

Los valores del arte indio

Por J. SWAMINATHAN

Existe una tendencia general entre los historiadores y los críticos del arte indio a relacionar la aparición del movimiento moderno en India con la del realismo académico¹ (representado por el naturalismo vulgar de Raja Ravi Verma) introducido por los maestros coloniales ingleses, y la subsecuente reacción contraria de la Escuela Bengali de pintura.² Sin embargo, este movimiento no surgió como una rebelión contra la tradición, inspirada en una conciencia contemporánea. Esta escuela que soportaba el peso de una cultura que había dejado de florecer hacía muchos siglos, y que se hallaba desconcertada por los progresos tecnológicos occidentales, desde su iniciación se inspiró en el deseo de perpetuar la "gloria" de la antigua herencia cultural, y también en el anhelo de ponerse a tono con los "adelantos" occidentales.

Varios factores han impedido que se conozca esta situación desalentadora. Uno de ellos es el papel desempeñado por los maestros del espiritualismo oriental que esperan salvar al materialismo occidental de sí mismo. Si algún beneficio han reportado los esfuerzos de los sabios, como Ananda Coomaraswami, por popularizar el arte oriental, éstos sólo han contribuido a la complacencia nacional. Que muchas personas en Occidente, desconcertadas por los problemas vitales planteados por la gran revolución tecnológica, busquen una solución en la actitud del espiritualismo de India, no constituye una prueba de su autenticidad. Muy pocas veces se ha pensado que sólo una crítica profunda y activa de los valores considerados sagrados puede lograr que los artistas indios abandonen su aislamiento y se expongan a los vientos de la incertidumbre y la duda, y así consigan la autenticidad.

Es evidente que un abismo se interpone entre los artistas indios contemporáneos y el pasado de India. Los intentos de salvarlo sólo pueden ser falsos y oscurantistas. Además, es un hecho que los esfuerzos de un inglés engañado, aunque bien intencionado, fueron los principales responsables de la fácil huida que la Escuela Bengali de pintura encontró en su retorno al pasado. Al intentar mantener su identidad nacional, a pesar de las influencias culturales de Occidente, sólo consiguieron negar la realidad. Shergill,³ que poseía un profundo conocimiento del movimiento pictórico europeo, regresó a los temas seculares y democráticos, pero su estilo y su inspiración le debían más a Modigliani y a Gauguin que a cualquier artista indio del pasado.

Nunca se ha entendido claramente que lograr una identidad nacional no significa aproximarse a la imagen del pasado, sino que al aferrarse a la realidad que lo rodea, el artista descubre su verdadera imagen, y su deber más importante consiste en comprometerse totalmente en esta aventura.

¿Cuál es la relación de la tradición con la vida y con el hombre contemporáneo, en especial con el artista? Esta pregunta ha sido formulada una y otra vez por los dirigentes del movimiento "moderno" del arte indio, pero sus respuestas nunca han intentado buscar la naturaleza del acto de la creación. Lo que generalmente se ha supuesto ser algo incuestionable y básico de una identidad cultural, en un examen más profundo

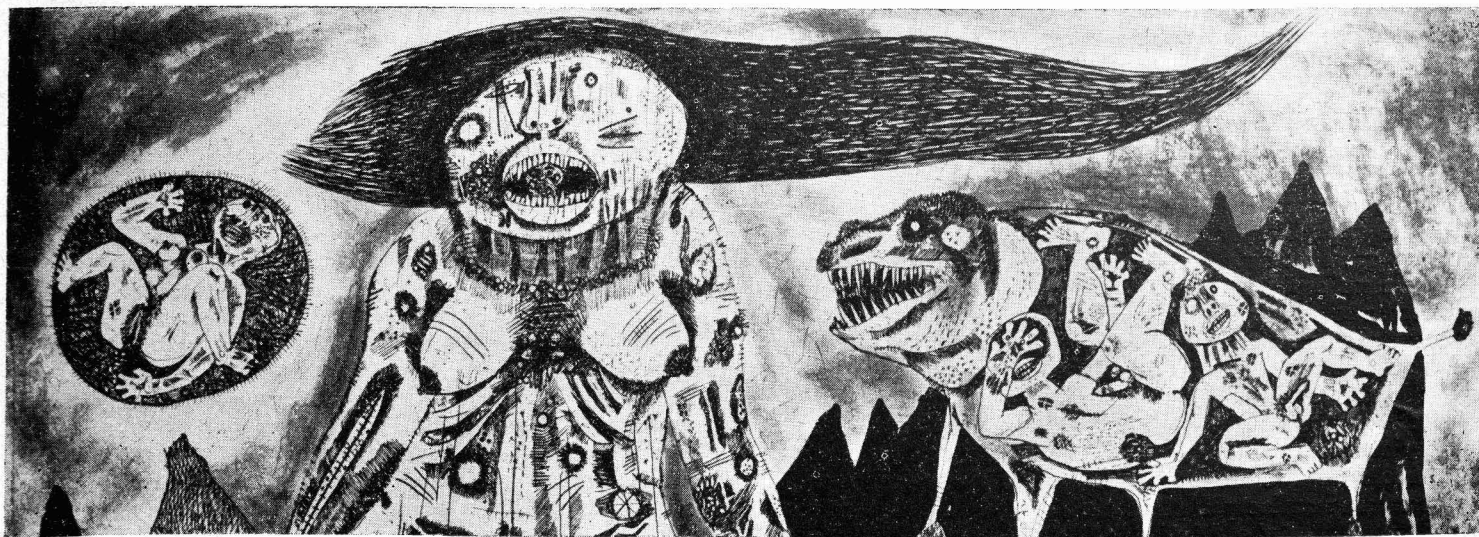
se descubrirá que sólo es un arraigado temor. A pesar de todo lo que se ha dicho de la herencia cultural y de la perspectiva adquirida a través de siglos de evolución, se ha olvidado el simple hecho de que la fuerza creadora es un atributo del equipo genético del hombre y no de su vida civil. No nos sometemos a un patrón cultural por una necesidad "interior", sino más bien debido a un reflejo condicionado.

