

---

## EL COLOR ROJO FEMENINO Y LA IDEA FEMINISTA EN EL GRABADO CONTEMPORÁNEO NEPALÍ

---

Andrea de la Rubia Gómez-Morán

Universidad de Granada. Dpto. Dibujo

### Resumen

El siguiente artículo analiza el desarrollo del grabado contemporáneo en el país de Nepal a lo largo de los últimos siglos. Se centra en la representación femenina y feminista, social y política, de las mujeres nepalís en relación con el culto tradicional de adoración a la diosa, o *Śakti*, mediante el uso del color rojo como significativo de su energía creadora y destructora. Comenzando por la simbología del rojo como el color de lo femenino dentro del pensamiento tántrico ancestral, continua con las técnicas del grabado tradicional nepalí y su adaptación a las nuevas metodologías importadas desde occidente. Es a partir de una selección de artistas mujeres grabadoras que este artículo estudia cómo el arte contemporáneo nepalí utiliza el color rojo como símbolo tanto de lo femenino, el culto a la diosa y la *nepalidad*; como de la reivindicación social feminista, en línea con el pensamiento contemporáneo transcultural.

**Palabras clave:** NEPAL; GRABADO; ROJO; DIOSA; FEMINISMO

---

## THE FEMININE RED COLOR AND THE FEMINIST'S IDEA IN CONTEMPORARY NEPALESE PRINTMAKING

---

### Abstract

The following article analyses the development of contemporary printmaking in the country of Nepal through the last centuries. It focuses on the feminine and feminist, social and political, representation of Nepalese women in relation to the traditional worship of the goddess, or *Śakti*, by means of the use of the color red as a signifier of her creative and destructive energy. Beginning with the symbology of red as the color of the feminine within the ancestral tantric thought, it continues with the Nepalese printmaking traditional techniques and its adaptation to the new methodologies imported from the West. It is from a selection of female printmaking artists that this article studies how contemporary Nepalese art uses the red color as a symbol of both the feminine, the cult of the goddess and *Nepaliness*; as well as of the feminist's social claim, in line with the contemporary transcultural thought.

**Keywords:** NEPAL; PRINTMAKING; RED; GODDESS; FEMINISM

De la Rubia Gómez-Morán, Andrea. 2023. "El color rojo femenino y la idea feminista en el grabado contemporáneo nepalí". *AusArt* 11 (1): 139-153. <https://doi.org/10.1387/ausart.24155>

El país de Nepal, localizado en la cordillera del Himalaya, es un lugar caracterizado por sus famosas montañas, catalogadas como las más altas del mundo. Fuente de mitos y leyendas, estas cumbres son adoradas por la población local como el hogar de las divinidades budistas e hinduistas desde tiempos remotos. En toda cultura asiática, cuyas raíces se encuentran en las religiones animistas, el surgimiento de esta majestuosa cordillera por encima de las nubes es atribuido al poder creativo de la diosa como madre naturaleza. Creen que todos los elementos que componen su paisaje, ya sean ríos, lagos o árboles, están habitados por antiguos espíritus cuya ira debe apaciguarse a través del ritual. Para las gentes budistas provenientes del Tíbet, el Himalaya está representado por la divinidad *Palden Lhamo*: un gigante sobre cuyo cuerpo se erigen las montañas, y cuyos movimientos son la causa de los terremotos que ocurren con frecuencia en esta cordillera. Para los hindúes, por otro lado, el paisaje himalayo es análogo a la terrible *Cāmuṅḍā*, una de las más tenebrosas versiones de la diosa *Durgā*, representada en danza constante, rodeada de sangre y vestida con calaveras humanas como culto a la muerte.

