv. 60.26T



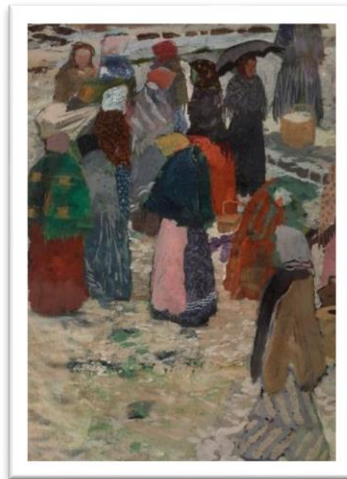


Figura 197–*Mercado semanal en Rozsnyó en invierno* (1910), Gyula Tichy.  
Óleo, temple de huevo/cartón, 47 x 34,5 cm. Budapest: Galería Nacional Húngara, núm. Inv. 60.45T

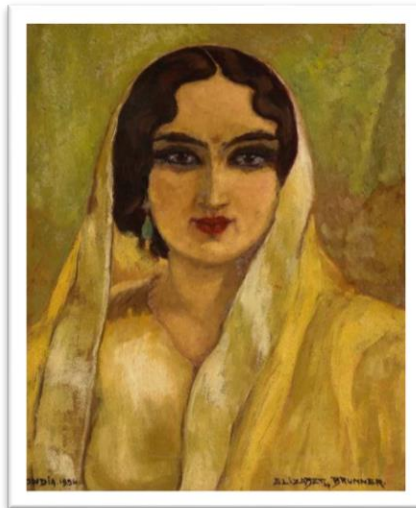


Figura 198 –*Retrato de una mujer de Lahore* (1934), Erzsébet Brunner.  
Óleo/lienzo, 49,5 x 40,5 cm. Budapest: Galería Nacional Húngara, núm. Inv. 91.21T

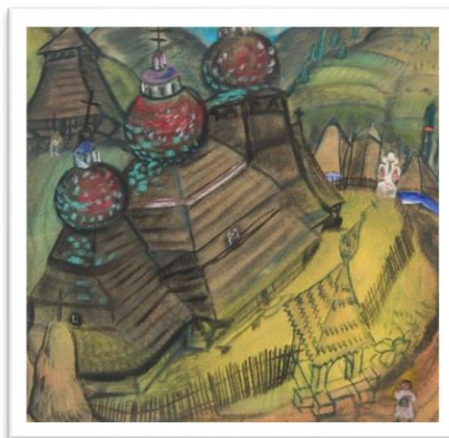


Figura 199–*Iglesia en la Verhovina* (s.f.), Tivadar Manajlo.  
Budapest: Galería Nacional Húngara

Seguidamente se presenta los documentos más relevantes de Eva M<sup>a</sup> Pacheco durante su estancia en India:



Figura 200 – Documento oficial de la baja del registro oficial en la Embajada de España en Nueva Delhi, India. Nueva Delhi, India, 2018

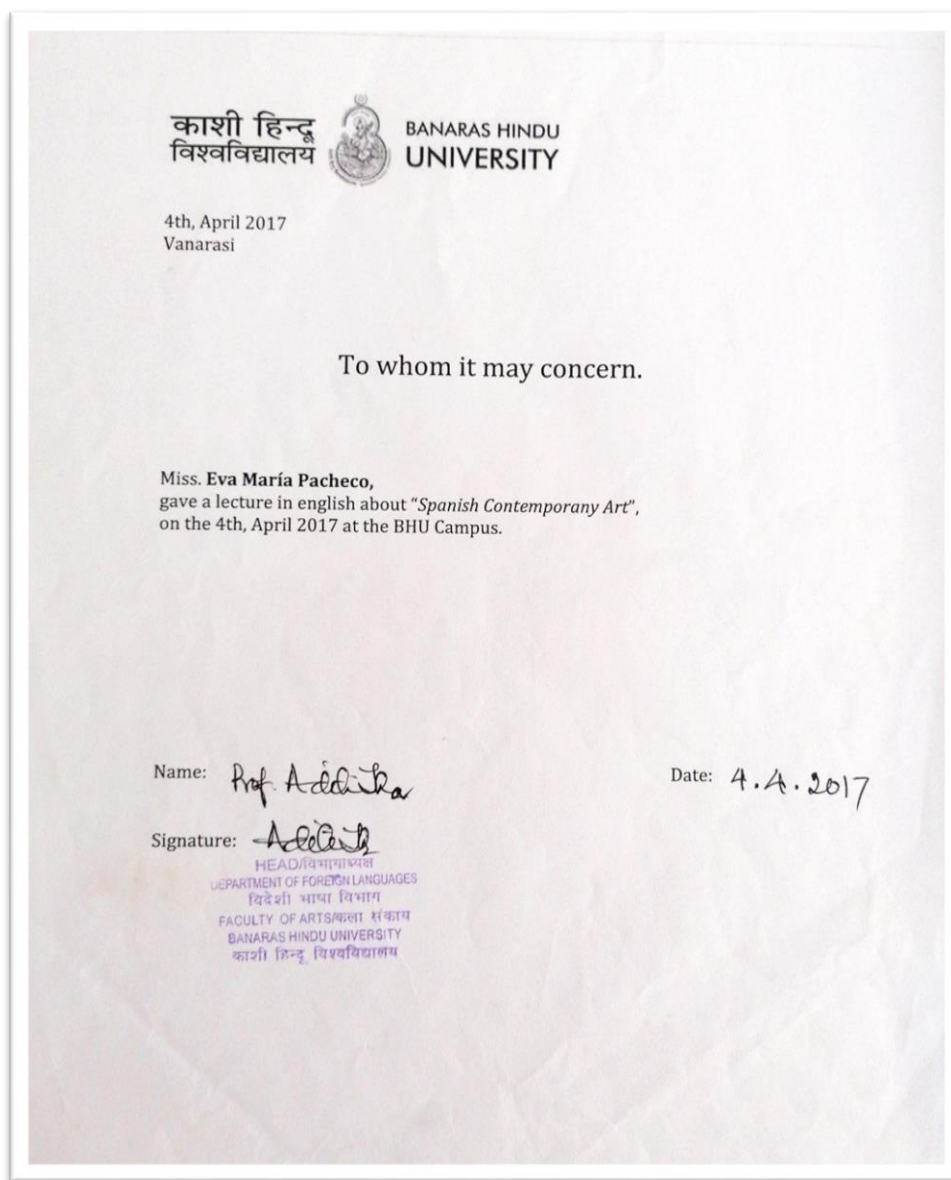


Figura 201– Documento oficial de la Facultad de Arte de la *Banaras Hindu Univerity* (BHU), Sobre la conferencia impartida, por Eva Maria Pacheco sobre; *Arte Contemporáneo Español*. Benares, India, abril, 2018.



Figura 202– Documento oficial de la Embajada de España en Nueva Delhi, India, sobre la conferencia impartida por Eva Maria Pacheco sobre en Katmandú, Nepal.

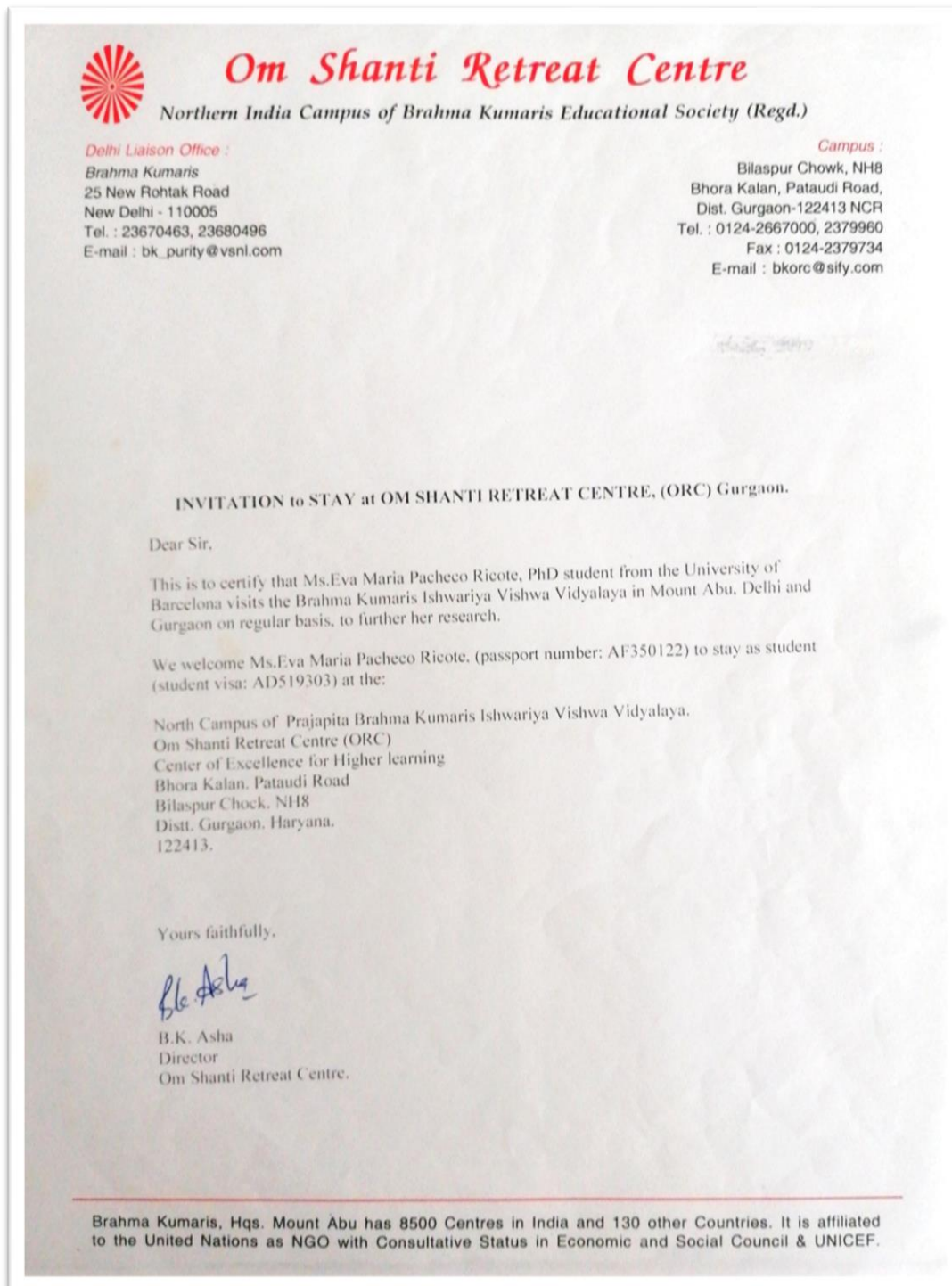


Figura 203– Documento oficial de la invitación, para su estancia en el *ashram Om Shanti Retreat Centre (ORC)* de la *Brahma Kumaris Ishwariya Vishwa Vidyalaya* en Mount Abu, Delhi y Gurgaon. India. 2010.





Figura 204– Invitación para la investigación y estancia en el *ashram* de Mount Abu, Rajasthan India, 2008.