Todos los atributos de una identidad cultural —lenguaje, moral, tradiciones estéticas, filosofía— son ajenos al espíritu autogenerado del hombre, por tanto, eternamente misterioso. Sólo cuando vivimos y respiramos el aire de una determinada cultura, se convierte en nuestra segunda naturaleza, y nuestro espíritu creador queda atrapado en sus engranes o encuentra su medio de expresión empleando sus instrumentos. En otras palabras, el hombre, por más alejado que se encuentre de sus ancestros en el tiempo, es esencialmente el mismo en el espacio.

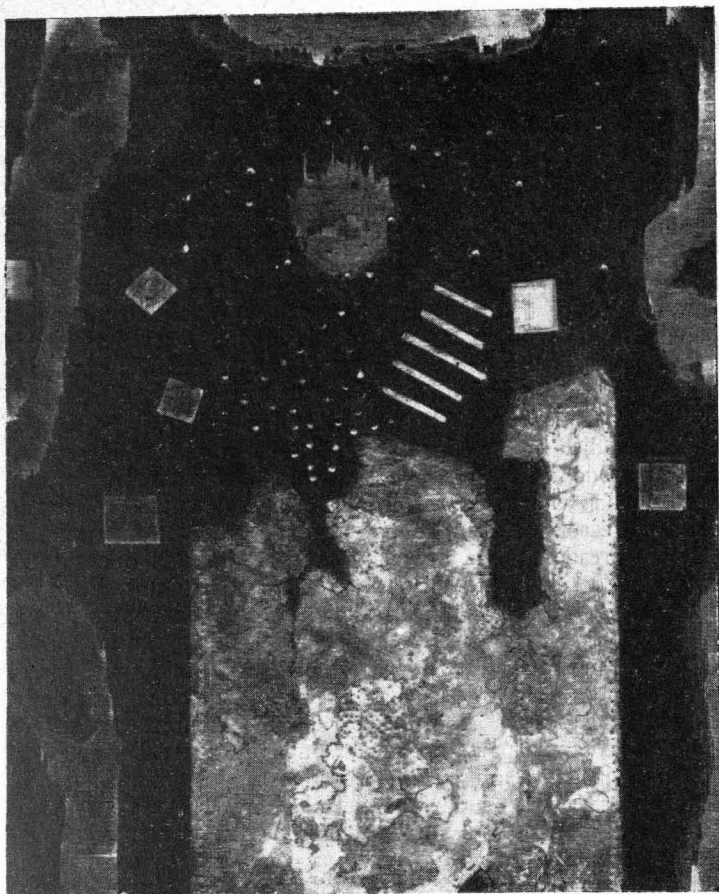
Por otra parte, afirmar que el hombre es un animal social, no excluye el hecho de que también tiene plena conciencia de su individualidad. Para el individuo el medio ambiente social es esencialmente una parte del medio ambiente general, y su adaptación o inadaptación a la sociedad está determinada por el beneficio que obtiene de la sociedad al enfrentarse a la vida. La diversificación, individualización y especificación son inherentes al proceso evolutivo, y si en la naturaleza eso ha conducido de la ameba unicelular al complejísimo *Homo sapiens*, también ha hecho que el individuo en la sociedad se identifique con la masa o se "enajene" de ella. Sin embargo, este enajenamiento no es, como dicen los marxistas, una característica de la sociedad capitalista, sino resultado del rompimiento de las cadenas religiosas y feudales cuando apareció la tecnología moderna. La pena de esta enajenación es sólo el dolor que se padece al cortar el cordón umbilical; y a través de la ficción de la magia, la religión y la ciencia señala el advenimiento del hombre a un estado de libertad.