Como un pequeño país a caballo entre los gigantes asiáticos de India y Tíbet, Nepal ha recibido desde siempre influencias del norte y del sur, dando lugar a una herencia multicultural esencialmente híbrida y diferente en cada una de las áreas de la cordillera del Himalaya. El siguiente artículo hace referencia al área de Katmandú, actual capital del reino nepalí, y tradicionalmente habitado por la etnia de artistas y comerciantes *newār*<sup>1</sup>. A través del caso del grabado contemporáneo, este artículo analiza cómo los *newār* han sabido hibridar su rica cultura ancestral, basada en el pensamiento tántrico proveniente de la India, con las nuevas técnicas artísticas e influencias sociales del mundo actual. Una vez explicado en que consiste el tantrismo en su relación más directa con el culto a al poder creador de la diosa, o *Śakti*, pasaremos a introducir la técnica de grabado tradicional nepalí a través del estampado con bloques de madera. Esto nos llevará al grabado contemporáneo a través de una selección de artistas mujeres cuya obra se desarrolla a través de las nuevas técnicas importadas por los foráneos en Katmandú, aunque siempre fieles a la cultura nepalí o *nepalidad* como signifiante de su identidad. A través del incipiente uso del rojo en sus grabados y performances, analizaremos estas obras como producto híbrido que fusiona el ideal tántrico de lo femenino con los movimientos feministas importados desde el mundo occidental en los últimos siglos.

## El rojo femenino: El culto tántrico a la *Śakti*

En medio del tumulto de múltiples culturas, tráfico y turistas, las divinidades hindúes y budistas observan a los transeúntes en sus formas pacíficas o coléricas, de piedra o madera, desde sus pequeños santuarios ubicados en las calles de Katmandú. Dichas divinidades pasarían casi desapercibidas de

no ser por los *newār*, quienes movidos por la fe mantienen aún hoy día sus costumbres de adoración ritual a través de la *pūjā*: ofrenda consistente en santificar a la divinidad con polvos de color rojo, mientras se le dona flores o alimentos para pedirle la bendición. No es casualidad que el rojo sea el color del *bindu* con el que las mujeres nepalíes se decoran la frente como símbolo de enlace matrimonial. Asimismo, la *Kumari*, niña-diosa elegida y venerada como la reencarnación de la diosa *Taleju* hasta su primera menstruación, viste siempre de color rojo como símbolo de la divinidad. Estas prácticas, aún vigentes en el Himalaya, son los remanentes actuales de otras más violentas, basadas en el sacrificio ritual de vida-muerte, y directamente relacionadas con la esencia cultural tántrica de adoración a la *Śakti*.

El tantrismo fue descubierto por vez primera a finales del s. XVIII a través de los misioneros occidentales que se encontraban predicando la fe cristiana en la India y Nepal. Totalmente contraria a la doctrina puritana impuesta por la iglesia, los misioneros censuraron el tantra al describirlo como el lado más 'salvaje' e 'inmoral' de la superstición asiática (White, 2000). Los pocos occidentales que, a lo largo de los siglos XIX y XX, trataron de comprender el Tantra se toparon con un pensamiento dividido en infinidad de teorías, religiones y sectas practicantes, las cuales han ido surgiendo desde el comienzo de la historia cultural en esta parte del mundo<sup>2</sup>.

Si bien no sabemos con exactitud cuándo comenzó el tantra, existen pruebas arqueológicas que indican que este pensamiento ya existía desde la civilización del Valle del Indo (3500 a.C.), actual Pakistán, donde era utilizado como forma de adoración a la madre naturaleza y el culto a lo agrario para su subsistencia. Ya desde el origen de su pensamiento el culto tántrico a la *Śakti* no adora lo femenino como algo exclusivo de la mujer en su capacidad biológica procreadora, sino que atiende a este concepto de un modo mucho más profundo. Esto se demuestra a través de las numerosas estatuillas de barro encontradas en las antiguas ciudades del Indo. Como esculturas votivas de adoración a la naturaleza, adornadas con peinados y collares, algunas de ellas presentan los órganos genitales tan exagerados que han llegado a ser identificadas como seres andróginos, mitad hombre y mitad mujer (Harper & Brown 2002, 60)