Fotografías de Eva Maria Pacheco en sus estudios y exposición en Barcelona:



Figura 205 – Eva Maria Pacheco en su estudio de Poble Nou, Barcelona, durante el 2021



Figura 206 – Eva Maria Pacheco en su estudio de Poble Nou, Barcelona, durante el 2020



Figura 207 – Eva Maria Pacheco en su estudio de Poble Nou, Barcelona, durante el 2021



Figura 208 – Eva Maria Pacheco en su estudio de Poble Nou, Barcelona, durante el 2020



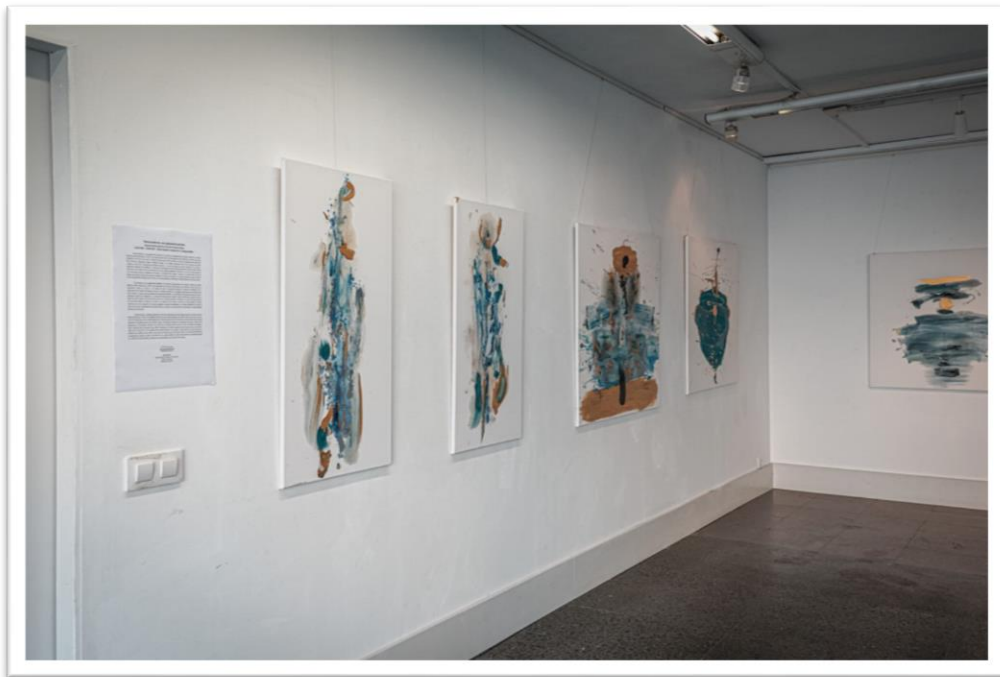


Figura 209 –Exposicion individual: *Trascenence* de Eva Maria Pacheco en su estudio de Poble Nou, Barcelona. Mayo 2021



Figura 210 –Exposicion individual: *Trascenence* de Eva Maria Pacheco en su estudio de Poble Nou, Barcelona. Mayo 2021



Figura 211–Público en la exposicion individual: *Trascenence* de Eva Pacheco en su estudio de Poble Nou, Barcelona. Mayo 2021

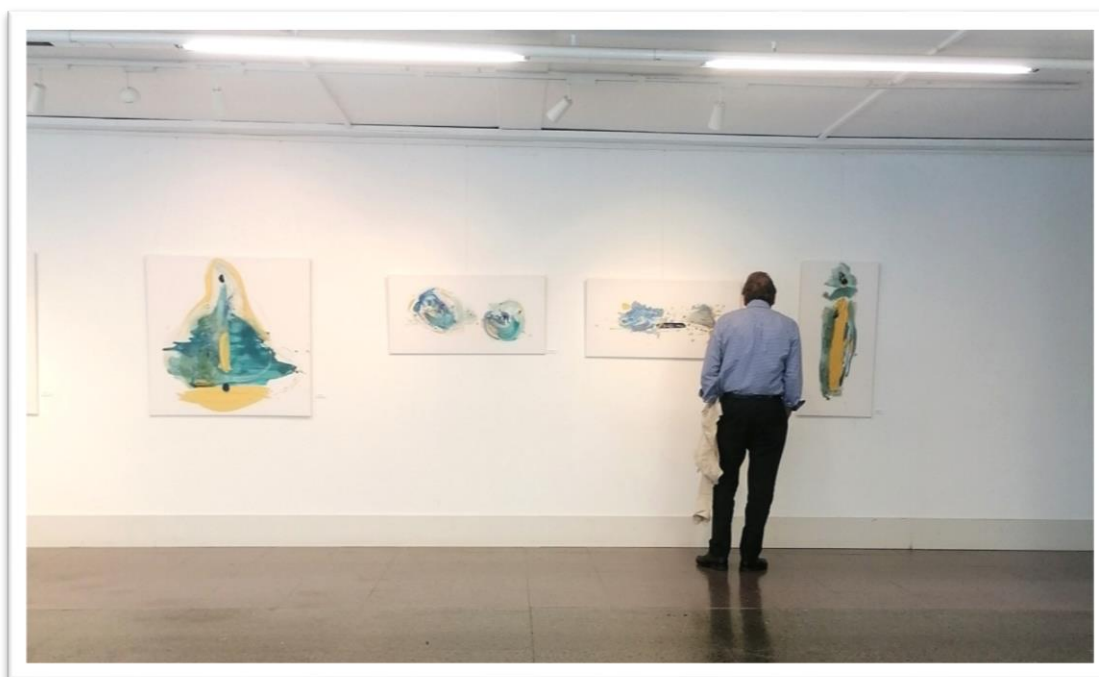


Figura 212 –Público en exposicion individual: *Trascenence* de Eva Pacheco en su estudio de Poble Nou, Barcelona. Mayo 2021



Figura 213 –Público en la exposicion individual: *Trascenence* de Eva Pacheco en su estudio, Poble Nou, Barcelona. Mayo 2021

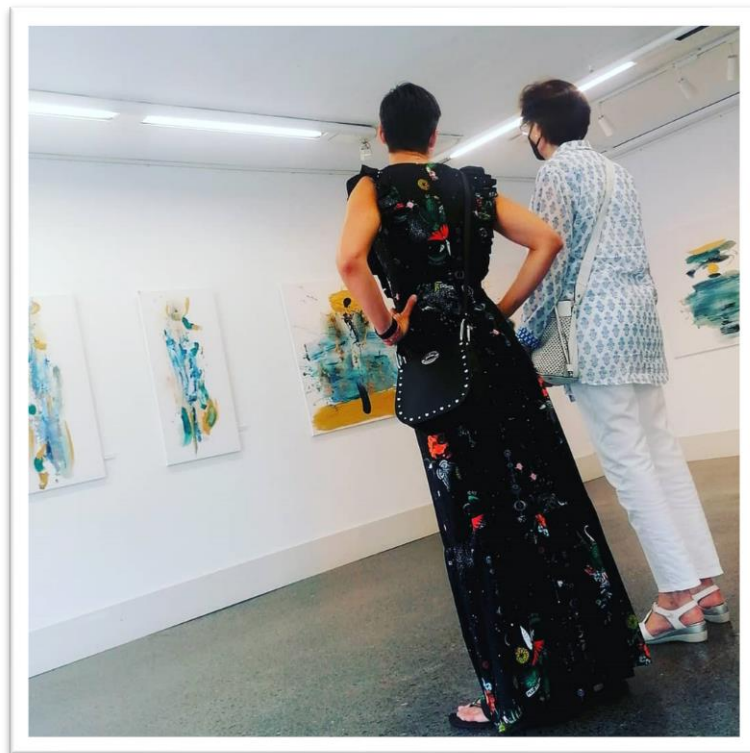


Figura 214 –Público en la exposicion individual: *Trascenence* de Eva Maria Pacheco en su estudio, Poble Nou, Barcelona. Mayo 2021



## GLOSARIO

**Ahimsa:** concepto religioso de origen jainista que significa “no hacer daño a nadie, ni a personas, ni a animales”. Éste concepto ético dió nacimiento al vegetarianismo y a las artes marciales (dominar al adversario sin hacerle daño). Gandhi lo convirtió en el concepto político de la no-violencia.

**Ajanta:** templo excavado en la roca viva en el siglo II de nuestra era, situado en el estado de Maharashtra. Famoso por la arquitectura, escultura y frescos.

**Ambedkar, Dr.:** (1891-1956) Personaje de origen *dalit* (de la casta *jâti* de los *mallah*, que son los barrenderos, los más bajos de todos en la pirámide jerárquica). Dr. Ambedkar redactó la Constitución de 1950. Gran defensor de los dalits, y para acabar la injusticia del sistema de castas hindú, pregonaba a la conversión de los *dalits* (los intocables) al budismo. En un solo día quinientos mil dalits se convirtieron al budismo.

**Atman:** Se podría traducir como “alma”, la esencia del yo mismo, la parte de la Divinidad Suprema que reside en uno.

**Avatar:** Encarnación de un dios, en la religión hindú.

**Ashram:** lugar donde residen o se retiran las personas dedicadas al desarrollo espiritual.

**Ayur-Veda:** Uno de los cuatro *Veda*. Tratado de medicina.

**Baba:** Término utilizado para dirigirse a una persona respetable, como a un gurú.

**Bhagavad-Gitâ:** Texto fundamental de la ética hinduista. Está incluido en el libro *Mahabharata*. La salvación se obtiene por medio del cumplimiento del deber (*dharma*), la práctica del yoga y el amor hacia Dios (bhakti)

**Bhakti:** Religión hindú popular y mística basada en el amor a Dios. Parecido al sufismo musulmán y la mística cristiana.

**Bodh Gaya:** Lugar en el estado de Bihar, donde Buda alcanzó la iluminación.

**Brahma:** El primero de los dioses de la trilogía hindú: *Brahma-Vishnu-Shiva*. Es el Dios Creador. Existe solo un templo dedicado a Brahma en toda la India, en Pushkar.

**Brahmán:** A partir de los *Upanishads*, es el Absoluto de quién todo procede, el alma del mundo en el cual reside toda esencia de todas las almas individuales.

**bramán:** La *varna* o categoría de estatus identificada en la tradición sánscrita clásica como el hombre (y no mujer) más puro, con derecho a realizar funciones sacerdotales.

**Buddha:** (siglo V a.C.) Fundador del budismo. Según la Jataka se habría reencarnado 547 veces antes de conseguir la iluminación. Según los hindúes sería una reencarnación de Vishnu, y según la escuela china, es la reencarnación de Laozi.

**Crore:** Nombre y concepto muy utilizado en la India, que equivale a diez millones de rupias o unidades o a cien *lakhs* (un *lakh* es igual a 100.000 rupias o unidades)

**Dalit:** Significa “oprimido”, término utilizado por los antiguos intocables para describir su comunidad. Fue sustituido en décadas recientes por *harijan*, “hijos de Dios”, introducido por Mahatma Gandhi.

**Devi:** La diosa, que puede representarse en multitud de formas o aspectos como por ejemplo Parvati, esposa de Shiva, la terrible Durga, Kali (diosa de la guerra i también protectora de las mujeres), Sati la virtuosa esposa de Rama, etc, etc.

**Ellora:** (siglos IV a XIII) Templo muy famoso excavado en la roca en la región de Maharashtra.

**Guru:** Maestro, preceptor, guía, pedagogo.

**Guru Nanak (1469-1539):** Fundador del Sikhismo, primero de la serie de diez gurus.

**Jainismo:** Religión fundada por Mahavira en el siglo V a.C, que pregona el respeto absoluto a la vida: del ser humano, los animales, plantas, microorganismos,... todos los seres vivos del planeta tierra.

**Karma:** acumulación de acciones del pasado en esta vida o en las anteriores: buenas o malas, que determinan la condición actual y futura de una persona.

**Khajurâho:** Conjunto de templos del s. XI, muy famosos y reconocidos por sus esculturas eróticas. Situado en el estado de Madhya Pradesh. De los 85 templos que había, quedan 20.

**Krishna:** Según la religión hindú, es la octava reencarnación de Vishnu. Se presenta como un príncipe humilde y que le gusta estar con su flauta y las vacas en los campos. Todas las *gopis* (vaqueras) de los alrededores se enamoran de él. Su prometida es la princesa Radha. Forman parte de la era previa a la Edad de Oro. Cuando Krishna y Radha se casan, se entra en las dinastías de Lakshmi (princesa Radha convertida en Reina) y Narayan (príncipe Krishna, convertido en Rey) después al pasar a otras dinastías y época de la Edad de plata, se convierten en Rama y Sita. Krishna es objeto de muchas obras, pinturas, esculturas, miniaturas especialmente en Rajasthan.

**Lakh:** Un *lakh* es igual a 100.000 rupias o unidades, dentro del sistema de contabilidad indio.

**Maharajá:** Título creado por los ingleses para compensar la fidelidad de algunos rajás (Maha significa grande). Oficialmente ya no existen.

**Mantra:** fórmula extraída del *Rig-Veda*, que sirve para acompañar un gesto litúrgico.

**Manu:** Hombre que, junto con Moises, se salvó del diluvio universal en el arca, y por consecuencia todos los hombres descienden de él. Se le atribuye también la redacción de las Leyes de Manu que en realidad fueron escritas en el siglo II d.C, y que son especialmente misóginas muy en contra de la libertad y liberación de la mujer.

**Mâyâ:** En el *Rig-Veda*, la energía invisible de la divinidad. En el *Vedanta*, es la ilusión, bajo la cual se esconde la realidad del cosmos.

**Mohenjo Daro:** Ciudad del valle del Indus, que como Harappa, llegó a su máximo esplendor en el 2000 a.C.

**Moksha:** Equivalente, en el hinduismo, al *nirvana* del budismo. Representa el hecho de liberarse de las reencarnaciones sucesivas.

**Monte Abu:** Montañas de las cordilleras de *Aravalli*, situadas en el noroeste de la India en Rajasthan. A los pies de la serralada empieza el desierto del *Thar* o el Gran desierto Indio. En *Mount Abu*, existen los mejores templos jainistas del país.

**Nirvana:** Para el budismo significa, el final de las reencarnaciones.

**Purana:** (Significa: "Historias de otros tiempos"). Genealogías de los reyes. Forman parte de la literatura védica clásica.

**Pandit:** Título honorífico del brahman erudito, experto o autoridad sobre algún tema. Especialmente religioso hindú.

**Raj:** En sánscrito significa, soberano. A partir de 1857, significa el gobierno británico en la India.

**Raj Británico:** Período durante el cual gobierna el Imperio Británico en la India.

**Rajá:** Gobernante. Equivalente a rey o señor feudal. Título profusamente utilizado en la India británica, no solo para príncipes sino también para jefes, etc.; habitualmente (pero no siempre) limitado a los hindúes.