Desde el punto de vista de ese individuo libre debemos examinar el problema de la identidad social o cultural, aun cuando nos haga sentirnos desarraigados. Para el individuo libre el único pasado real es su evolución genética. Para él, la única herencia cultural del hombre es el presente y su medio ambiente inmediato. La capacidad creadora elemental del individuo es la que rechaza, asimila o transmuta los materiales encontrados en el medio ambiente inmediato, y que permanece siendo esencialmente un proceso misterioso, incognoscible.

Los adeptos de la superioridad oriental se han mostrado felices de pensar que la pintura india nunca estuvo sujeta a los lazos naturalistas, que el tratamiento del espacio en la tela que emplea dos dimensiones fue conocido y utilizado por los pintores medievales en la India mucho antes de que naciera Picasso, y que el arte indio no era la expresión trunca de una mente racional y analítica, sino la personificación del amor universal y del sentido de identidad y unidad con toda la naturaleza. Esos conceptos, sin embargo, carecen de importancia para el elemento creador que necesariamente debe impulsar el proceso de individualización y especificación. Lo que parecen olvidar



Detalle de un dibujo de Himmat Shah



Estudio en silencio Nº 3, de Jeram Patel

los adeptos de la superioridad o identidad oriental es que el hombre contemporáneo no se enfrenta con la necesidad de escoger una ideología física o una para física. Huir hacia la paz idílica de un estancamiento social (estancamiento en el sentido de un desarrollo vertical, cualesquiera que sean las proporciones que haya adquirido horizontalmente), y huir de la ansiedad y de la inseguridad espiritual de la vida contemporánea, difícilmente puede ser una solución.

El factor predominante en el arte indio (aun después de la decadencia de la Escuela Bengali) continúa siendo el elemento decorativo. La completa alineación de la expresión artística de la experiencia vital del artista, y la huida hacia un placido universo falso que se aparta de las dificultades y de la agitación de un mundo que cambia rápidamente, rebajó el estilo artístico —en manos de los pintores de la Escuela Bengali— a un manierismo desprovisto de cualquier significado plástico. Ya no era el vehículo, la personificación de la expresión creadora que fluía de la necesidad compulsiva del genio artístico, sino que se había convertido en una síntesis de elementos de la pintura clásica y de la miniatura indias.

Los artistas de la Escuela Bengali se preocupaban por adquirir mayor destreza en la técnica del *gouache*, en conseguir el equilibrio mecánico del espacio "objetivo" (composición), en lograr una fluida línea "intachable" (que se suponía lírica, pero que en realidad era débil y sentimental) y en armonizar el color en tonos complementarios. Los temas seleccionados se adaptaban al "estilo", y era tal el efecto hipnótico de esta vana ilusión que el artista aun trataba de imitar los peinados y los vestidos de épocas pasadas.

Es interesante observar que Rabindranath Tagore, aunque se refugiaba en esta fantástica huida de la realidad en Shantiniketan,⁴ nunca fue víctima de ella. Quizá por su enorme nostalgia de una tranquilidad pastoral, y por su extraordinaria destreza para usar las palabras, simpatizaba con el mundo placido de los pintores de la Escuela Bengali; pero el poeta encontraba una expresión verdadera en sus pinturas. Aunque comenzó a garrapatear mientras escribía poemas, sus pinturas reflejaron un espíritu muy distinto. En algunas de sus obras se mostraba como un pintor que se angustia, lo que no se reflejaba en sus poemas. Las tristes figuras que acechan en la oscuridad, las sombras brillantes, el amenazador silencio de un bosque bajo el brillo sulfuroso del crepúsculo, las extrañas formas animales, dan la nota discordante en la escena pastoral. Con una genial conciencia del descubrimiento que realizó en estas espontáneas formas de expresión que habían crecido en él insidiosamente en las pausas de su labor poética, Tagore prosiguió la aventura y consiguió un resultado totalmente opuesto al de los "maestros" de Shantiniketan. Sin embargo, la rebe-

lión de Tagore contra la tradición artística fue un fenómeno aislado, y aun hoy día el significado de su violenta actitud no es comprendido plenamente. Por esto, en oposición a los tradicionalistas, la actitud del movimiento "moderno" del nacionalismo culto ha consistido en abogar por la necesidad de encontrar un equilibrio entre la "tradición" y lo que se considera ser la contribución occidental contemporánea.