Fue con las invasiones Arias venidas de Europa (1500-600 a.C.) que el pensamiento tántrico comenzó a derivar hacia una cultura guerrera y fundamentalmente patriarcal. Las escuelas de ascetas o *sādhus* del hinduismo más contemporáneas se clasifican a grandes rasgos, en los *Śaktas* o adoradores de *Śakti*, los *Śaivas* o adoradores de *Śiva*; y los *Vaiṣṇavas* o adoradores de *Vishṇu* en su reencarnación de *Kṛṣṇa*. No obstante, cada una de ellas tiene sus propias divisiones o sub-sectas. La fuerza de la diosa, o feminidad, es venerada en India por los *Śaktas*: grupo de *sādhus* que visten de color rojo, en representación a la sangre menstrual. La *tika* que decora sus frentes suele ser también de color rojo y aceptan a las *Yoginīs*, mujeres *sādhu*, como adeptas a su congregación. Los *Śaktas* adoran a la *Śakti* especialmente a través de *Durgā*, la gran destructora, representada

en su forma *mahiṣāsūramardīnī* al aniquilar al demonio como símbolo de destrucción de la ignorancia (Bedi 1991)<sup>3</sup>.

Ya en los años 60-70 el pensamiento tántrico obtuvo un nuevo tipo de reconocimiento social a través de su popularización dentro del movimiento hippie occidental, cuando Katmandú comenzó a recibir un sinfín de jóvenes extranjeros movidos por su importancia simbólica. Como comenta Liechty, la respuesta de los nepalíes ante la oleada extranjera fue la apertura masiva de áreas turísticas, negocios y galerías de arte en las que estos extranjeros podían comprar copias falsas de arte tántrico tradicional nepalí (Liechty 2005). Por otro lado, los hippies trajeron consigo nuevas ideas creativas y sociales que hicieron derivar el desarrollo del arte contemporáneo de Nepal hacia el ámbito de la pintura abstracta y surrealista, entendiendo el arte como un medio que les permitía realizar manifestaciones políticas a través de lo visual.



**Figura 1:** Urmila Upadaya Garg, *Composition II*, grabado al carborundo, 1972.  
Fotografía cortesía de la artista.

Una de las primeras mujeres artistas nepalíes en hibridar la tendencia abstracta junto a la herencia cultural tántrica fue Urmila Upadaya Garg (1939). Urmila Upadaya aprendió el arte del grabado en *l'École des Beaux Arts* de París gracias a una beca del gobierno francés, así como durante su

posterior estancia como profesora de grabado en la *University of Alberta* de Canadá. A pesar de que a día de hoy Urmila Upadayay ya no produce obra, es reconocida como una de las artistas más relevantes en la historia del arte contemporáneo nepalí gracias a sus aportaciones creativas como grabadora a comienzos de los 70, iniciando así el movimiento del arte *neo-tántrico* en Katmandú<sup>4</sup>. Por ejemplo, en la obra *Composition II* la artista reproduce lo que parece ser un huevo cósmico en el momento de separación de los contrarios *Śiva* (masculinidad) y *Śakti* (feminidad) (figura 1). El rojo como fondo no ha sido utilizado en balde, sino que forma parte de un contexto en el que, según la filosofía tántrica, la *Śakti* es la energía dinámica que todo lo envuelve para provocar el infinito proceso de creación y destrucción del universo material o *māyā* (Mookerjee 1966).

## El grabado tradicional en India y Nepal

El primer vestigio histórico de grabado tradicional asiático, basado en el estampado con bloques de madera, se encuentra en el *Diamond Sutra*, libro budista impreso en China en el siglo I, actualmente custodiado por el British Museum en Londres (JD School of Design). Se cree por tanto que China fue desde donde este arte se diseminó al resto del mundo a través de la difusión de los textos budistas estampados con madera en el siglo VIII, llegando a la India en torno al siglo XII, durante la época musulmana (Aryal 2021). Por otro lado, la xilografía tradicional nepalí con bloques de madera no es reconocida en Nepal hasta el siglo XIV, llevada a cabo por la casta *newār* de los *Chhipa*. Esta palabra proviene de la lengua tradicional *newāri* donde la sílaba *Chhi* quiere decir 'entintar' y *Pa* 'secar al sol', así como del término hindi *chhapna* que quiere decir 'estampar'<sup>6</sup>.