**Rani:** Reina: esposa de un rajá.

**Rasa:** Conjunto de ocho emociones fundamentales utilizadas en poesía, pintura y escultura, para despertar una emoción fuerte en el lector o el espectador.

**Rig-Vedas:** El más antiguo de los Vedas, escrito en 1500 a.C. Se compone de 1026 himnos y contiene un ritual védico. Representa el despertar del ser humano al descubrir la naturaleza y la admiración sin límite de los fenómenos naturales, como la aurora, las tormentas, los rayos, la lluvia, el viento, los ríos, los bosques, ... Es el contrario del Upanishad que, descubre el alma del ser humano y todo lo que sea espiritual.

**Rishis:** Hombres santos brahmanes, que tienen la misma categoría que los dioses secundarios, y tienen poderes sobrenaturales. Se encuentran en toda la literatura sánscrita.

**Sánscrito:** Lengua indoeuropea introducida por los arios, que apareció en tiempos antiguos como lengua sacra de la tradición legal y ritual cultivada por los brahmanes. Toda la literatura clásica está escrita en la lengua sánscrita.

**Saraswati:** Diosa del arte y la literatura. Según la leyenda Saraswati, inventó el sánscrito y los Vedas surgieron de su cabeza. Los jesuitas del siglo XVII, en la India, la identificaron como Sara de la Biblia, esposa de Abrahm, (y que éste se identificó con Brahma)

**Sati:** Acción de la viuda de lanzarse a la pira funeraria de su difunto marido, y así sacrificarse por inmolación. Esta práctica fue prohibida por los ingleses, pero aún hoy en día en el siglo veintiuno, se dan casos, aunque muy raramente. Las viudas en la tradición hindú están extremadamente en situaciones muy precarias para sobrevivir, ya que apenas tienen derechos como mujeres.

**Soma:** licor que se bebían los dioses, y que los brahmanes utilizan aún hoy en día para sus sacrificios.

**Sutras:** aforismos casi incomprensibles, si no es con la ayuda de los comentarios.

**Raja Yoga:** Práctica y disciplina de meditación de autocontrol a través del dominio de la mente y los pensamientos.

**Shankar:** dios de la Destrucción.

**Shiva:** Dios Supremo, que no se encarna, ni vive en las dimensiones físicas. Se mantiene en su forma de Luz Eterna e Inmortal, es considerado el padre espiritual para los seres humanos de la tierra. Pero hay que decir que también se le ha considerado parte de la Trilogía hindú. *Shiva* se le conoce como el dios de la destrucción, para que después se vuelva a crear, función de *Brahma*, dios de la Creación. Donde *Vishnu* es el dios del mantenimiento de la creación.

**Shudra:** La cuarta casta, que tiene como misión servir a los otros de las tres castas superiores: brahmins, guerreros y mercaderes. Por debajo de los shudras aún existen los *dalits*, intocables.

**Swabhav:** naturaleza de uno mismo.

**Swadeshi:** De la “tierra de uno”; de la propia tierra; utilizado por los nacionalistas hindúes durante el Imperio del Raj Británico en la India, para fomentar la producción y el uso de los productos fabricados en la India.

**Swadharshanchakradari:** El que da la visión de lo que emana del interior de uno mismo.

**Swaraj:** autogobierno.

**Tapas:** Energía interior producida por el ascetismo. También significa la penitencia que hacen los santos a los Himalaya.

**Trimurti:** Representa las tres formas de los personajes personalizados con el Ser Supremo: Brahma, Vishnu y Shiva o (Shankar).

**Varna:** Las cuatro categorías jerárquicas ideales que componen la sociedad humana (brahmanes, kshatriya, vaishya y shudra) en las tradiciones brahmánicas sánscritas, expresadas sobre todo en los textos de Manú (dharmasastra) a principios del primer milenio. En estas tradiciones se basa el concepto tan utilizado durante el Imperio del Raj Británico, de las castas.

**Yoga:** Esta teoría y práctica deriva del hinduismo. El ser humano con energía corporal física y también espiritual, a base de ejercicios físicos o trabajando la mente, puede controlar todo su cuerpo físico, como por ejemplo la respiración, los latidos del corazón y de esta manera puede según la filosofía yóguica, obtener la liberación espiritual del mundo físico terrenal.

**Yogi:** Asceta hindú que practica disciplinas concebidas para dominar la conciencia en busca del control, serenidad y paz.

#### Nombres de ciudades y vocabulario:

Uso británico	Uso contemporáneo
<b>Lugares:</b>	
Simla	Shimla
Puna	Pune
Madrás	Chennai
Bombay	Mumbai
Jumna	Yamuna
Ganges	Ganga
Cawnpore	Kanpur
Benarés	Varanasi
Calcuta	Kolkata
Ceilán	Sri Lanka
Dacca	Dhaka
<b>Gurgaon</b>	<b>Gurugram</b>
<b>Punjab</b>	<b>Panjab</b>
<b>Cochin</b>	<b>Kochi</b>

<b>Vocabulario:</b>	
Mogol	Mughal
Sij	Sikh
Yogui	Yogi
Shiva	Siva

## BIBLIOGRAFIA

### Artículos y libros sobre Amrita Sher-Gil entre 1993-1941

- BARNES, Old, «Talented Indian Artist - Shimla Exhibition: Miss Amrita Sher-Gil's Pictures», *The Statesman*, Simla, 17 de septiembre de 1935.
- , «An Indian Artist of the Modern School: Amrita Sher-Gil's Work», *The Illustrated Weekly of India*, 20 de octubre de 1935.
- FOULDS, John Patrick, «Amrita Sher-Gil and Indian Art: Formulation of a New Technique», *The Civil and Military Gazette*, noviembre de 1936. Reimpreso en *The Khalsa Review*, 9 de noviembre de 1936 y «An Artist of Exceptional Talents», *Usha Magazine*, vol. III, n.º II, Lahore, agosto de 1942, pp. 42-43.
- PROUTAUX, Denise, «Femmes Peintres: Amrita Sher-Gil», en *Minerva*, París, mayo de 1933.
- SEN, Ela, «Prominent Women of India: Amrita Sher-Gil», *The Sunday Statesman*, 1936.
- SHER-GIL, Amrita, «Modern Indian Art: Imitating the Forms of the Past», *The Hindu*, 1 de noviembre de 1936. Reimpreso en *The Khalsa Review*, 16 de noviembre de 1936, con dos artículos: «Evolution of my Art» y «Appreciation of Art» en *Usha Magazine*, Lahore, vol. III, n.º II, agosto de 1942, pp. 98-101, 109-110.
- , «Art and Appreciation», *The New Outlook*, Ahmedabad, marzo de 1937. Reimpreso en *Picture Play: National Film Weekly of India, Coronation Issue*, Lahore, abril de 1937, y en *Usha Magazine*, Lahore, vol. III, n.º II, agosto de 1942, pp. 107-108.
- , «Trends of Art in India», *The Tribune*, noviembre de 1937. Reimpreso en *Usha Magazine*, Lahore, vol. III, n.º II, agosto de 1942, pp. 106.
- , «Amrita Sher-Gil: The Talented Artist», *The Indian Ladies Magazine*, Vizianagaram, enero y febrero de 1937. Impreso como «The Story of my Life» en *Usha Magazine*, Lahore, vol. X, n.º II, agosto de 1942, pp. 93-97.
- , «Indian Art Today», emitido en All India Radio, Simla, el 19 de agosto de 1941. Recogido en *The Indian Listener* (diario de All India Radio), Lahore, 19 de agosto de 1941. Reimpreso en *Usha Magazine*, Lahore, vol. III, n.º II, agosto de 1942, pp. 102-105.
- UKIL, Barada, «Amrita Sher-Gil and Her Art», *The Modern Review*, vol. LX, n.º 3, Calcuta, septiembre de 1936, pp. 266-268.
- «Simla Art Exhibition», *The Civil and Military Gazette*, Lahore, 24 de septiembre de 1935.
- «Artist Refuses to Take Prizes», *The Bombay Sun Press*, Bombay, octubre de 1935.
- «Art and Privilege», *The Hindustan Times*, 7 de octubre de 1935.
- «Conventionality», Delhi Fine Arts, *The Times of India*, marzo de 1936.
- «Delhi Fine Arts Exhibition: Prizes Awarded», *The Hindustan Times*, 6 de marzo de 1936.
- «Is not Art Meant for Masses? Breakaway from Conventions», *The Tribune*, 1936.

### Libros, artículos y revistas póstumos, desde 1941 sobre Amrita Sher-Gil

- ANAND, Mulk Raj, *Amrita Sher-Gil*, Nueva Delhi, National Gallery of Modern Art, 1989.
- CHAWLA, R., *Talent, Tragedy and Myth of Amrita Sher-Gil*, Delhi, Rupa & Co Publishers, 2003.
- DALMIA, Yashodhara, *Amrita Sher-Gil: A Life*, Nueva Delhi: Penguin Books India, 2013.
- DHINGRA, Baldoon, *Amrita Sher-Gil*, Nueva Delhi: Lalit Kala Akademi, 1981.
- DOCTOR, Geeta, *Amrita Sher-Gil: A Painted Life*, Nueva Delhi: Rupa & Co., 2002.
- GUPTA, Ila, *Amrita Sher-Gil: Two Girls*, Nueva Delhi: Marg Publications, 1939.
- GUPTA, Indra, *India's 50 Most Illustrious Women*, Nueva Delhi: Icon Publishing, 2010.
- HEALY, M., «Amrita Sher-Gil», en *Intentions in Art* (transcripción de conferencia), UCC, 16 de octubre de 2016.
- HERWITZ, D., *Reclaiming the Past and Early Modern Indian Art*, Third Text, Nueva Delhi, 2004.
- HUGHES, Kathryn, «The Indian Frida Kahlo», *The Telegraph*, junio de 2013.
- KHANDALAVALA, Karl J., *Amrita Sher-Gil*, Bombay: New Book Co., 1945.
- KAPUR, Geeta, «Gender Mobility through the lense of five Women Artists», en Gayatri Sinha, *Art and Visual Culture in India*, Nueva Delhi: Marg Publications, 2009, pp. 300-319.

- , *When was Modernism: Essays on Contemporary Cultural Practice in India*, Nueva Delhi: Tulika Books, 2000.
- MATHUR, S., «A Retake of Sher-Gil's Self-Portrait as a Tahitian», *Critical Inquiry*, n.º 37, University of Chicago, 2011.
- MITTER, P. R., *The Triumph of Modernism: India's Artist and the Avant-Garde*, Londres: Ed. Reaktion, 2007.
- SALIM, Ahmad, *Amrita Sher-Gil: A Personal View*, Karachi: Istaarah Publications, 1987.
- SEN, Geeti, *Feminine Fables: Imaging the Indian Woman in Paintings, Photography and Cinema*. Ahmedabad: Mapin Publishing House, 2006.
- SHARMA, Vishwamitra, *Famous Indians of the 20th century*, Orissa: Pustak Mahal, 2003.
- SINGH, N. Iqbal, *Amrita Sher-Gil: A Biography*, Nueva Delhi: Vikas Publishing House, 1984.
- SINHA, G., *Expression and Evocation: Contemporary Women Artist of India*, Nueva Delhi: Marg Publications, 1996.
- , *Indian Art: An Overview*, Nueva Delhi: Rupa & Co., 2003.
- SUNDARAM, Vivan (intr., ed.), *Amrita Sher-Gil: A Self-portrait in Letters & Writings*, 2 vols., Nueva Delhi: Tulika Books, 2010. Con prefacio de Salman Rushdie.
- , *Re-take of Amrita*, Delhi: Tulika Books, 2001.
- , *Amrita Sher-Gil: An Indian Artist Family of the Twentieth Century*, Nueva Delhi: V&S Publishers, 2010.
- , et al., *Amrita Sher-Gil: Essays*, Nueva Delhi: Marg Publications, 1972.
- THOMPSON, F., «A Feminist Focus in Indian Painting», en *Atlantis: Critical Studies in Gender, Culture and Social Justice*, n.º 8, 1982, pp. 67-77.
- , *The evolution of content in Amrita Sher-Gil paintings*, Nueva Delhi: India Books Centre, 1996.
- TILLOTSON, G.H.R., *Painter of Concern: Critical writing on Amrita Sher-Gil*, Nueva Delhi: India International Centre Quarterly, 1998.
- VACHHARAJANI, Anita, *Amrita Sher-Gil: Rebel with Paintbrush*, Gurgaon: HarperCollins Children's Books India, 2018.
- WOJTILLA, Gyula, *Amrita Sher-Gil and Hungary*, Nueva Delhi: Allied Publishers, 1981.

### **Películas sobre Amrita Sher – Gil**

- GARGA, D.B., *Amrita Shergil*, Films Division of India, 1968, 18min
- SÁNDOR, Sara, *Amrita Sher-Gil*, Hungary, 2001; Part 1:52min; Part2:51min; Part 3:51 minutes
- CAZALS, Patrick, *Amrita Sher-Gil: An Indian Rhapsody*, France 2002, 57minutes.
- SUNDARAM, Navina, *Amrita Sher-Gil: Ein Familienalbum* (German), Germany, 2006 and *Amrita Sher-Gil: A Family Album* (English), 2006/2007, 37 minutes.