Este argumento aparentemente razonable y sugestivo ha encontrado fácil aceptación aun entre los amigos del arte indio en el extranjero, y se ha convertido en la más dañosa influencia en el pensamiento estético del país. Esta actitud "culta" para enfrentar los problemas de la tradición, ha continuado inhibiendo al movimiento moderno de India desde la decadencia de la Escuela Bengali, y constituye el instrumento mental e ideológico de la generación que rige los destinos del arte actual.

Un importante hecho que olvidan los que se encuentran obsesos con la importancia de la tradición es que el movimiento moderno europeo no fue una continuación del espíritu griego o del Renacimiento, sino una rebelión total contra la llamada tradición europea. Sería una ingenuidad fantástica creer que Paul Klee se inspiraba en el espíritu de sus antepasados cuando introdujo las formas de arte egipcias o africanas en su obra, o que se hallaba enamorado de la tradición egipcia o africana. Si bien es cierto que el arte de Klee representa un repudio absoluto de la llamada tradición europea, también rechaza todas las tradiciones, ya que la total expresión de una individualidad libre no se encuentra sometida a la historia. El artista salva el abismo temporal entre lo primitivo y lo contemporáneo. Su arte no constituye una "síntesis" de culturas, tan apreciada por la mentalidad del sociólogo, y es completamente inexplicable para la tradición, pero tampoco constituye la oscura expresión de una experiencia particular (queja generalizada contra el arte moderno) y como la libre expresión del genio creador de Klee, tiene la autenticidad de lo individual y continúa siendo un mundo vital de experiencias que todos pueden compartir.

Esta es la cuestión crucial: ¿Acaso nuestros ancestros civilizados y los primitivos que los antecedieron tenían conciencia del significado que nosotros le otorgamos a la herencia del pasado? ¿Cuáles eran las principales consideraciones que impulsaban sus juicios estéticos? ¿Debemos compartir su criterio y nos inspiran las mismas consideraciones?

El hombre primitivo impulsado por su imagen forjada en el carácter mágico y pagano de la tribu, y el hombre feudal bajo el dominio de una ideología religiosa que rendía tributo a Dios, cuando practicaban el arte llenaban sus necesidades tribales y sociales. Que el arte de los tiempos antiguos aún nos conmueva no significa que sus ideologías sean útiles para establecer una armonía con la naturaleza o la eternidad. La hegemonía espiritual requerida para la existencia de los órdenes sociales pasados ha sido rota para siempre por la revolución tecnológica y científica, y todos los intentos de restablecerlas se hallan condenados al fracaso y están destinados a aplastar el libre desarrollo del genio individual.

Por esto, desde el punto de vista de la individualidad libre, no existe la tradición. Lo que le encanta y le conmueve de la escultura mahabharata o india, lo que le extasia del arte folklórico o lo que le fascina de la pintura de miniaturas, es lo mismo para su ser esencial que su reacción ante la escultura africana o el arte precolombino, las pinturas del Greco o las obras de Picasso, Braque o Pollock, y también su éxtasis ante el sol, la luna, las estrellas, el océano y el desierto, y la compleja actividad industrial que lo rodea. En la vasta matriz de la conciencia que sus sentidos forjan de la realidad, su personalidad creadora se alimenta para concebir la verdadera imagen del mundo. Que la imagen sea auténtica para el artista individual la vuelve auténtica para el resto de los hombres; y de la diversidad de verdades individuales surge un universo más amplio de experiencias.

La rebelión iniciada por Jamini Roy⁵ contra la Escuela Bengali y sus excursiones en el arte folklórico y su apego a la tradición de Shergill en el norte y en el oeste de India, no señalaron un rompimiento con el eclecticismo. La base folklórica del arte de Jamini Roy pareció prestarle su mayor vitalidad; pero el punto discutible es si la forma estilizada con la que revistió el arte tradicional folklórico realmente satisfizo una necesidad contemporánea. Aunque compararlo con Picasso puede resultar interesante, también sería ingenuo y engañoso. Jamini Roy practica una versión sofisticada del arte folklórico (él también lo cree); en cambio, Picasso muestra una conciencia tan lejana de las tradiciones folklóricas como la era atómica se aparta de la carreta de bueyes.