Originales de Rajastán, al norte de la India, la especialidad de esta casta es la del estampado de telas de algodón con bloques de madera tallados para venderlas posteriormente en los mercados. Al ser un arte transmitido entre generaciones de manera práctica y oral, las técnicas y procesos utilizadas varían enormemente de una región a otra. Por ejemplo, la técnica más tradicional recibe el nombre de *Bagru*, en alusión a uno de los pueblos del área de Jaipur donde esta actividad es aún hoy día practicada por los *Chhipas*. Mientras que los estampados *Bagru* utilizan patrones oscuros (o de colores) sobre fondos color crema o teñidos, otra técnica popular, llamada *Dabu*, crea motivos de colores claros sobre un fondo oscuro (Adhikari 2019). Por otro lado, mientras que en tiempos pasados estos artistas utilizaban diversos tipos de frutas y hierbas para preparar los colores con los cuales entintar las telas, a día de hoy éstos han sido sustituidos por tintes químicos<sup>7</sup>.

En cualquier caso, la simple talla de los bloques para estampar es un meticuloso y delicado trabajo que requiere profesionalidad, pudiendo ser esto considerado un arte en sí mismo. Los *Chhipas* se educan en el arte de la talla en madera y piedra para elaborar patrones increíblemente refinados e

intrincados, representando motivos curvilíneos y orgánicos que luego serán estampados de forma repetitiva sobre la superficie elegida<sup>8</sup>. En términos generales, podemos afirmar que la talla en madera ha sido un proceso tradicionalmente atribuido al hombre, mientras que su posterior entintado y estampado sobre las telas de algodón a la mujer. La colaboración de las mujeres en este arte ha sido, desde siempre, una parte fundamental del proceso creativo, ya que los talleres de entintado solían estar situados en el hogar, donde ellas pasaban la mayor parte de su tiempo<sup>9</sup>.

En Nepal, los artistas *newār* mantienen la costumbre de imprimir diferentes imágenes según la ocasión religiosa. Por ejemplo, durante el festival tántrico de *nāgapanchami* es tradición la estampación de la imagen de una serpiente sobre una superficie de papel, o alrededor del marco de la puerta de entrada al hogar a modo de protección<sup>10</sup>. Si bien estas imágenes pueden ser realizadas tanto por hombres como mujeres, la tradición de adorar a las *nāga* está directamente relacionada con el culto a la lluvia y la fertilidad de la tierra; siendo estas imágenes impresas sobre papel y coloreadas por el sexo femenino desde su hogar<sup>11</sup> (Figuras 2 y 3).



**Figuras 2 y 3:** Chet Kumari Chitrakar, grabado para el festival *nāgapanchami*, Nepal.

Fotografías de Monika Deupala (*Nepali Times* 2020).

Por otro lado, la excelente habilidad en el arte del grabado en hueco y repujado sobre metal se manifiesta en los intrincados diseños de entidades divinas que los artesanos *newār* realizan sobre los diversos objetos sagrados del ritual. Caracterizado por sus finas líneas y un detallismo extremo, estos diseños suelen realizarse en soportes metálicos de oro, plata o bronce, dependiendo de la finalidad del objeto en cuestión (Bhujū 2020). Al contrario que en el caso de la xilografía sobre madera, el huecograbado nepalí tradicional no se entinta jamás, siendo la plancha u objeto metálico considerado como el resultado final *per-se*. Asimismo, este tipo de práctica

es un arte realizado mayoritariamente por los integrantes masculinos del núcleo familiar.

### **La influencia occidental: El grabado feminista contemporáneo nepalí**

El uso del grabado sobre planchas metálicas *con el fin de ser entintadas e impresas sobre papel* no comienza a ser utilizado en el Valle de Katmandú hasta la llegada de los británicos, a finales del siglo XVIII, concretamente a través de la figura del coronel William Kirkpatrick (1754-1812). Enviado a Nepal por la Compañía de las Indias Británicas para actuar de intermediario entre este país y China, debido a sus problemas de expansión territorial, Kirkpatrick fue el primer europeo en documentar las particularidades del arte y la cultura *newār*. Por aquel entonces el exotismo Oriental de los países asiáticos estaba ya a la orden del día, por lo que el libro del joven coronel *An account of the Kingdom of Nepal*, donde presentaba sus grabados de la ciudad de Katmandú, no fue publicado hasta 1811 por ser considerado “demasiado realista y poco literario” a ojos del imaginario occidental (Bishop [1989] 2000, 27).