### **Selección de enlaces sobre artículos de Amrita Sher-Gil**

- <https://www.youtube.com/watch?v=cc6sxZdOAuk>
- <https://arthistoryproject.com/artists/amrita-sher-gil/>
- <https://web.archive.org/web/20130206165148/http://outlookindia.com/article.aspx?230674>
- <https://www.culturalindia.net/indian-art/paintings/cave.html>
- <https://www.culturalindia.net/indian-art/paintings/mughal.html>
- <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/amrita-sher-gil/amrita-sher-gil-room-1-early-years-paris>
- <https://www.nytimes.com/2018/06/20/obituaries/amrita-shergil-dead.html?smid=tw-nytobits&smtyp=cur>
- <https://www.wikiart.org/en/amrita-sher-gil>
- <https://www.telegraph.co.uk/culture/10087130/The-Indian-Frida-Kahlo.html>
- <https://www.tribuneindia.com/2007/20070610/spectrum/art.htm>
- [https://en.wikipedia.org/wiki/Amrita\\_Sher-Gil](https://en.wikipedia.org/wiki/Amrita_Sher-Gil)
- <https://www.nytimes.com/2018/06/20/obituaries/amrita-shergil-dead.html>
- <https://www.britannica.com/biography/Amrita-Sher-Gil>
- <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/amrita-sher-gil>
- <https://www.wikiart.org/en/amrita-sher-gil>
- <http://www.dailyartmagazine.com/amrita-sher-gil-indias-frida-kahlo/>
- <https://artsandculture.google.com/entity/m09sphm?categoryId=artist>



<https://www.tallengestore.com/collections/amrita-sher-gil>  
<https://www.culturalindia.net/indian-art/painters/amrita-shergil.html>  
[ngmaindia.gov.in/sh-amrita.asp](http://ngmaindia.gov.in/sh-amrita.asp)  
<https://artsandculture.google.com/exhibit/QRaQm24R>  
[https://www.researchgate.net/.../323336318\\_Amrita\\_Sher-Gill's\\_Paintings\\_A\\_Cultural\\_E...](https://www.researchgate.net/.../323336318_Amrita_Sher-Gill's_Paintings_A_Cultural_E...)  
[shodhganga.inflibnet.ac.in/bitstream/10603/80281/12/12\\_chapter%205.pdf](http://shodhganga.inflibnet.ac.in/bitstream/10603/80281/12/12_chapter%205.pdf)  
[ngmaindia.gov.in/pdf/Intro-panel1.pdf](http://ngmaindia.gov.in/pdf/Intro-panel1.pdf)  
[www.delhi.balassintezet.hu/.../Introduction%20Amrita%20Seminar%20HICC%20PU](http://www.delhi.balassintezet.hu/.../Introduction%20Amrita%20Seminar%20HICC%20PU)  
[https://cdn.aaa.org.hk/\\_source/digital\\_collection/fedora\\_extracted/45807.pdf](https://cdn.aaa.org.hk/_source/digital_collection/fedora_extracted/45807.pdf)  
<https://artsandculture.google.com/asset/self-portrait-7/cAGsbot8N1HHpw>  
<https://www.tate.org.uk/.../amrita-sher-gil/amrita-sher-gil-room-1-early-years-paris>  
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Amrita\\_Sher-Gil\\_Self-portrait.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Amrita_Sher-Gil_Self-portrait.jpg)  
<https://www.jstor.org/stable/10.1086/659356>  
<https://aaa.org.hk/collection/search/.../amrita-sher-gil-a-self-portrait-in-letters-writings>  
[www.academia.edu/.../\\_INDIA\\_BELONGS\\_TO\\_ME\\_ONLY\\_AMRITA\\_SHER\\_GIL\\_](http://www.academia.edu/.../_INDIA_BELONGS_TO_ME_ONLY_AMRITA_SHER_GIL_)  
[scholarworks.wm.edu/honorstheses/621](http://scholarworks.wm.edu/honorstheses/621)  
[https://ias.asia/sites/default/files/IIAS\\_NL29\\_41.pdf](https://ias.asia/sites/default/files/IIAS_NL29_41.pdf)  
<http://www.vervemagazine.in/arts-and-culture/a-conversation-with-vivan-sundaram-on-amrita-sher-gils-biography>  
<https://www.christies.com/features/Amrita-Sher-Gil-6132-1.aspx>  
<https://www.tribuneindia.com/2000/20000312/spectrum/main2.htm#3>  
<http://indianexpress.com/article/opinion/columns/bharat-mata-more-benign-2853150/>  
<https://www.culturalindia.net/indian-art/painters/abanindranath-tagore.html>  
<https://artsandculture.google.com/entity/amrita-sher-gil/m09sphm?hl=en>  
[https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Amrita\\_Sher-Gil](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Amrita_Sher-Gil)  
<https://aaa.org.hk/en/ideas/ideas/off-the-shelf-what-handwritten-letters-reveal-to-the-contemporary-reader>  
<https://www.saffronart.com/customauctions/PostWork.aspx?l=19907>  
[www.fridakahlofans.com/amritafans.com/bio-page2.html](http://www.fridakahlofans.com/amritafans.com/bio-page2.html)  
<https://m.economictimes.com › Magazines › Panache>  
<https://artsandculture.google.com/entity/m09sphm>  
<https://en.wikipedia.org/wiki/Manusmriti>  
<https://www.indiatoday.in>  
<https://artsandculture.google.com/story/KQXB7v0F13QEjA?hl=en>  
<http://ngmaindia.gov.in/sh-amrita.asp>  
<https://www.wikiart.org/en/amrita-sher-gil>

## Bibliografía general

### A

- ADAMS, W.H. Davenport, *Celebrated Women Travellers of the Nineteenth Century*, Londres: Swan Sonnenschein, 1882.
- ABELLÁN, José Luis, “La doble faz de la Historia”, en: Fernando H. Llano Alonso, Alfonso Castro Sáenz (eds.), *Meditaciones sobre Ortega y Gasset*, Madrid, Tébar, 2005.
- ADLER, Laure, *The Trouble with Women Artists: Reframing the History of Art*, París: Ed. Flammarion, 2019.
- AGUD, Ana, *Pensamiento y cultura en la antigua India*, Madrid: Akal, 1995.
- ALAY, Josep Lluís, y Antoni de Montserrat, *Ambaixador de la cort del Gran Mogol*, Lleida: Pagès Editors, 2002.
- ALBORCH, Carmen, *Solas*, Madrid: Temas de Hoy, 1999.
- ALEXANDER, F. Mathias, *El uso de sí mismo*, Barcelona: Urano, 1981.
- ALDAVE, María, *Grandes exploradores*, Madrid: Ed. Libsa, 2019.
- ALMEIDA, D.V., *Women and Arts: Dialogue in Female Creativity*, Peter Lang, 2013.
- AGONITO, Rosemary, *History of Ideas on Women: A Source Book*, Nueva York: G.P. Putnam’s Sons, 1997.
- AGUILAR, Enric, *Rig Vedic Society*, Leiden: Ed. Brill, 1991.
- AHMAD, Aijaz, *In Theory: Classes, Nations, Literatures*, Londres: Verso, 1992.
- AMIN, Samir, *L’eurocentrisme: critique d’une idéologie*, París: Anthropos, 1989.
- AMUTIO, A., *Relajación y meditación*, Barcelona: Biblioteca Nueva, 2006.
- , *Teoría y práctica de la relajación*, Barcelona: Martínez Roca, 1999.
- AMOROS, C. y DE MIGUEL, A., *Teoría feminista. Del feminismo liberal a la posmodernidad*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2018.

- ANAND, Mulk Raj, «*The Forgotten Arts of India*», en *Marg*, Nueva Delhi, 1969.
- ANANTH, Deepak, *Amrita Sher-Gil: An Indian Artist Family of the Twentieth Century*, Nueva Delhi: Photoink, 2008.
- ANDERSON, B.S., y Judith P. Zinsser, *Historia de las mujeres: una historia propia*, 2 vols., Barcelona: Crítica, 1991.
- ANDERSON, Benedict, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Londres: Verso, 1991.
- ANDERSON, Norman, *The World's Religions*, Grand Rapids: InterVarsity, 1975.
- ANGLARILL, Pilar, *Dimensions XX. Genealogies femenines: Art, recerca i docència*, vol. 1, Barcelona: Ed. Saragossa, Universitat de Barcelona, Institut Català de les Dones, 2013.
- ARCHER, William George, *India and Modern Art*, Londres: Allen & Unwin, 1959.
- ARGAN, G.C., *El arte moderno*, Madrid: Akal, 1991.
- ARGULLOL, Rafael, y Eugenio Trías, *El cansancio de Occidente*, Barcelona: Destino, 1992.
- , y M. Vidya, *Del Ganges al Mediterráneo. Un diálogo entre las culturas de India y Europa*, Madrid: Siruela, 2004.
- ARENDT, Hannah, *La condición humana*, Barcelona: Paidós, 2016.
- , *La vida del espíritu*, Barcelona: Paidós, 2002.
- ARNHEIM, Rudolf, *Art and Visual Perception*, Berkeley, University of California Press, 1954.
- ARNTZ, W., B. Chasse y M. Vicent, *¿Y tú qué sabes?*, Madrid: Ed. Palmyra, 2006.
- ASHTON, D., *La Escuela de Nueva York*, Madrid: Cátedra, 1988.
- AULLÓN, de Haro, Pedro, *Teoría del ensayo*, Madrid, Verbum, 1992.
- AZAD, Maluana Abul Kalam, *India Wins Freedom*, Hyderabad: Orient Longman, 1988.
- B**
- BALDOON, Dhingra, *Sher-Gil*, Nueva Delhi: Lalit Kala Akademi, 1965.
- BARANYI, Anna, *Traditional and Avant-Garde: Bártok Medals in Hungarian Art*, Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae, t. 40, fasc. 1-3, 1999.
- BARCELÓ, Miquel, *Cuadernos de África*, Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2004.
- BARI, Ehteshamul, *States of Emergency and the Law: The Experience of Bangladesh*, Nueva York: Routledge, 2017.
- BARKY, Gergely, «The Steins and the Hungarians», en *RIHA Journal*, 0090, Budapest: Institute for Art History Research, Centre for the Humanities, Hungarian Academy of Science, 2014.
- BARRET D., *La peinture indienne*, Ginebra: Albert Skira, 1963.
- BARRIO, José (tr.), *Bhagavad-Gita*, Madrid: Edaf, 2012.
- BASHMAN, A.L., *The Wonder that was India*, Calcuta: Rupa & Co., 1981.
- BASU, Amrita, *Women's Movements in the Global Era*. New York. Routledge, 2019.
- BATES, Crispin, *Race, Caste and Tribe in Central India: The Early Origin of Indian Anthropometry*, Edimburgo: University of Edinburgh, Centre for South Asian Studies, 1995.
- BAYLY, Susan, *Caste Society and Politics in India: From Eighteen Century to the Modern Age*, Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- BAUDELAIRE, Charles “*Le poème du haschisch*”, aparecido en *Revue Contemporaine*, 1858. Vid. Camille Muris-Prime, “*Baudelaire, l’opium et la poésie: digestion, digression et adaptation*”, *TTE*, vol. 27, n°1, 2014.
- BEAUVOIR, Simone. *The Second Sex*, Trad. de H.M. Parshley, Londres, 1953. De la traducción al castellano de Pablo Palant, *El segundo Sexo*, 2 vols., Siglo XX, Buenos Aires, 1987.
- BELL, Susan Groag, y Karen M. Offen (eds.), *Women, the Family, and Freedom: The Debate in Documents*, 2 vols., Stanford, Calif.: Stanford University Press, 1983.
- BENHABIB, Seyla, y Drucilla Cornell, *Teoría feminista y teoría crítica*, Valencia: Ed. Alfons el Magnànim, Institució Valenciana d’Estudis i Investigació, 1990.
- BERGER, Klaus, *Japonisme in Western Painting from Whistler to Matisse*, Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- BERKELEY, George, *Dios*, introducción, selección de textos y traducción de José Luis Fernández Rodríguez, Pamplona: Cuadernos de anuario filosófico, Publicaciones Universidad de Navarra, 1999.