Desde hace mucho tiempo el problema de la forma ha sido tratado por los eclécticos como un dilema objetivo relacionado con la representación pictórica. Así, la simplificación y la distorsión fueron consideradas sus antecedentes. Mientras Picasso creaba *Les demoiselles d'Avignon* e iniciaba el movimiento cubista inspirado en la escultura africana, los "modernistas" en India "adaptaban" los "principios" del cubismo al estilo folklórico y a la miniatura. Así, cuando Picasso destruía para siempre la imagen clásica y naturalista, los "modernistas" indios sólo presentaban estilos tradicionales en una apariencia "moderna". En Occidente, el cubismo sirvió como instrumento para penetrar, analizar y reconstruir la realidad; pero los modernistas en India lo convirtieron en una forma para revestir las modas tradicionales.

Quizá ésta es la razón por la que el naturalismo y el realismo nunca han predominado en el movimiento de India. El naturalismo de Ravi Varma nunca estuvo de moda como la Escuela Bengalí, y el cambio del tradicionalismo al modernismo se realizó en un nivel puramente superficial. El formalismo de la Escuela Bengalí persistió en el movimiento que la reemplazó, aunque con estilo diferente. Así el estudio del dominio de la técnica del *gouache* y los estilos clásicos y la miniatura fueron abandonados para cultivar el óleo y la bifurcación geométrica de la imagen tradicional. La tendencia a elegir temas pastorales persistió, y los artistas que vivían en escuálidos centros urbanos continuaron representando beldades provincianas y carretas de bueyes.

No es extraño que, debido al advenimiento de la libertad, y a una mayor familiaridad con las tendencias y los movimientos occidentales, los artistas actualmente muestren un apego total al arte abstracto. Excepto los pocos que puede afirmarse que poseen una verdadera conciencia contemporánea, la mayor parte de los pintores indios muestran gran facilidad para pasar del estilo tradicional al académico, o al abstracto.

En India el arte abstracto es un movimiento muy reciente. Hasta hace ocho años a duras penas se podía encontrar un pintor abstracto (un pintor de Maharashtra, con una marcada

tendencia hacia el arte no representativo, Ambadas, era relativamente desconocido). Fue Gaitonde, que hizo su primera aparición pública como pintor abstracto, quien rompió completamente con el estilo figurativo basado en las miniaturas de Jain que antes hacía. Pronto surgió una multitud de artistas abstractos; muchos antiguos pintores figurativos adoptaron la última "moda", y los artistas más jóvenes la adoptaron sin sentir necesidad de cursar los engorrosos periodos "realista" y "representativo".

¿Acaso el fenomenal crecimiento de la pintura abstracta en el pasado inmediato es señal de que India al fin ha logrado entrar en el mundo contemporáneo? Hay varios factores responsables de este movimiento, y si los observamos detenidamente, descubriremos que en la mayoría de los casos el cambio ha sido superficial, y que la misma tendencia decorativa, ecléctica, continúa sobreviviendo a pesar del entusiasmo por las "nuevas" modas y estilos.

Un factor que no carece de importancia es que los compradores del arte son casi todos extranjeros. Puede parecer natural que el artista de un país "subdesarrollado", hambriento de apoyo económico y reconocimiento, abandone la lucha antes que arriesgarse a permanecer en la soledad. Para darle gusto al comprador extranjero, el artista debe pisar los terrenos familiares; debe satisfacer su curiosidad por lo "oriental" y lo "fabuloso" pintando temas "indios" en un estilo semitradicional, o bien para adular su orgullo nacional, convertirse en pintor "abstracto". En última instancia, el patrocinio sólo sirve para perpetuar las inhibiciones existentes en un pensamiento que aún se encuentra en las garras del conformismo feudal.

En el mundo artístico de India actual, hay la idea muy generalizada de que para poseer una expresión individual sólo se requiere introducir ciertas variantes en los modelos formales, y que para convertirse en artista contemporáneo sólo se necesita tener capacidad para la innovación. Así, vemos que la imagen tradicional algunas veces aparece revestida con tácticas y texturas de moda, otras veces desaparece y se sacrifica a la abstracción para dejar su sitio a una mera composición de



Enigma del signo perdido, de J. Swaminathan

texturas en el espacio de la tela. La posibilidad de modificar la forma del diseño es infinita. Un artista puede dibujar un toro, un pavo real, o una beldad campesina de cien modos diferentes y carecer completamente de poder evocativo. Esto es resultado de una objetividad que le impide a la personalidad del artista participar en el acto mismo de pintar y le deja el campo libre al artesano. Además, la técnica en sí poco significa, y se convierte en una mera apariencia, en un esqueleto sin vida, la vida que debería sustentar.