La cuestión de la *nepalidad*, o el constructo cultural de Nepal, es fundamental para comprender el desarrollo del arte del Reino Himalayo a partir del contacto con el mundo exterior. Durante los años del régimen político Panchayat (1960-1990), el gobierno nepalí abogó por la modernización del país, pero siempre reflejando la cultura tradicional como símbolo de su identidad nacional. Sin embargo, dicho constructo cultural no se caracteriza por la promoción de la técnica tradicional -como las mencionadas artes de la xilografía sobre madera o el huecograbado en metal- sino más bien por la representación realista del escenario nepalí de templos y montañas a través de la apropiación del arte occidental (Lal 2012, 39). Esto fue posible gracias a la implantación de un nuevo sistema educativo que abogaba por la enseñanza del dibujo y la pintura realista como forma de modernizar las técnicas artísticas del país.

La primera escuela de arte nepalí fue la *Juddha Kala Pathshala*, abierta en 1940 por el primer ministro Juddha Shumshere Rana (1875-1952). Curiosamente, el objetivo principal de esta escuela en sus comienzos era el de procurar nuevos diseños creativos para el comercio de la industria de textil mediante la técnica xilográfica tradicional. No obstante, pronto se centraría únicamente en la enseñanza del dibujo y la pintura clásica occidental (Chitrakar 2004, 43). Un buen ejemplo, consecuente de la adaptación del grabado nepalí a las nuevas técnicas y la promoción nacional de la *nepalidad*, lo tenemos en la obra de la Dra. Sheema Sharma Shah (1966-), hoy día una de las artistas más prestigiosas del país en el área del grabado contemporáneo. La obra de Sheema Sharma Shah se aferra a su identidad cultural al mezclar en sus grabados la imaginería antigua y tradicional tántrica, budista e hinduista, que caracteriza el arte de los *newār* en el Valle de Katmandú. Emplea para sus grabados la técnica del grabado en hueco con aguainta

sobre una plancha de metal. Por otro lado, cabe señalar el persistente uso del color rojo como el elegido para representar la energía creadora de lo femenino sobre las divinidades de piedra y madera que, emplazadas en sus nichos, se multiplican en sus grabados en un sentido de *horror vacui*, sin dejar espacio libre (Figura 4).



**Figura 4:** Sheema Sharma Shah, *Ganesh with Bahan*, aguatinta sobre papel, 20 x 40 pulgadas, 2019. (Shankar Shah & Shankar Shah 2013, 61).

Hemos visto que el uso del color rojo en los grabados de artistas como Sheema Sharma Shah o Urmila Upadayay Garg es indicativo de lo femenino, comprendiendo éste concepto dentro de la cultura tradicional tántrica del país. No obstante, la llegada de la influencia occidental conllevó también la introducción al país de nuevos ideales relacionados con el feminismo y la igualdad social que permearían las obras de artistas más contemporáneas, como es el caso de Ashmina Ranjit (1966). Como artista visual y performer experimental, su obra plantea una nueva forma de mirar hacia la identidad femenina nepalí, estableciendo preguntas sobre los roles culturales de las mujeres, el género social, la experiencia física y la sexualidad.

A pesar de que hoy día la obra de Ashmina Ranjit tiende más hacia lo político y lo performativo, sus primeros pasos fueron dados a través de la experimentación con la litografía. Dentro de esta línea, destacan sus primeras series de trabajo *Women and sensuality*, 1998, y *Cultural body*, 1999. En estas imágenes Ashmina reproduce la vestimenta y joyería tradicional nepalí en color rojo como constructo cultural de la identidad cultural femenina, pero omitiendo el rostro de la mujer que los lleva como reivindicación del pensamiento feminista. Duffy (2017) subraya el hecho de que la litografía de la típica blusa nepalí en rojo crea un efecto fantasma a través del cual los patrones geométricos de la prenda aparecen y desaparecen, volviéndose



casi invisibles en algunas de sus partes. La representación de la prenda y el rojo se convierten de este modo en significantes culturales que definen a las mujeres de Nepal, pero con cierto sentido ambiguo, ya que mientras el rojo es símbolo de matrimonio y pureza para las mujeres desposadas, también es el color de la sangre menstrual y el sacrificio ritual (Duffy 2017) (Figura 5).