- BERNÁRDEZ, Carmen, *Historia del arte: primeras vanguardias*, Barcelona: Planeta, 1994.
- BESANT, A., *Pain: It's Meaning and Use*, Adyar, India: The Theosophical Publishing House, 2013.
- BHARDWAJ, Surinder Mohan, *Hindu Places of Pilgrimage in India. A Study in Cultural Geography*, Nueva Delhi: Munshiram Manoharlal, 1999.
- BIANCO, Lucien, *Asia contemporánea*, Madrid: Siglo XXI, 1991.
- BLAUT, J.M., *The Colonizer's Models of the World*, Nueva York: Guilford, 1993.
- BLAY, A., *Relajación y energía*, Barcelona: Índigo, 1998.
- BLOK, Cor, *Historia del arte abstracto (1900-1960)*, Madrid: Cátedra, 1982.
- BLOOMFIELD, H., *El silencio sanador*, Barcelona: Kairós, 1992 (2.ª ed.).
- BORZELLO, Frances, *A World of Our Own. Women as Artists*, Londres: Thames & Hudson, 2000.
- , *Seeing Ourselves: Women's Self-Portrait*, Londres: Thames & Hudson, 2001.
- BOTTON, Alain de, *El arte de viajar*, Madrid: Taurus, 2002.
- BOWERS, Jane, y Judith Tick, *Women Making Music: The Western Art Tradition, 1150-1950*, Chicago: University of Illinois Press, 1986.
- BOWIE, Theodore, *East-West in Art: Patterns of Cultural and Aesthetic Relationships*, Bloomington: Indiana University Press, 1966.
- BOZAL, V., *Los primeros diez años: 1900-1910, orígenes del arte moderno*, Madrid, Ed. Visor, 1993.
- , *Estudios de arte contemporáneo I. La mirada de Cézanne, la indiferencia de Manet, la ironía de Klee y otros temas de arte contemporáneo*, Madrid: A. Machado, 2006.
- BOYCE, Mary, *Zoroastrians: Their Religious Beliefs and Practices*, Nueva York: Routledge, 2001.
- BRADEN, Greg, *La matriz divina*, Málaga: Sirio, 2009.
- BRAIDOTTI, Rosi, *Sujetos nómades. Corporización y diferencia sexual en la teoría feminista*, Barcelona: Paidós, 2000.
- , *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómade*, Barcelona: Gedisa, 2004.
- BRANCA, Patricia, *Silent Sisterhood: Middle-Class Women in the Victorian Home*, Pittsburg: Carnegie-Mellon University Press, 1975.
- , *Women in Europe since 1750*, Nueva York: St. Martin's Press, 1978.
- BREMMER, Jan N., *El concepto del alma en la antigua Grecia*, Madrid: Siruela, 2002.
- BRIDENTHAL, Renate, y Claudia Koontz (eds.), *Becoming Visible: Women in European History*, Boston: Houghton Mifflin, 1977.
- BROUDE, Norma, y Mary D. Garrard, *Feminism and Art History: Questioning the Litany*, Nueva York: Harper & Row, 1982.
- BROWN, S., «*Ways of Seeing Women in Antiquity: An Introduction to Feminism in Classical Archaeology and Ancient Art History*», en A. Kooski-Ostrow y C. Lyons (eds.), *Naked Truths: Women, Sexuality and Gender in Classical Art and Archaeology*, Londres: Taylor & Francis, 1997.
- BROWNMILLER, Susan, *Contra nuestra voluntad: Hombres, mujeres y violación*, Barcelona, Editorial Planeta, 1981.
- BURNS, Janet M.C., «*Looking as Women: The Painting of Suzanne Valadon, Paula Modersohn-Becker and Frida Kahlo*», en *Atlantis: Critical Studies in Gender. Culture and Social Justice*, University of New Brunswick, Saint John, 1993.
- BUTLER, JUDITH,
- , *Bodies that Matter*, Ed. Routledge, New York, 1993. Barcelona, Ed. Paidós, 2002.
- , *El género en disputa*. Barcelona. Ed. Paidós, 2002
- BURUMA, Ian, «*Occidentalism*», Nueva York: *NY Review of Books*, vol. XLIX, n.º 1, 17, 2004.
- BUSSAGLI, M., *La peinture de l'Asie Centrale*, Ginebra: Albert Skira, 1963.
- C**
- CAGE, John, *Color y cultura: la práctica y el significado del color de la Antigüedad a la abstracción*, Madrid: Siruela, 1993.
- CALABRESE, Omar, *La era neobarroca*, Madrid: Cátedra, 1994.
- , *El lenguaje del arte*, Barcelona: Paidós, 1987.
- CALLE, R., *Yoga, zen y control psicósomático*, Madrid: Ed. Pirámide, 1978.
- CAPDEVILA-ARGUELLES, Núria,

- , *El regreso de las modernas*. Madrid, La Caja Books. 2018
- , *Artistas y precursoras. Un siglo de autoras Roësset*. Madrid. Ed. Horas y Horas. 2013.
- CARBELO, Begoña, y Adalberto Pacheco, *El arte de concienciarte: impulsa tu vida*, Madrid: Finis Terrae, 2012.
- CARRETERO, Luis, *Instante, querer y realidad*, México: Fondo Cultura Económica, 1958.
- CARROLL, Berenice A. (ed.), *Liberating Women's History: Theoretical and Critical Essays*, Champaign: University of Illinois Press, 1976.
- CARTON, Adrian, *Mixed race and Modernity in Colonial India*. London, Routledge, May, 2012.
- CASSIRER, Ernst, *The Philosophy of Symbolic Forms* (vol. 3, *The Phenomenology of Knowledge*), New Haven, Yale University Press, 1957.
- , *An Essay on Man*, New Haven, Yale University Press, 1944.
- , *Logic of the Humanities*, New Haven, Yale University Press, 1961.
- CASTAÑEDA, Paloma, *Viajeras*, Madrid: Aldebarán, 2003.
- CAUTELA, J.R, y J. Groden, *Técnicas de relajación*, Barcelona: Martínez Roca, 1987.
- CHADWICK, Whitney, *Mujer, arte y sociedad*, Barcelona: Destino, 1992.
- CHAKRABARTY, Dipesh, *Radical Histories and Questions of Enlightenment*, Nueva Delhi: People's Publishing House, 1990.
- , «*Gender, Caste and Labour: Ideological and Material Structure of Widowhood*», *Economic and Political Weekly*, 1995.
- , «*Conceptualising Brahmanical Patriarchy in Early India: Gender, Caste, Class and State*», en *Economic and Political Weekly*, 1993.
- CHANDRASHEKAR, Indira, Devika Daulet-Sing, Geeta Kapur, Vivan Sundaram (eds.), *Umrao Singh Sher-Gil: His Misery and His Manuscript*, Nueva Delhi: Photo Ink, 2008.
- CHANDER, Jagdish Rājyogui, *Adi Dev*, Monte Abu: Om Shanti Printing Express, 2004.
- , *Raj Yogui. Brahmacharya-Celibacy, True Path to God Realisation*, Monte Abu: Om Shanti Printing Express, 1986.
- , *Parallels between Science and Religion and Philosophy and Science. A Critical Review*, Monte Abu: Om Shanti Printing Express, 1989.
- CHATELET, François, *Historia de las ideologías*, Madrid: Akal, 1989.
- CHESTERTON, Gilbert Keith, *Manalive*, Nueva York, John Lane Company, 1912.
- CHIAVAZZA, Pablo A. *Perspectivas de género en historia del arte*, Cuadernos de Historia del Arte, nº36, Madrid, 2021.
- CHIPP, Herschel B., *Teorías del arte contemporáneo. Fuentes artísticas y opiniones críticas*. Madrid: Akal, 1996.
- CHISABUROH, F. Yamada, *Mutual Influences between Japanese and Western Art*, Tokio: National Museum of Modern Art, 1968.
- CHOA, Kok Sui, *Achieving Oneness with the Higher Soul. Meditations for Soul Realisation*, Bangalore: Institute for Inner Studies Publishing Foundation India, 2015.
- , *The Origin of Modern Pranik Healing and Arhatic Yoga*, Bangalore: Institute for Inner Studies Publishing Foundation India, 2014.
- , *The Ancient Science and Art of Pranik Healing. Practical Manual on Energy Healing*, Bangalore: Institute for Inner Studies Publishing Foundation India, 2014.
- , *The Spiritual Essence of Man. The Chakras and the Inverted Tree of Life*, Bangalore: Institute for Inner Studies Publishing Foundation India, 2016.
- , *The Existence of God is Self-Evident*, Bangalore: Institute for Inner Studies Publishing Foundation India, 2016.
- , *Inner teachings of Hinduism Revealed*, Bangalore: Institute for Inner Studies Publishing Foundation India, 2014 (2.<sup>a</sup> ed. ampl.).
- CHODOROW, Nancy, *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis & the Sociology of Gender*, Berkeley: University of California Press, 1978.
- CIERCO, Eduardo, “José Ortega y Gasset: Vives-Goethe”, *Cuad.Hispanoamericanos*, nº149, 1962.

- CIRLOT, J.E., *El mundo del objeto a la luz del surrealismo*, Barcelona, Anthropos, 1986.
- CIRLOT, Lourdes, *Las claves de las vanguardias artísticas en el siglo XX*, Barcelona: Ariel, 1988.
- , *Primeras vanguardias artísticas. Textos y documentos*, Barcelona, Parsifal Ediciones, 1993.
- CLARK, Alice, *Working Life of Women in the Seventeenth Century*, Nueva York: Harcourt, Brace & Howe, 1920.
- CLARK, Frances I., *The Position of Women in Contemporary France*, Londres: P.S. King, 1937.
- CLAYTON, Matt, *Hindu Mythology: A Captivating Guide to Hindu Myths, Hindu Gods and Hindu Goddesses*, California: CreateSpace, 1998.
- COLLINS, Marie, y Sylvie Weil Sayre, *Women in France*, New York: Charles Scribner's Sons, 1974.
- CONRADO, Eggers Lan, *Las nociones de tiempo y eternidad de Homero a Platón*, México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 1982.
- COOK, J., *Los tres viajes alrededor del mundo*, Palma de Mallorca: Terra Incógnita, José Olañeta Editores, 2000.
- COOMARASWAMY, Ananda K. *The Dance of Siva: Essays on Indian Art and Culture*, Nueva York: Dover Publications, (reimpresión de la edición de 1924), 1985.
- CÓRDOVA, Nery, *El ensayo, centauro de los géneros: hacia una teoría periodística literaria*, Culiacán, Universidad Autónoma de Sinaloa, 1996.
- CORNAH, Deborah, «The Impact of Spirituality on Mental Health: a review of the literature», Mental Health Foundation, 2006 (artículo online).
- CORTES TIMONER, Mar, *Madres y maestras espirituales*. De Leonor López de Córdoba a Teresa de Jesús. Tesis doctoral en Filología Española, Universidad de Barcelona, Icaria, 1995.
- CRiado, Caroline, *La mujer invisible*. Ed. Seix Barral. Barcelona. 2020.
- CURTIUS. E.R., *El espíritu francés en el siglo XX*, 2 vols., Madrid: La Balsa de la Medusa, Visor, 1991.

## D

- DAIX, Pierre, *Historia cultural del arte moderno. El siglo XX*, Madrid: Cátedra, 2002.
- DALMIA, Yashodhara Dalmia, *The making of modern Indian art: the Progressives*, Delhi: Oxford University Press, 2002.
- DALOS, Anna, «György Kurtág's Hungarian Identity and "The Sayings of Péter Bornemisza"», en *Studia Musicologica*, vol. 54, n.º 3, 1963-1968, pp. 319-330.
- DANTO, Arthur C., *The Transfiguration of the Commonplace*, Cambridge: Harvard Un. Press, 1991.
- DAVID-NÉEL, A., *Viaje a Lhasa*, Barcelona: Índigo, 1989.
- DECAUX, Alain, *Histoire des Françaises*, 2 vols., París: Librairie Académique Perrin, 1972.
- DEEPWELL, Katy, *Women Artists and Modernism*, Manchester: Manchester University Press, 1998.
- DEHEJIA, Vydia, *Devi the Great Goddess*, Washington, D.C.: Arthur M Sackler, 1999.
- DE MELLO, A., *Autoliberación interior*, Buenos Aires: Lumen, 1988.
- DE MICHELI, M., *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Barcelona: Planeta, 1984.
- DEUTSCH, David, *La estructura de la realidad*, Barcelona: Anagrama, 1999.
- DEY JHALA, Angma, *Courtly Indian Women in the Late Imperial India*, London, Routledge, 2015.
- DICKIE, George, *The Art Circle. A Theory of Art*, Nueva York: Haven Publ. Corporation, 1984.
- DILLBECK, M.C., y A. Aron, «Transcendental Meditation Program as an Educational Technology: Research and applications», en *Educational Technology Magazine*, Bloomington, 1979.
- DIRKS, Nicholas, *Caste of Mind. Colonialism and the Making of Modern India*, Princeton: Princeton University Press, 2001.
- DISPENZA, Joe, *Becoming SuperNatural: How Common People are doing the Uncommon*, Nueva Delhi: Hay Publishing House, 2017.
- DONIS, A., *La sintaxis de la imagen*, Barcelona: Gustavo Gili, 1990.
- DOMENECH, Cristina, *Señoras que empotraron hace mucho*. Barcelona, Penguin, Ed. PlanB, 2019.
- DORFLES, G., *Últimas tendencias del arte de hoy*, Barcelona: Labor, 1966.
- DREW, John, *India and the Romantic Imagination*, Oxford: Oxford University Press, 1987.
- DUBY, Georges y Michelles PERROT, eds., *Historias de las mujeres en Occidente*, 2: La Edad Media, trad. de Marco-Aurelio Galmarini. Madrid. Taurus, 1992.
- DUGGAL, S., «Yoga in an education institution has potentials and limitations», en *Yoga & Health*, 2011.