Esto nos enfrenta a la cuestión crucial de la importancia de la imagen en el arte. La imagen quizá podría definirse como la singular concreción de la experiencia que no es una representación de la realidad, sino que se convierte en un fenómeno objetivo en sí mismo. El significado de una obra de arte no depende de la imagen de la realidad que puede pretender representar, sino de la realidad que la imagen proyecta. La imagen de la realidad cambia constantemente para nuestra comprensión, y por esto difícilmente puede convertirse en una norma confiable para juzgar la validez de una obra de arte. En este sentido todos los intentos teóricos de interpretar las tendencias artísticas a la luz de los adelantos científicos son triviales y carecen de validez.

La eliminación consciente de las formas cognoscibles tampoco nos lleva necesariamente a la creación de una imagen real. Lo que puede pretender ser "abstracto" como un fenómeno observado a simple vista, muy bien puede considerarse "representativo" si se compara con lo que se mira a través de un microscopio. No existe razón para creer que la representación de un conjunto de células o de microorganismos es esencialmente más fascinante que la exuberancia de un paisaje o los rasgos de un hombre. En arte, la realidad de la imagen se deriva de las mismas funciones que desempeña la realidad; esto es, crear algo que no dependa de elementos ya existentes. En otras palabras, la creación de la forma se origina en el núcleo del genio creador del artista dentro del "soma" de su experiencia.

La imagen crea su propia técnica y florece en su propio estilo. Así, un manchón puede ser producto de una necesidad plástica y no resultado de un toque de mal gusto, o una "eficaz" mancha de color producto de la esterilidad, y no del talento. Así, la "sofisticación" en el estilo se convierte en manierismo cuando carece de motivos íntimos, y la "ingenuidad" muestra el verdadero rostro de la experiencia cuando no se encuentra inhibida por el formalismo. Por esto, la verdadera lucha del artista consiste en "olvidar" la tradición y evitar los abismos de las modas. Sólo entonces la imagen incipiente lo lleva a lograr las bases de un estilo y de una técnica.

Entre los pocos pintores de los años de posguerra que puede afirmarse que fueron los precursores de una verdadera conciencia contemporánea en el arte indio, se encuentran Husain, Raza, Newton Souza y Ram Kumar. Husain es un pintor muy "indio" porque sus "temas" y los elementos de su estilo pueden encontrarse en el país. Sin embargo, no "representa" la realidad india cuando pinta campesinos, y su estilo, aunque recuerda al arte folklórico indio y la escultura clásica, no se deriva de la tradición. Más bien, el artista logra tener conciencia de la vida que lo rodea y de la "herencia" del pasado, y combina estos elementos en una visión única y evocadora. Muestra una nostalgia de la majestad eterna de las imágenes esculpidas en la piedra que han sobrevivido a los siglos, y palpita con un lirismo que surge de una amorosa armonía con el campo indio. La mayor y más significativa diferencia entre Escuela Bengalí, Jamini Roy, y los pintores cubistas indios (que imponen una distorsión geométrica a las modas tradicionales) y Husain, es ésta: mientras los primeros buscan las bases del estilo en la tradición india o en las innovaciones del arte europeo, las raíces del arte de Husain penetran en su propia personalidad. Aún más que Shergill, que se inspiraba mucho más en Gauguin y Modigliani, y Rabindranath Tagore que descubrió demasiado tarde que su verdadero "yo" sólo encontraba expresión en la pintura, Husain representa el verdadero genio contemporáneo de las décadas precedentes.

El periodo de posguerra ha sido una época de efervescencia en el arte indio; un grupo de artistas que se denominaban a sí mismos pintores progresistas, fundaron un movimiento en Bombay y comenzaron a discutir las normas y los valores aceptados hasta entonces. Pintores como Husain, Raza, Souza, Gaitonde, Krishan Khanna, Padamse y Samant tomaron parte activa en el movimiento, y esto contribuyó a crear una atmósfera de experimentación y búsquedas.

La importancia de su contribución a despertar una nueva conciencia no puede ser subestimada, a pesar de que el grupo se desintegró y muchos de sus miembros ahora trabajan en el extranjero. Puede afirmarse que los principales miembros de

este grupo son los precursores del movimiento moderno en India.

Este también fue un periodo de nueva conciencia social para muchos pintores indios. El tema pastoral fue abandonado y se buscaron temas más inmediatos y apremiantes. La miseria de los campesinos, la pobreza de las clases obreras y el horror de la separación de clases se convirtieron en temas recurrentes. Una especie de realismo social se apoderó del artista, y descubrió que los estilos tradicionales ya no se ajustaban a sus propósitos y buscó las influencias extranjeras. Las distorsiones picassianas se volvieron comunes. El pintor Satish Gujral estaba tan impresionado por el poderoso realismo de la Escuela Mexicana que, cuando con una beca fue a estudiar arte a México, adoptó el estilo de Orozco. Sin embargo, sólo los que, en la cambiante y compleja realidad social, buscaron una verdad y un lenguaje personal, sobresalen como los pintores importantes de este periodo.