Ashmina Ranjit declara el cuerpo como su arma de combate personal ante la situación del dominio patriarcal imperante en el país. Fue tras un período formativo en la Universidad de Tasmania, Australia, cuando comenzó a experimentar con el feminismo en sus obras de arte. Posteriormente presentaría su serie de litografías *Women and sensuality* por primera vez al público nepalí, no sin dificultades y controversia social<sup>12</sup>. Poco tiempo después Ashmina expuso su segunda serie de litografías feministas, *Cultural body*, en la Siddhartha Art Gallery de Katmandú. La dueña de la galería, Sangeetha Thapa, subraya en el catálogo la importancia de la esencia nepalí, o *nepalidad*, en el trabajo de Ashmina, ya que es a través de ésta cómo la artista interpreta los aspectos sociales y culturales del mundo que la rodea. Todo ello es, una vez más, derivado por la propia Ashmina Ranjit (2000) hacia los aspectos cultural-femenino y político-feminista de su obra del siguiente modo:

La cultura nepalí está muy influenciada por sus creencias espirituales. La vida se lleva a cabo en torno a valores religiosos y morales donde uno se identifica como sujeto cultural. Esto se da especialmente en las mujeres, cuya identidad se circunscribe dentro de estos valores sociales. La sociedad ve el rol activo de la mujer como hija o esposa o madre de alguien, siendo su yo (pasivo) invisibilizado entre todos esos aspectos socio/culturales...el espacio entre la subjetividad y la objetividad es importante, es poderoso pero muy delicado. Es en esa delicadeza o fluidez que uno puede sentir la femineidad. Mi trabajo versa sobre ese espacio.



**Figura 5:** Ashmina Ranjit, *Body colored by culture*, litografía, 1999.  
<https://ashmina.wordpress.com/gallery/drawings-paintings-printmakings>.

Contemporánea de Ashmina Ranjit, y asimismo influenciada por los ideales del feminismo contemporáneo nepalí, finalizamos este artículo con Saurganga Darshandari (1980), quien ha sabido combinar sus grabados contemporáneos con el uso de su propio cuerpo a través de la performance, donde siempre predomina el color rojo como herramienta. Especializada en grabado en la *University of Development Alternative* de Dhaka, y posiblemente influenciada por las primeras litografías de Ranjit, su obra está centrada en la representación de cuerpos femeninos sin rostro en alusión a las mujeres musulmanas que siguen la tradición del burka en Bangladesh. Si bien Saurganga Darshandari no se declara como una artista feminista, sino más bien 'femenina', las connotaciones políticas de su obra se desvelan cuando relata la fuerte impresión que provocó en ella el contacto con las mujeres musulmanas durante su época de estudiante. En sus palabras, no pudo evitar compararlas, de algún modo, con esa sensación de 'asfixia' provocada por ser mujer también en su propio país.

Miembro de las últimas generaciones de artistas contemporáneas en Katmandú, el trabajo de Saurganga se cataloga dentro del movimiento surrealista contemporáneo nepalí. Sus inquietantes grabados a la aguatinta, de carácter onírico y con una enorme carga poético-visual, hablan por sí mismos sobre la paradoja de lo femenino en lo que respecta a la adoración a

la *Śakti* tradicional, y lo feminista en cuanto a los problemas de desigualdad social. En la siguiente obra, *Plug* 2012, la artista utiliza la cabeza anónima de una mujer para manifestar la llegada de las nuevas tecnologías a Nepal. Una vez más, el color rojo en el mismo centro de la obra casi mono-cromática, como si de un *mandala* se tratase, hace destacar el objeto mecánico emplazado sobre la nuca de una joven; que mira hacia la oscuridad al fondo de una colmena, en alusión a la creciente soledad de una sociedad conectada entre sí por las nuevas tecnologías (Figura 6).



**Figura 6:** Saurganga Dharshandari, *Plug*, aguatinta, 21 x 17 pulgadas, 2012.  
<https://www.artbywomen.gallery/plug>.