- DÜRCKHEIM, K.G., *Meditar: por qué y cómo*, Bilbao: Mensajero, 1989.
- DYE, J.M., *The Arts of India* Virginia Museum of Fine Arts, Nueva York: PhilipWilson Publ., 2001.
- E**
- ECO, Umberto, *Los límites de la interpretación*, México: Lumen, 1992.
- «Einstein and Tagore Plumb the Truth», *The New York Times Magazine*, 10 de agosto de 1930, en Krishna Dutta y Andrew Robinson (eds.), *Selected Letters of Rabindranath Tagore*, Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- EISNER, Elliot W.,  
-*Educación la visión artística*, Barcelona: Paidós, 1995.  
-*The enlightened eye: qualitative inquiry and the enhancement of educational practice*, Nueva York/Toronto, Macmillan, 1979.
- ELIZA, Fay, *Letters from India (1817)*. London, Routledge, 2020.
- ELIADE, Mircea, *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona: Labor, 1987.
- , *Historia de las creencias y las ideas religiosas*, vol. 1, Barcelona: Paidós, 1999.
- EMBREE, Ainslie T., *The Hindu Tradition. Readings in Oriental Thought*, N.York, Vintage, 1972.
- EMOTO, Massaru, *Mensajes del agua*, Barcelona: Liebre de marzo, 2003.
- F**
- FABRI, Charles, *Amrita Sher-Gil, Lalit Kala Contemporary*, nº2, 1964.
- FACUNDO, Tomás, *Formas artísticas y sociedad de masas. Elementos para una genealogía del gusto: el entresiglo XIX-XX*, Madrid: A. Machado Libros, 2001.
- FANNING, P., *Visualisation for a Change*, Oakland, CA: New Harbinger, 1988.
- FERNÁNDEZ, María Begoña, «Abstracción e informalismo. Un diálogo entre Oriente y Occidente», *Actas del XII Congreso del Comité Español de Historia del Arte*, Oviedo, 1998.
- FERDINANDY, Miguel de, *Historia de Hungría*, Madrid: Alianza Ed., 1967.
- FERRATER MORA, José, *Diccionario de filosofía*, Madrid: Alianza Ed., 1979.
- FERNANDEZ del Campo, Eva, *El arte de India. Historia e historias*, Madrid, Akal, 2020.
- FIRTH, Kathleen, y Felicity Hand, *India, Fifty Years after Independence*, Leeds: Peepal Tree, 2001.
- FLAHAULT, François, “L’imaginaire pastoral : un héritage païen en milieu chrétien”, *L’Homme*, nº203/204 (*Anthropologie début de siècle*, julio/diciembre 2012), Paris, France. 2012.
- FOLGUERA, P., y C. SEGURA, *Historia de las mujeres en España*, Madrid: Síntesis, 1982.
- FONTBONA. F., y F. Miralles, *Història de l’art català: del Modernisme al Noucentisme (1888-1917)*, Barcelona: Edicions 62, 1985.
- FOUCAULT Michel, *Historia de la sexualidad*, trad. de Ulises Guinazú, Martí Soler y Tomas Segovia, 3 Vols., México, Siglo XXI, 1997-87.
- FOOT, John R. (ed.), *German Women in the Nineteenth Century. A Social History*, Nueva York: Holmes and Meier, 1984.
- FRIED, Michael, «Art and Objecthood», *Artforum*, Nueva York, 1967.
- FRIEDMAN, Betty, *The Feminine Mystique*, Nueva York, Dell, 1977.
- FRIEDLÄNDER, Max, *El arte y sus secretos*, Barcelona, Juventud, 1969.
- FRISBY, David, *Fragments de la modernidad*, Madrid: La Balsa de la Medusa, Visor, 1993.
- FRITZ, Paul, *Women in the Eighteenth Century and Others Essays*, Toronto: Samuels Stevens, 1976.
- FUMAROLI, Marc. *Paris-New York et retour: Voyage dans les arts et les images*, París, Arthème Fayard, 2009.
- G**
- GADAMER, H. G., *Verdad y método*, tomo I, Salamanca: Ed. Sígueme, 1993.
- GAMBRELL, Alice, *Women Intellectuals, Modernism and Difference: Transatlantic Culture 1919-1945*, Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- GARCÍA BAZÁN, Francisco, *Neoplatonismo y vedanta: la doctrina de la materia en Plotino y Shankara*, Buenos Aires: Ed. Depalma, 1982.
- GARCÍA LÓPEZ, Jesús, *Fe y razón. Cuadernos de anuario filosófico*, Pamplona: Serie Universitaria, Eurograf, 1999.



- GARCIA-ORMAECHEA, Carmen. *Pintura del extremo Oriente (India)*, Espada Calpe, Historia Universal de la Pintura, 8. Madrid, 1996.
- GARDINER, Dorothy, *English Girlhood at School. A Study of Women's Education Through Twelve Centuries*, Oxford: Oxford University Press, 1929.
- GAZE, D. (ed.), *Dictionary of Women Artists*, 2 vols., Londres & Chicago: Fitzroy Dearborn, 1997.
- GEETHA, V. *Gender*, Ed. Stree, Calcuta, 2002
- GENIESSE, J.F., *La nómada apasionada*, Barcelona: Planeta, 2001.
- GIL, Juan, et al., *India-España. Sueño y realidad*, Madrid: Ed. Embajada de la India, 2000.
- GOETZ, Hermann, *Amrita Sher-Gil, The Studio...*, vol. 150, nº 749, 1955.
- GOLDBERG, Roselee, *Performance Art*, Barcelona: Destino, 1996.
- GÓMEZ de Baquero, Eduardo, "El Ensayo y los ensayistas españoles contemporáneos", en: *El Renacimiento de la novela en el siglo XIX*, Madrid, Mundo Latino, 1924.
- GOMBRICH, Ernst, L.,  
—, *Arte, percepción y realidad*, Barcelona: Paidós, 1983.  
—, *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, traducción de Gabriel Ferrater, Barcelona, Gustavo gili, 1979.
- GONZÁLEZ, Luis, *Tiempo cíclico y eras del mundo en la India*, México: Centro de Estudios de Asia y África, 1988.
- GOVINDRAJ, Venkatachalam, *Present-Day Painters of India*, Bombay, Sudhangshu Publ., 1950.
- GOODY, Jack, *The East in the West*, Cambridge: Cambridge University Press, 1996.  
—, *The Oriental, the Ancient and the Primitive*, Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- GREER, Germaine, *The Obstacle Race: the Fortunes of Women Painters and their Work*, Nueva York: Farrar, Straus & Giroux, 1979.
- GREENWOOD, Gordon, *Modern India*, University of Queensland Press, Brisbane, 1966.
- H**
- HAFTMANN, W. Dorfler, *El arte de nuestro tiempo. Corrientes abstractas desde 1945*, Madrid: Al-Borak, 1972.
- HANH, Thich Nhat, *The Miracle of Mindfulness*, Londres: Rider, Random House, 1988.
- HAMILTON, G.H., *Pintura y escultura en Europa (1880-1940)*, Barcelona: Planeta, 1983.
- HARRIS, Ann Sutherland, y Linda Nochlin, *Women Artist, 1550-1950*, Nueva York: Alfred A. Knopf, 1978.
- HAVELOCK, Ellis, *La inversión sexual en las mujeres*. Madrid, Ed. Amistades Particulares, 2016.
- HAY, Louise, *You can Heal your Life*, Londres: Hay House, 2005.
- HEDGES, Elaine, *In Her Own Image: Women Working in the Arts*, Old Westbury, N.Y.: Feminist Press, 1980.
- HEGEL, J.G.F., *La fenomenología del espíritu*, México: Fondo de Cultura Económica, 1998.
- HERRERA, Hayden, *Frida Kahlo: The Paintings*, Perennial Publisher, Nueva York, 2002  
—, *Una biografía de Frida Kahlo*, Barcelona: Penguin, 2019.
- HESS, W., *Documentos para la comprensión del arte moderno*, Buenos Aires: Ed. Nueva Visión, 1978.
- HESS, Barbara, *Expresionismo Abstracto*, Taschen, VG Bild-Kunst, Bonn, 2005.
- HEWITT, Catherine, *Renoir's Dancer: The Secret Life of Suzanne Valadon*, Nueva York: St. Martin's Press, 2017.
- HIGUERAS, Georgina, *El despertar de Asia*, Barcelona: Ed. 62, 2005.
- HIND, Rebecca, *Las 1000 caras de Dios*, Barcelona: Océano, 2004.
- HODGSON, Barbara, *Señoras sin fronteras*, Madrid: Lumen, 2006.
- HOFSTÄTTER, H.H., *Historia de la pintura modernista europea*, Barcelona: Blume, 1981.  
*The Holy Vedas*, Nueva Delhi: B.R. Publishing Corporation, 2017 (16.ª ed.).
- HUME, David, *Dios*, selección de textos, introducción y notas de José Luis Fernández Rodríguez, Cuadernos filosóficos, Libro nº 55, Navarra Eurograf México, 1995.
- I**
- IMPERIAL, Miranda, *A Living Archive: Women's Absences and the Painterly (Re)inscriptions of the Gendered Nation*, *Indialogs: Spanish Journal of India Studies*, vol. 6 (2019).

IRGENS, Erik J. Irgens, "Art, science and the challenge of management education", *Scandinavian Journal of Management*, vol. 30, nº1, 2014.

## J

JAGADAMBA, Mateshwari, *Gyan Sitar*, Monte Abu: Om Shanti Press, Gyanmarit Bhawan, 1988.

JANKI, Dadi, *De dentro a fuera*, Barcelona: AEMBK publicaciones, 2004.

JNAN BAHADUR SAKYA, *Description of Gods, Goddesses and Ritual Objects of Buddhism and Hinduism in Nepal*, Katmandú: Nepal Publications, 2000.

JOHNSTON, William M. *Encyclopaedia of Monasticism*, Fitzroy Dearborn Publ., London, vol.1, 2000.

JOHN, Mary, *Women's Studies in India*, Oxford University Press, Delhi, 2008.

JUNCOSA, E., *La luz negra. Tradiciones secretas en el arte desde los años cincuenta*, Barcelona: Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, 2018.

## K

KAKAR, Sudhir y Katharina, *La India: retrato de una sociedad*, Barcelona: Kairós, 2012.

KANDINSKY, Vasily, *De lo espiritual en el arte*, Barcelona: Labor, 1992.

KAPLAN, Marion A., *The Marriage Bargain: Women and Dowries in European History*, Nueva York: Harrington Park Press, 1985.

KASSAM, Nadya, *Telling it like it is. Young Asian Women Talk*, Londres, Women's Press, 1997.

KAUL, Manohar, *Trends in Indian Painting. Ancient, Mediaeval, Modern*, Delhi: Dhoomimal Ramchand, 1961.

KEARNS, M., *Käthe Kollwitz: Woman and Artist*, Old Wesbury: The Feminist Pres Pub., 1976.

KEAY, J., *With Passport and Parasol*, Londres: BBC Books, 1989.

KEEFE, John, «Hungarian Art Nouveau», *Bulletin of the Art Institute of Chicago*, vol.73,n.º2, 1979.

KELLY, Joan, *Early Feminist Theory and Querelle des Femmes*, The University of Chicago Press, 1984.

KEMP, M., *The Oxford History of Western Art*, Oxford:Oxford University Press, vols.20 y 46. 2000.

KHANDALAVALA, Karl. *The Origin and Development of Rajasthani Painting*, Vol. XI, Roopa-Lekha Delhi, India, 1958.

KHULLAR, Sonal,

—, *Worldly Affiliations: Artistic Practice, National Identity, and Modernism in India, 1930-1990*, Oakland: University of California Press, 2015.

—, *Parallel Tracks Pan Yuliang and Amrita Sher-Gil in Paris*, en: Carolien Stolte, Yoshiyuki Kikuchi, Adele Esposito, Michael Herzfeld (eds.), *Eurasian Encounters: Museums, Missions, Modernities*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2017.

KING, Margaret L., «The religious retreat of Isotta Nogarola (1418-1466): Sexism and its Consequences in the Fifteenth Century», en *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, vol. 3, n.º 4, 2018.

KOCK, C., *La consciencia: una aproximación neurológica*, Barcelona: Kairós, 2000.

KOROTKOV, K., *Energy fields electrophotonic analysis in humans and nature: Electrophotonic analysis*, CreateSpace Independent Pub. Platform, 2014.

KRAUSS, Rosalind E., *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid: Alianza Editorial, 2015.

## L

LABARTHE, F., *Satyam, Shivam, Sundaram*, Ed. BKWSU, India.

LAO TZU, *Tao Te Ching*, Barcelona: Ed. Martínez Roca, 1999.