Es necesario mencionar aquí a un pintor que no es tradicionalista ni "modernista", como los que libremente adoptaron los estilos europeos: Siloz Mukherjee. Olvidado por sus colegas y también por los críticos en la excitación del movimiento de posguerra, Siloz aún continúa siendo un fenómeno singular; no puede ser clasificado dentro de la Escuela Bengalí, ni entre los pintores como Bendre, Hebber, Chavda y otros que adaptaron el "cubismo" a los estilos nativos y crearon un estilo híbrido que tuvo una influencia perniciosa en el periodo posterior a la Escuela Bengalí. Siloz tenía un sentido innato del color, lo que hizo que la gente lo comparara con Matisse, y su alma encerraba una poesía sin pretensiones que se transformaba en trazos líricos que representaban las bellezas de la campiña india. Rechazó la rigidez del estilo de la Escuela Bengalí y también el realismo académico, y descubrió una línea libre y fluida que no se limitaba a delimitar la figura; también rechazó la técnica del *gouache* y adoptó el uso espontáneo del color. Sin molestarse en comprometerse en el amplio conjunto estilístico del movimiento europeo, pintaba de una manera simple, directa, que tenía el raro encanto de la sinceridad. Cuando en el periodo de la posguerra se quedó a la zaga, se negó a ponerse "a la moda" y adoptar un estilo más en boga como muchos de sus contemporáneos. Por despreciar la competencia, y la sociedad de los sicofantes, murió en la soledad. Aunque no puede considerarse como un pintor indio importante, algunos de sus paisajes serán conocidos aún des-



Caballo, de Husain



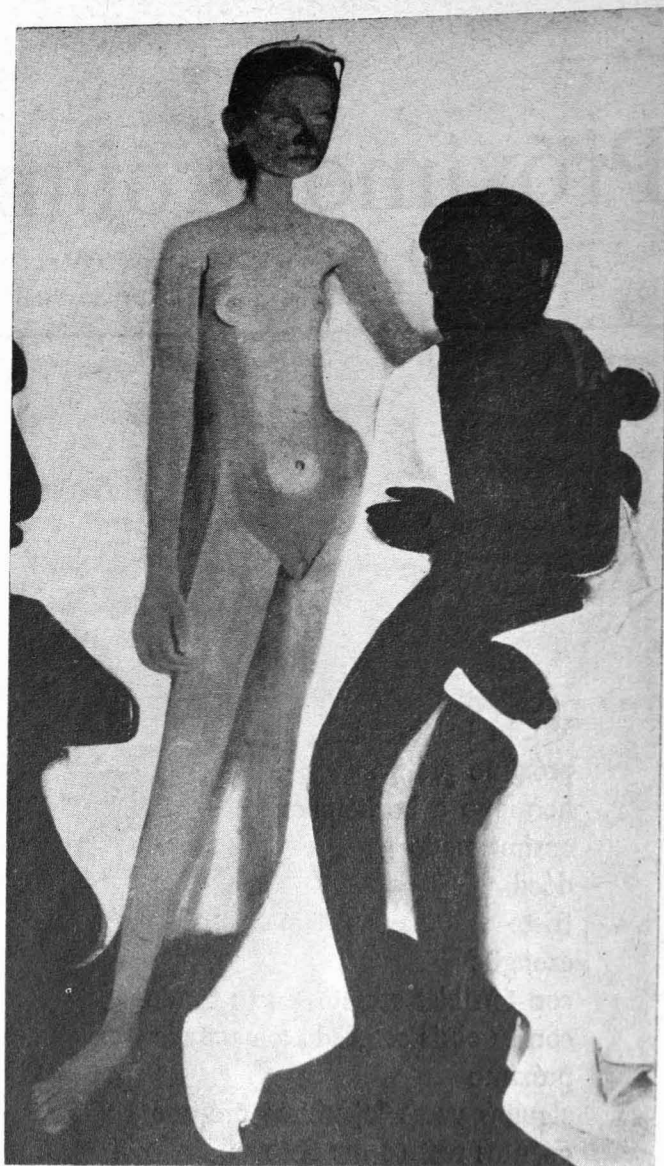
Dos caras, de Rabindranath Tagore

pués de que muchos de sus contemporáneos más famosos sean olvidados.