## Conclusión

El color rojo, en la cultura ancestral tántrica de India y Nepal, es un color importante asociado a la veneración de la diosa *Śakti* como madre naturaleza. Dentro de estas culturas, esencialmente agrarias, la cuestión de lo femenino ha sido siempre adorado como aquello que todo lo crea y destruye; siendo el color rojo su tono principal, al estar directamente relacionados con los aspectos menstruales o el color de la sangre en el sacrificio ritual. El grabado en Nepal ha sido, desde tiempos remotos, una técnica más para la creación de imágenes religiosas como complemento a dicho ritual. Fue la llegada de los occidentales al Valle de Katmandú, en el siglo XX, lo que provocó la hibridación de las antiguas técnicas e ideales femeninos tántricos con las nuevas tecnologías y las políticas feministas.

Este artículo ha analizado cómo el color rojo es el protagonista, o nexo común, de las obras de arte realizadas por una selección de grabadoras mujeres contemporáneas, cuyas obras se producen en diferentes momentos de evolución social. Si bien las artistas más tempranas, Urmila Upadaya Garg y Seema Sharma Shah, utilizan el color rojo en alusión a lo femenino respecto a la cultura tántrica y la *nepalidad*; poniendo en valor determinados aspectos de su tradición y diferenciando sus obras de la homogeneización global. Por otro lado, las contemporáneas, Ashmina Ranjit y Saurganga Darshandari, aprecian el color rojo como arma feminista al utilizarlo recurrentemente en sus grabados y performances; siendo sus cuerpos los protagonistas de sus obras políticas, aunque sin olvidar el sustrato femenino de su cultura como base creativa.

Se concluye que el color rojo, empleado por estas artistas de manera constante, pone de manifiesto la contradicción de pertenecer a una tradición basada en la adoración a la *Śakti* y a la madre naturaleza como diosa, al mismo tiempo que sus cuerpos son subyugados por otra tradición paralela esencialmente patriarcal. Subrayando la relevancia de estudiar este tipo de obras contemporáneas desde el prisma histórico-artístico, en cuanto a los procesos culturales y sociales de transformación y cambio que este tipo de culturas han ido atravesando de manera paulatina, hasta el momento actual.

## Referencias bibliográficas

- Adhikari, Shona. 2019. "The sun-baked legacy of Bagru's Chippa-made dyed textile prints". *The Asian Age*, 3 April. <https://www.asianage.com/india/all-india/030419/the-sun-baked-legacy-of-bagrus-chippa-made-dyed-textile-prints.html>
- Aryal, Kundan. 2021. "A social history of the printing press in Nepal: Struggle and advances in breaking the monopoly of knowledge". 国别研究 [Guó bié yánjiū]. [https://www.researchgate.net/publication/350941046\\_A\\_Social\\_History\\_of\\_the\\_Printing\\_Press\\_in\\_Nepal\\_Struggle\\_and\\_Advances\\_in\\_Breaking\\_the\\_Monopoly\\_of\\_Knowledge](https://www.researchgate.net/publication/350941046_A_Social_History_of_the_Printing_Press_in_Nepal_Struggle_and_Advances_in_Breaking_the_Monopoly_of_Knowledge)
- Bedi, Rajesh. 1991. *Sadhus: The holy men of India*. New Delhi: Brijbasi
- Bhujju, Kriti. 2020. "Kriti Bhujju. Prachanda Shakya: A champion for Nepalese craft traditions". *Garland Magazine*, 27 Feb. <https://garlandmag.com/article/prachanda-shakya/>
- Bishop, Peter. (1989) 2000. *The myth of Shangri-La : Tibet, travel writing and the western creation of sacred landscape*. New Delhi: Adarsh
- Chitrakar, Madan. 2004. *Tej Bahadur Chitrakar: Icon of a transition*. Kathmandu: Teba-Chi Studies Centre
- Danielou, Alain. 1964. *Hindu polytheism*. New York: Bollingen Foundation
- Duffy, Owen. 2017. "Art for a new Nepal: Ashmina Ranjit's synergetic practice". *Artpulse*. <http://artpulsemagazine.com/art-for-a-new-nepal-ashmina-ranjit%e2%80%99s-synergetic-practice>
- Faridi, Rashid. 2014. "Chippa: Dyeing and painting people". *Rashid's blog*, 29 March. <https://rashidfaridi.com/2014/03/29/chippa-dyeing-and-painting-people/>
- Harper, Katherine Anne & Robert Brown, eds. 2002. *The roots of Tantra*. Albany, NY: State University of New York
- Kirkpatrick, William. 1811. *An account of the Kingdom of Nepaul: Being the substance of observations made during a mission to that country, in the year 1793*. London: William Miller
- Lal, Chandra Kishor. 2012. *To be a Nepalese*. Kathmandu: Martin Chautari
- Liechty, Mark. 2005. "Building the road to Kathmandu: Notes on the history of tourism in Nepal". *Himalaya: The Journal of the Association for Nepal and Himalayan Studies* 25
- Mookerjee, Ajit. (1966) 1994. *Tantra art: Its philosophy & physics*. Paris: Rupa
- Ranjit, Ashmina. 2000. *Cultural body*. Exhibition of instalation, 17th Feb.-3rd March. Sangeeta Thapa & Shashikala Tiwan, eds. Katmandú: Siddhartha Art Gallery
- Rawson, Philipe. 1973. *The art of Tantra*. London: Thames & Hudson