LE NABOUR, E., *Las grandes aventuras de la historia*, Buenos Aires: Vergara, 1992.

LEDOUX, J., *El cerebro emocional*, Barcelona: Praxis, 1999.

LEDOUX, Louis V., *Japanese Prints in the Occident*, Tokio: Kokusai Bunka Shinkokai, 1941.

LEIJSEN, M., «Experimental Focusing through Drawing», *The folio: A Journal for Focusing and Experiential Therapy*, vol. 11, n.º 3, 1992, Nueva York, 1992.

LIPOVETSKY, Gilles,

—, *La era del vacío. Ensayo sobre el individualismo contemporáneo*, Barcelona. Anagrama, 2000.

—, *La tercera mujer. Permanencia y revolución de lo femenino*. Barcelona. Ed. Anagrama. 2013.

LONDON FEMINIST HISTORY GROUP, *The sexual Dynamics of History: Men's Power, Women's Resistance*, Londres: Pluto Press, 1983.

- LÓPEZ GONZÁLEZ, Luis, *Relajación en el aula: recursos para la educación emocional*, Madrid: Wolters Kluwer, 2013.
- , y M. Gastalver, «Focusing y espiritualidad, en C. Alemany (ed.), *Manual práctico del focusing de Gendlin*, Bilbao: Desclée de Brouwer, 2007.
- LORDE, Audre, *La hermana, la extranjera*, trad. de María Corniero, Alba V.Lasheras y Miren Elordui Cadiz. Madrid Horas, 2003.
- LOWEN, G., *Bioenergética*, México: Ed. Diana, 1980.
- LOZANO, María del Mar, *Las claves del arte abstracto*, Barcelona: Planeta, 1990.
- LUCIE-SMITH, E., *Movimientos en el Arte desde 1945*, Buenos Aires: Emecé Editores, 1979.
- LYNTON, N., *Historia del arte moderno*, Barcelona: Ed. Destino, 1988.
- LL**
- LLEDÓ, Joaquín, *Amrita Sher-Gil. En el fuego de los dioses*, n°113, 2013.
- M**
- MACZAK, A., *Viajes y viajeros en la Europa moderna*, Barcelona: Ed. Omega, 1996.
- MAILLARD, Chantal, *El árbol de la vida. La naturaleza en el arte y las tradiciones de la India*, Barcelona: Kairós, 2001.
- , *Diarios de India*, Valencia: Editorial Pre-Textos, 2005.
- Óscar Pujol, *Rasa: el placer estético en la tradición india*, Palma Mallorca: Ed. José Olañeta, 2007.
- MARCO AURELIO, *Meditations*, Nueva Delhi: FingerPrint Classics, 2017.
- MARINA, José Antonio, *Anatomía del miedo: un tratado sobre la valentía*, Barcelona, Anagrama, 2006.
- MARTÍN, Consuelo, *Gran Upanisad del Bosque*, Madrid: Ed. Trotta, 2002.
- , *Conciencia y realidad*, Madrid: Ed. Trotta, 1998.
- MARTINEZ, Josefina y Cynthia Luz Burgueño, *Patriarcado y capitalismo. Feminismo, clase y diversidad*. Barcelona, Ed. Akal, 2019.
- MARTÍNEZ, J.L., *Pasajeros de Indias*, México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1999.
- MATHEWS, M. Mowll, *Cassat and Her Circle*, Nueva York: Abbeville Press, 1984.
- MAYTRAYEE, Chaudhuri, *Feminism in India*. Ed. Kali for Women, Delhi, 2005.
- MAZENOD, L. (dir.), *Las mujeres célebres*, tomo II, Barcelona: Gustavo Gili, 1966.
- MC AFEE, Noelle, *Feminismo. Una inmersión rápida*. New York, Tibidabo Publishing, Inc. 2021.
- June Fernández. (Coord.) *Feminismos. Mirada desde la diversidad*. Marta Busquets Gallego en el capítulo: *Maternidades feministas: Pensamientos y debates fecundos*. Madrid, Ed. Oberón, 2020.
- MELLONI i RIBAS, Xavier, *Escletxes de realitat: religions i revelació*, Barcelona: Ed. Fragmenta, 2007.
- MENZIES, Gavin, *1421, el año en que China descubrió el mundo*, Barcelona: Grijalbo, 2003.
- MERNISSI, Fatema, *Scheherazade Goes West. Different Cultures, Different Harems*, Nueva York: Washington Square Press, 2001.
- MEDEIROS, Margarida, “Re-working Family Memories in Ruined Images: Snapshot, Identity and Telepathy in Vivan Sundaram’s Retake of Amrita”, Newcastle: Cambridge Scholar Publishing, 2015.
- MENON, Nivedita, *Ver como feminista*. Traducción Tamara Tenenbaum. Ed. Consonni, Bilbao 2020.
- , *Gender and Politics in India*. Oxford University Press, Delhi 1999.
- METCALF, Barbara y Thomas, *Historia de la India*, Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- MIES María y VANDANA Shiva, *Ecofeminismo*, Icaria, 2016.
- MITCHELL, Juliet, (eds.), *The Rights and Wrongs of Women*, Harmondsworth: Penguin, 1979.
- MITTER, P. *El triunfo del modernismo: artistas indios y de vanguardia. 1922-47*, Oxford: Reaktion 2007.
- , *Art and Nationalism in Colonial India, 1850-1922: Occidental Orientations*, Cambridge U.Press, 1994.
- , *Much Maligned Monsters: History of European Reactions to Indian Art*, Oxford: Clarendon Press, 2013.
- , *Indian Art, Oxford Art History Series*, Oxford: Oxford University Press, 2002.
- , «Decentering Modernism: Art History and Avant-Garde Art from the Periphery», en *The Art Bulletin*, vol. 90, n.º 4, diciembre de 2018.
- MOFFAT, Mary Jane, *Revelations: Diaries of Women*, Nueva York: Random House, 1974.
- MONIER, Williams, *Modern India and the Indians*, London, Routledge, 2013.
- MONTAIGNE, Michel, *Ensayos*, traducción de Almudena Montojo y edición de Álvaro Muñoz Robledano, Madrid, Cátedra, vol. 2. 1992.

- MONTEIS, Núria, UNESCO-AUDIT, *Rituals, cultures i religions del món.*, Barcelona: Direcció General d'Afers Religiosos, 2018.
- MONTERO, R., *Historias de mujeres*, Madrid: Alfaguara, 1995.
- MORALES, Agus, *Luz y materia. La poesía última y la pintura de Rabindranath Tagore como embriones de la modernidad india*, tesis doctoral inédita, dirigida por Felicity Hand, Departamento de Filología Espanyola, (UAB), Universitat Autònoma de Barcelona, 2012.
- MORATÓ, Cristina, *Viajeras intrépidas y aventureras*, Barcelona: Ed. Plaza & Janés, 2007.
- MORENO, Jaime, *Frida en París, 1939*, Madrid: Turner, 2021.
- MORGAN, R., *Mujeres del mundo: atlas de la situación femenina*, Barcelona: Hacer-Vindicación feminista, 1993.
- MUNESHIGE, Narazaki: *The Japanese Print: Its Evolution and Essence*, Tokio: Kodansha, 1966.
- MÜLLER, Max, *Introducción a la filosofía vedanta*, Barcelona: MRA Editores, Col. Aurum, 1997.
- MURRAY, Janet, *Strong-Minded Women and Others Lost Voices from the Nineteenth-century*. Nueva York: Pantheon Books, 1982.
- N**
- NEMSER, Cindy, *Art Talk: Conversations with 15 Women Artists*, Nueva York: HarperCollins, 1995.
- , «An Interview with Eva Hesse», en *ArtForum*, 1970.
- NIRMAL SHANTA, Dadi, *Three in One*, Monte Abu: Om Shanti Press, 2007.
- NOCHLIN, Linda, *El realismo*, Madrid: Alianza Editorial, 1991.
- , *Women Artists: 1550-1950*, Los Ángeles: Los Angeles County Museum of Art, 1979.
- NEWBERG, A., et al., «The measurement of regional cerebral blood flow during the complex cognitive task of meditation: a preliminary SPECT study», en *Psychiatry Research Journal*, vol. 106, 2001.
- O**
- O'DONNELL, Ken, *La última frontera*, Barcelona: Ed. Brahma Kumaris, 2006.
- OKIN, Susan Moller, *Women in Western Political Thought*, Princeton: Princeton Univ. Press, 1966.
- O'LOUGHLIN, Katrina & Michael Gamer, *Women's Travel Writings in India, 1777-1854*. Vol. II: Harriet Newell, *Memoirs of Mrs Harriet Newell, Wife of the Reverend Samuel Newell, American Missionary to India (1815)* and Eliza Fay, *Letters from India (1817)*. London, Routledge, 2020.
- OLIVELLE, P., *The Law Code of Manu*, Oxford: Oxford University Press, 2004.
- ONFRAY, Michel, *Teoría del viaje: poética de la geografía*, Barcelona, Penguin Random House, 2016.
- ORTEGA y Gasset, José, «Pidiendo un Goethe desde dentro», *Revista de Occidente*, nº106, 1932.
- OTTO, Rudolf, *Mística de Oriente y Occidente: Shankara y Eckhard*, Madrid: Ed. Trotta, 2014
- P**
- PÁL, Fodor, y Attila Pók, «Trianon: Collapse 1918-1921», en *The Hungarian Historical Review*, vol. 9, nº 1, Historical Review Centre for the Humanities, Hungarian Academy of Sciences, 2020.
- PANDIT, Harshida, *Women of India*. London, Ed. Routledge, 2017.
- PÁNIKER, Agustín, *Índika: una descolonización intelectual*, Barcelona: Kairós, 2005.
- PANOFKY, Erwin, *Meaning of the Visual Arts: Papers in and on Art History*, Garden City, Nueva York: Doubleday Anchor Books, 1955.
- PARICHHA, Bhaskar, *Unbiased Writings on India*, Bihar: Blue Hill, 2021.
- PASSUTH, Krisztina, *Les Avant-gardes de l'Europe centrale, 1907-1927*, París: Flammarion, 1988.
- PATEL, Gieve, «Contemporary Indian Painting», *Daedalus*, vol. 118, nº4, «Another India, 1989.
- PAYNE, R.A., *Técnicas de relajación*, Barcelona: Ed. Paidotribo, 2005.
- PELTRE, Christine, *Orientalism*, París: Ed. Terrail-ÉdiGroup, 2004.
- PELLEGRINI, A., *Nuevas tendencias en la pintura*, Buenos Aires: Muchnik Ed., 1966.
- PERNAU, Josep, *Per a comprendre l'Índia*, Barcelona: Pòrtic, 2004.
- PERT, C.B., *Molecules of Emotion*, Nueva York: Scribner, 1997.
- PERRY, Gill, *Gender and Art*, New Haven: Yale University Press, The Open University, 1999.
- , *Women Artist and the Parisian Avant-Garde*, Manchester: Manchester University Press, 1995.
- , *Paula Modersohn-Becker*, Londres y Nueva York: Harper & Row, 1979.
- PETTERSEN, Karen, y J.J. Wilson, *Women Artist: Recognition and Reappraisal from the Early Middle Age to the Twentieth Century*, Nueva York: Harper & Row Publishers, 1976.

- PICÓ, Josep, *Modernidad y postmodernidad*, Madrid: Alianza Ed., 1988.
- PINTANEL, M., *Técnicas de relajación creativa y emocional*, Madrid: Thomson, 2005.
- PLATÓN, *El banquete*, tr. de Rafael Ojeda, Madrid: Clásicos del Pensamiento. Ed. Alhambra, 1986.
- PLEYNET, M. y M. Ragon, *L'Art abstrait (1970-1987)*, París: Maeght éditeur, 1988.
- PREVOSTI, Antoni, *Ciència i transcendència*, Barcelona: Casals, 1987.
- POGÁNY, Gábor Ö., y Fehér Zsuzsa (eds.), *Twentieth Century Hungarian Painting*, Budapest: Corvina Press, 1971.
- POLLOCK, Griselda,  
—, *Mary Cassatt: Painter of Modern Women*, Londres: Thames & Hudson, 1998.  
—, *Modernidad y espacios de la femineidad*, en: Karen Cordero Reiman, Inda Sáenz (eds.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, Ciudad de México, Universidad Iberoamericana, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA), 2007.
- POPPER, Karl R., *La lógica de la investigación científica*, Barcelona, Laia, 1985.
- PORTAL, Frédéric, *El simbolismo de los colores en la Antigüedad, la Edad Media y los tiempos modernos*, Palma de Mallorca: Sophia Perennis, Ed. José Olañeta, 2016.
- PUJOL, Óscar, «Six Images of India», conferencia y publicación del India International Centre, Nueva Delhi, India, 2009.
- PUNSET, Eduard, *Por qué somos como somos*, Madrid: Ed. Aguilar, 2008.
- PUTNAM, H., *Las mil caras del realismo*, Barcelona: Paidós, 1994.