Entre los pintores dueños de una fuerte personalidad que pudieron crear un estilo personal en el mar de influencias que irrumpió en la escena india después de la guerra y de la independencia, se encuentran Raza, Newton Souza y Ram Kumar. Los obsesivos paisajes de Raza son ciudades olvidadas, frías, que brillan y resplandecen con vivos colores en la oscuridad de los sitios reconditos, que afirman la inmutabilidad de la vida a través del tiempo. Souza, aunque fuertemente influido por Picasso, dota de extraordinaria sinceridad sus figuras grotescas que nacen en el tiempo como un reflejo del medio social; pero son transportadas por el genio del artista al mundo inmortal del arte. Ram Kumar, un pintor nacido y creado en la ciudad, que trabajó sin el dudoso beneficio de una educación escolar artística, se sintió impulsado a retratar el vacío de las fatigas de la vida que lo rodeaba, con una espontaneidad infantil, que fue tan provechosa para el desarrollo de su personalidad a pesar de la "torpeza" de su estilo. Una rara melancolía invade los laberintos de su ciudad y también las almas muertas que la habitan, y la profunda simpatía del pintor por la humanidad individualiza aun a aquellos que están inextricablemente atrapados en la vida cotidiana.

Sin embargo, no puede afirmarse que aun estos pintores hayan hecho mella considerable en la actitud ecléctica que impera en el mundo artístico de India. Las oportunidades que ofrece el extranjero han hecho que muchos de ellos se aparten de la necesidad de luchar contra la reacción local, y en esta ausencia de controversia y lucha de ideas, el filisteísmo ha seguido imponiendo sus leyes.

En este escenario fue donde hace dos años algunos artistas se reunieron y se denominaron a sí mismos el Grupo 1890. Sus miembros, como Ambadas, Himmat Shah, Rajeeh Mehra, Raghav Kaneria, Jeram Patel, E. H. Bowen, Gulam Mohd, Sheik y Reddapa Naidu, se encuentran entre los artistas más talentosos. El grupo fue quizá el primero de su tipo en el país que consideró la situación humana como algo indivisible. Los artistas se comprometieron a permanecer fieles a su obra y no a su compatibilidad. Intentaron trabajar por la integración



Desnudos, de Amrita Shergill

de un movimiento que produjera un cambio de actitud y pretendieron crear un ambiente donde imperaran las discusiones reales, la experimentación, la introspección y el espíritu de aventura. La urgente necesidad del arte indio actual es que existan más grupos semejantes a éste, que creen una atmósfera en la que los artistas encuentren la convicción por medio de los caminos tortuosos de la duda más bien que por la adulación social y el reconocimiento oficial. No por nada Cézanne arrojó muchas de sus telas a la calle, Van Gogh sufrió las agonías de la tortura interior, y Siloz murió como un recluso. La carga del pasado es tan grande y sus tentáculos tan poderosos que la aparición de algo nuevo es sospechoso aun para el que lo crea. El destino del artista es sufrir por conquistar la expresión libre.

—Traducción de Carlos Valdés

¹ Realismo académico: la primera escuela de arte fue fundada por los ingleses en Madras en 1850 para "mejorar el gusto de los nativos en lo que se refiere a la belleza de la forma". Los ingleses, que en esa época consideraban las obras de arte indio "notables sólo por su extrema fealdad", deseaban enseñar a los indios las reglas de la perspectiva y a "dibujar correctamente la naturaleza". El maharajá de Travancore, alentado por la actitud de los ingleses, patrocinó a Ravi Verma, que comenzó pintando retratos y temas épicos de India en un estilo realista, e intentaba lograr la fidelidad fotográfica en sus obras.

² La Escuela Bengali: E. B. Havell, un inglés que se oponía a la "occidentalización del arte indio", deseaba que los estudiantes de arte indios regresaran a las tradiciones indias. Abanindra Nath Tagore respondió al llamado de Havell y comenzó a trabajar a favor de un "estilo nacional". Abanindra Nath más tarde se convirtió en director de la Escuela de Arte de Calcuta, y uno de sus discípulos, Nand Lal Bose, posteriormente llegó a ser maestro de arte en Shantiniketan.

³ Amrita Shergill: nació en 1913 de padre indio y madre húngara. Pasó sus primeros años en Europa, y aprendió a pintar óleo en la Ecole des Beaux Arts, en París. Murió en 1941.

⁴ Shantiniketan: La Universidad de Vishwa Bharati fue fundada por Tagore en Shantiniketan (Bengala del Oeste) en 1901. El Departamento de Arte comenzó a trabajar en 1920.

⁵ Jamini Roy: Nació en Bengala en 1887, y aprendió pintura en la Escuela de Arte de Calcuta, pero más tarde abandonó el peculiar manierismo practicado en esta escuela y adoptó un estilo más simple, vigoroso y directo, que se basó en la pintura folklórica de la zona rural de Bengala.