Shankar Shah, Uma & Seema Shankar Shah. 2013. *Expressions of devotion: Uma & Seema; A década long artistic journey in the 21st century*. Sangeeta Thapa & Madan Chitrakar, eds. Katmandú: Siddhartha Art Gallery

White, David Gordon, ed. 2000. *Tantra in practice*. Princeton NJ: Princeton University

## Notas

1. En un país aún hoy día arraigado en la cultura tradicional, el arte contemporáneo solo ha podido desarrollarse en la capital, donde la influencia extranjera ha sido mucho más notoria que en el resto del país.
2. Uno de ellos fue Sir John Woodrofe (1865-1936). Abogado y residente en Bengala durante la época del colonialismo británico en India; Mr. Woodrofe se dedicó a traducir del sánscrito al inglés los libros de los Tantras (guías para la práctica tántrica) y, firmándolos bajo el pseudónimo de Arthur Avalon, abrió un nuevo mundo de posibilidades en cuanto a la concepción sobre el tantrismo que se tenía en occidente (Rawson 1973, 15).
3. La palabra *Sādhu* proviene del sánscrito antiguo, siendo utilizada por vez primera en el *Rig Veda*, el primero de los *Vedas*, para definir a aquellos que perseguían la iluminación. Sus obligaciones sociales son las de asistir espiritualmente a aquellos que lo necesiten. Los *sādhus* creen que la verdad sólo puede ser alcanzada a través de la trascendencia de las tentaciones del mundo, que es el *māyā* o la ilusión. Para lo cual utilizan los yantras en sus ejercicios rituales y meditación.
4. Urmila Uphadhayay Garg, entrevista personal el 22 de abril de 2015.
5. "An overview of wood block printing". Knowledge Bank, 23 Aug. 2021. <https://knowledgebank.materialbank.com/articles/an-overview-of-wood-block-printing/>
6. Rashid 's Blog: An educational portal 2014
7. "Natural dyeing with plant and mineral matter: Cotton, silk, wool, and leather". Asia InCH: Encyclopedia of Intangible Cultural Heritage. Craft Revival Trush (CRT). <https://asiainch.org/craft/natural-dyeing-with-plant-mineral-matter-cotton-silk-wool-leather/>
8. "History of block printing (with infographics)". JD Institute of Fashion Technology, 24 July 2020. <https://www.jdinstitute.edu.in/history-of-block-printing-with-infographics/>
9. "Project with Bagru Bhabhis: Women printers". Im.printed, 2018. <https://www.imprintedstory.com/chhipa-printers>

10. "Printmaking in Nepal: Tracing its origins and problems in today´s world". The Himalayan Times, 1 July 2015. <https://thehimalayantimes.com/lifestyle/printmaking-in-nepal-tracing-its-origins-and-problems-in-todays-world>
11. "The day of the holy sepents". Nepali Times, 24 July 2020. <https://www.nepalitimes.com/banner/the-day-of-the-holy-serpents>
12. Ashmina Ranjit, entrevista personal el 5 de marzo de 2015.
13. Sauganga Darshandari, entrevista personal el 18 de enero de 2015.

*(Artículo recibido: 06/01/2023; aceptado: 01/03/2023)*