## R

- RABTEN, Geshe, *Essenz der Weisheit*, Nottuln: Dharma Edition, 1990.
- RAJ ANAND, Mulk, *A portrait of an Artist (Amrita Sher-Gil)*, *Lilliput Magazine*, vol. 21, nº8, 1947.
- RANA, Subir, “Framing the political, rebellious and ‘desiring’ body: Amrita Sher-Gil and the ‘Modern’ in Painting”, *India International Centre Quarterly*, vol. 44, nº. 2, 2017.
- RANK, Otto, *Don Juan et le double (1914–1922)*, Paris: Payot, 1973.
- RAMAN, A. S., *The Present Art of India, The Studio...*, vol. 142, 1951.
- READ, H., *Historia de la pintura moderna*, Barcelona: Ediciones del Serbal, 1988.
- REZNIKOV, Patricia, *Amita*. Ed. Flammarion, Paris 2020.
- RICH, Adrienne, *Nacemos de mujer*, trad. De Ana Becciu. Madrid. Catedra, 1996.
- RIELO, Fernando, *En el Corazón del Padre*, Madrid: BAC, Biblioteca de autores cristianos, 2014.
- RIEMER, Eleanor S., y John C. Fout (eds.), *European Women: A Documentary History, 1789-1945*, Nueva York: Schocken, 1980.
- RIVERA, Maria, *La diferencia sexual en la historia*. Valencia, Publ.Universidad de Valencia, 2005.
- REWALD, J., *El postimpresionismo: de Van Gogh a Rodin*, Madrid: Alianza Ed., 1982.
- ROBERTSON, Priscilla, *An Experience of Women: Pattern and Change in the Nineteenth Century*, Philadelphia: Temple University Press, 1982.
- RODRIGUEZ, Ileana (Coord.) *Cánones literarios masculinos y relecturas transculturales. Lo trans-femenino/masculino/queer*. Anthropos Editorial, Barcelona, 2021.
- ROZSIKA, Parker, *Old Mistresses. Women, Art and Ideology*, Nueva York, Pantheon, 1981.
- ROSE, Sonya O. *Qué es historia de género?*, Madrid, Alianza Editorial, 2012.
- RUETHER, Rosemary, y Eleanor McLaughlin, *Women of Spirit*, New York: Simon & Schuster, 1979.
- RUIZ, Miguel, *La maestría del amor*, Barcelona: Ed. Urano, 2010.  
—, y José Ruiz, *El Quinto Acuerdo. Sabiduría tolteca*, San Rafael: Amber-Allen Publishing, 2010.

## S

- SAGER, P., *Nuevas formas de realismo*, Madrid: Alianza Editorial, 1981.
- SAINT GERMAIN, *El Libro de Oro*, Barcelona: Ed. Humanitas, 1990.
- SAMELS, Michael, y Mary Rockwood Lane, *Creatividad curativa*, Buenos Aires: Ed. Vergara, 2000.
- SAN MARTÍN, Javier, *La fenomenología de Husserl como utopía de la razón*, Barcelona: Ed. Anthropos, 1987.
- SANKALIA, H.D., «Prehistory and Protohistory in India and Pakistan». *Bombay Journal of the American Oriental Society*, n 85 (Vol.2), Bombay, India, 1962.

- SANGARI, Kumkum y VAID, Sudesh, *Recasting Women: Essays in Indian Colonial History*, Rutgers University Press, New Brunswick & Kali for Women Ed, Delhi 1990.
- SAU, Victoria, *El vacío de la maternidad. Madre no hay más que ninguna*. Barcelona, Ed. Icaria, 1995
- SCHRÖDINGER, E., *Mente y materia*, Barcelona: Tusquets, 2007.
- SCHÖNBERG, Arnold, *Tratado de armonía*, Madrid, Real Musical Editores, 1974.
- SEGARRA, Marta, *Ningún no neix dona. Antologia dels textos d'El segon sexe*, de Simone de Beauvoir. Editorial Eumo. Universitat de Vic. Eumo, 2009
- SEGURA, C., *Diccionario de mujeres célebres*, Madrid: Ed. Espasa, 1998.
- SEN, K.M., *Hinduismo*, Madrid: Ediciones Guadarrama, 1976.
- SERVAN-SCHREIBER, D., *Curación emocional*, Barcelona: Kairós, 2003.
- SEUPHOR, M., *L'Art abstrait (1910-1938)*, tomos I-II, París: Maeght éditeur, 1971-1972.
- SHAYEGAN, Daryush, *La lumière vient de l'Occident*, La Tour d'Aigues: Ed. de l'Aube, 2001.
- SHERMAN, William, *De las revoluciones a los imperialismos, 1815-1914*, Madrid: Akal, 1989.
- SHRADY, N., *Caminos sagrados*, Barcelona: Muchnik, 2001.
- SIEMS, M., *Tu cuerpo sabe la respuesta*, Bilbao: Mensajero, 1991.
- SINGH, Khushwant, *Truth, Love and a Little Malice. An Autobiography*, Nueva Delhi, Penguin Books/Ravi Dayal Publisher, 2003.
- SINGH, N. Iqbal, "Amrita Sher-Gil", *India International Centre Quarterly*, vol. 2, nº3, 1975.
- SLATER, Wallace, *Raja Yoga*, Adyar: The Theosophical P. House, 1968.
- SLINGERLAND, Edward, *What science offers the humanities: Integrating body and culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010.
- SLOCUM, Sally, *Woman the gatherer: male bias in anthropology*, Reiter Rayna, ed. *Toward an Anthropology of Women*, Monthly Review Press, London, 1975.
- SMITH, J., *Spiritual Living for a Sceptical Age. A Psychological Approach to Meditative Practice*, Nueva York: Da Capo Press, 1992.
- SMITH, Ray, *El manual del artista*, Barcelona: Blume, 1998.
- STAAL, Frits, *Discovering the Vedas: Origins, Mantras, Rituals, Insights*, Londres: Penguin, 2008.
- STANGOS, N., *Conceptos de arte moderno*, Barcelona: Planeta, 1989.
- STANTON, Theodore (ed.), *The Woman Question in Europe: A Series of Original Essays (1884)*, Nueva York: G.P. Putnam's Sons, 1979.
- STRANO, Anthony, *El Punto Alfa*, Barcelona: Brahma Kumaris, 1997.
- SULLEROT, E. *Women on Love: Eight Centuries of Feminine Writing*, Londres: Doubleday, 1979.
- SULLIVAN, Michael, *The Meeting of Eastern and Western Art*, Berkeley: U. of California Press, 1989.
- SZÀNTÓ, Béla, *La revolución húngara de 1919*, Barcelona: Grijalbo, 1977.
- T**
- TADDEI, Maurizio, *India*, Barcelona: Ed. Juventud, 1975.
- TAGLE, N., *Fotografía Kirlian: el diagnóstico preventivo de su salud*, Buenos Aires: Kier, 1990.
- TERRICABRAS, Josep M., *El pensament filosòfic i científic. Dels orígens al segle XIX*, Barcelona: Pòrtic, 2001.
- TILLY, Louise A., y Joan W. Scott, *Women, Work, and Family*, Nueva York: Holt, Rinehart and Winston, 1978.
- TILLOTSON, G. H. R. "A painter of Concern: Critical Writings on Amrita Sher-Gil", *India International Centre Quarterly*, vol. 24; nº 4, 1997.
- TODD KOREN, Elaine, *Suzanne: of Love and Art*, Nueva York: Maverick Books, 2012.
- TOMAS, K., *Hasta hoy: estilos de las artes plásticas en el siglo XX*, Barcelona: Ed. del Serbal, 1988.
- TORBADO, J., *Viajeros intrépidos*, Barcelona: Planeta, 1998.
- TOUSSAINT, L. "El Paso" y el arte abstracto en España, Madrid: Cátedra, 1989.
- TRESMONTANT, Claude, *El problema de la revelación*, Barcelona: Herder, 1973.
- TRÍAS, Eugenio, *La razón fronteriza*, Barcelona: Destino, 1999.
- TRISTÁN, F., *Peregrinaciones de una paria*, La Habana: Casa de las Américas, 1984.
- U**
- UGLOW, Jennifer S., *The International Dictionary of Women's Biography*, Nueva York: Continuum, 1982.



UMBRAL, Francisco, *Mis paraísos artificiales*, Barcelona, Argos, 1976.

## V

VAID, Sudesh, *Recasting Women: Essays in Indian Colonial History*, Rutgers University Press, New Brunswick & Kali for Women Ed, Delhi 1990.

VALÉRY, Paul, *Teoría poética y estética*, Madrid: Visor, 1998.

VALLIER, Dora, *L'Art abstrait*, París: Le livre de poche, 1967.

VALONE, Carolyn, «Roman Matrons as Patrons: Various Views of the Cloister Wall», en C.A. Monson, *The Crannied Wall: Women, Religion, and the Arts in Early Modern Europe*, Ann Arbor: Cambridge University Press, 1992.

VANCE, C., *Placer y peligro. Explorando la sexualidad femenina*, Madrid, Ed. Talasa, 1989.

VANDANA Shiva, *Ecofeminismo*, Icaria, Barcelona, 2016.

VARGAS-HIDALGO, R., *El breviario del vagabundo*, Madrid: Compañía Literaria, 1998.

VARMA. S.S, *Yogic Practice: Yama and Niyama*, Adyar: The Theosophical Pub House, 1991.

VASHISTHA, R.K., *Art and Artists of Rajasthan: A Study of the Art and Artists of Mewar with Reference to Western India School of Painting*, Nueva Delhi: Abhinav Publications, 1995.

VATSYAYAN, Kapila, *Bharata: The Natyasastra*, Nueva Delhi: Sahitya Akademi, 1996.

VAUGHAN, Malcom, *Modern Hungarian Paintings*, Parnassus, vol. 3, n.º 8, 1951.

VAZ-ROMERO, Oriol, *Auriga y mis juguetes de piedra: una aventura escultórica entre arte y juego*”, BRAC-Barcelona Research Art Creation, vol. 3, nº3 2015.

VAZQUEZ, Raquel, *Maestras antiguas. Mujeres, arte e ideología*, Madrid, Akal, 2021.

VÁZQUEZ DE GEY, E., *Anita Delgado: maharaní de Kapurthala*, Barcelona: Planeta, 1998.

VEGA, Amador, *Sacrificio y creación en la pintura de Rothko*, Madrid: Siruela, 2010.

VELASCO, Juan Martín, *El fenómeno místico*, Madrid: Ed. Trotta, 1999.

VERNET, Juan, *Antología sánscrita*, Barcelona, Literaturas orientales, Círculo de Lectores, 2001.

VIVEKANADA, Swami, *Raja-yoga, or Conquering the Internal Nature*, Calcuta: Advaita, 2013.

VV.AA., *Au-delà des étoiles. Le paysage mystique de Monet à Kandinsky*, París: Musée d'Orsay, 2017.

VV.AA., *Japonisme. La fascinació per l'art japonès* (catálogo de exposición), Ricard Bru i Turull (com.), Barcelona: Edicions 62, 2013.

VV.AA., «Long-term meditators self-induce high-amplitude gamma synchrony during mental practice»,

VV.AA., *Post-Impressionism* (catálogo de exposición), Londres: Royal Academy of Arts, 1979-1980.

## W

WALLER, Susan, *Women artists in the Modern Era*, Metuchen, N.J.: Scarecrow Press, 1991.

WALSH, William, *Indian Literature in English*, Londres, Nueva York: Longman, 1990, p. 63.

WARD, Carolina, *Las cuatro caras de la mujer*, Santiago de Chile: Ed. Vergara, 2006.

WARREN, Louise, *Comme deux femmes peintres*, Montréal: Nouvelle Barre du jour, 1987.

WETZEL, Silvia, *Mujer y Budismo en Occidente: un camino de libertad*, Barcelona: Icaria, 2001.

WIBE, Per H., *Yearning of the Soul*, Bangalore: Gururaj Kombettu, 2016.

WILBER, Ken, *La conciencia sin fronteras: aproximaciones de Oriente y Occidente*, Barcelona: Kairós, 2021.

WITTGENSTEIN, Ludwig, *Sobre la certeza*, Barcelona: Gedisa, 1988.

WHEELER, M., *Civilizations of the Indus Valley and Beyond*, Londres: Thames and Hudson, 1966.

WOOD, Jeryldene M., *Women, Art and Spirituality*, Cambridge: Cambridge University Press, 1966.

## Y

YANG, P., *Tai-Chi Zen: manual de un fiel al Tao*, Barcelona: Alas, 1996.

YOGANANDA, Paramahansa, *Autobiography of a Yogi*, Calcuta: Yogoda Satsanga Society of India, Jaico Pub. House, 2016.

—, *The Divine Romance*, Calcuta: Yogoda Satsanga Society of India, Jaico Pub. House, 2016.

## Z

ZAMBRANO, María, *La confesión: género literario*, Madrid, Mondadori, 1988.

ZWEIG, Stefan, *El misterio de la creación artística*, Madrid, Sequitur, 2007