

Una aproximación al arte de Nilima Sheikh

María Beatriz Villa

UNIVERSIDAD SIMÓN BOLÍVAR

CARACAS - VENEZUELA

mbvilla80@gmail.com

Resumen

Trazar el territorio y reinventar el significado tradicional constituye la preocupación central de Nilima Sheikh, quien ocupa una posición importante en la escena plástica de la India contemporánea. Sus obras representan la realidad de la cultura India a través de vocabularios que declaran su propia condición identitaria y su forma nacional de ver, sentir y reaccionar, reconociendo la tradición clásica India y adaptando una temática vigente a lo largo de toda su historia social y cultural: las limitaciones de las mujeres. Este ensayo intenta explorar el diálogo entre temas contemporáneos y lenguajes de la tradición mediante el trabajo de Sheikh.

Palabras clave: Arte Indio Contemporáneo, Subjetividad Femenina, Cultura Tradicional India-Lenguajes Artísticos Contemporáneos.

An Approach to the Art of Nilima Sheikh

Abstract

To recreate the territory and reinvent the traditional meaning constitutes the central preoccupation of Nilima Sheikh, who occupies an important position in India's contemporary plastic scene. Her work represents the reality of Indian culture based on vocabularies that state her own identity and national point of view, and her feelings and reactions, acknowledging India's classical tradition and adapting what has been a persistent theme throughout its whole cultural and social history: the limitations of women. This essay intends to explore the dialogue between contemporary themes and traditional artistic languages in Sheikh's work.

Key words: Contemporary Indian Art, Female Subjectivity, Indian Cultural Tradition-Contemporary Artistic Languages.

The inseparable unity of the material and spiritual world is made the foundation of the Indian culture and determines the whole character of her social ideas.

Ananda K. Coomaraswamy.

Introducción

El arte contemporáneo indio representa los siglos de interacción entre India y el resto del mundo. El entrecruce de influencias tan característico de este país —que engloba la diversidad como no lo hace ningún otro— ha originado un tipo de arte representativo de su cultura, cuyo verdadero espíritu está conformado por muchas razas, religiones y creencias. Como señala J. Kedaeswari en el texto de presentación para el catálogo de la muestra *Contemporary Paintings of Karnataka* (Salar Jung Museum, Hyderabad): “en palabras de Jawaharlal Nehru, India es como un antiguo palimpsesto donde se han grabado varias capas de pensamientos y anhelos, pero aún así, ninguna capa subsiguiente ha quedado completamente escondida o ha borrado lo escrito anteriormente” (Kedaeswari, 2000: 2). El arte de la India siempre ha representado una mezcla de tonos culturales variados, por lo que explorar el diálogo entre temas contemporáneos y lenguajes artísticos pertenecientes a la tradición resulta una tarea compleja. Si bien son numerosos los casos en los que se fusionan los elementos clásicos de esta cultura milenaria con imágenes cotidianas actuales, hasta ahora no existe una amplia compilación histórica del arte moderno indio y mucho menos de los artistas activos en la India de hoy. Existe, pues, la necesidad de una primera orientación en un terreno que, para muchos, es a la vez extraño y fascinante.

La revisión de algunas obras emblemáticas nos permitirá evidenciar el valor estético de la producción artística actual partiendo de una perspectiva que interpreta el vocabulario del arte indio más tradicional. En concreto, estudiaré específicamente la propuesta de Nilima Sheikh (Nueva Delhi, 1945),¹ artista educada en Baroda bajo la tutela de K.G. Subramanyan² y una figura decisiva en la escena plástica de la India contemporánea. Sus trabajos demuestran la enorme capacidad para relatar la nefasta realidad y la violencia de la vida cotidiana, al mismo tiempo que el enfático amor hacia la antigüedad y hacia la tradición vernácula india; en todas sus obras las preocupaciones están siempre orientadas a establecer un puente entre estas dicotomías. Su contribución más clara yace en la revalidación de los métodos de pintura india y en la adaptación del mito con un lenguaje contemporáneo veraz. Aunque es cierto que existen vínculos con el arte tradicional persa y chino (Sinha, 2003: 136), analizaré principalmente las

relaciones que pueden establecerse entre el arte de Sheikh y la pintura en miniatura mogol.³

1.- El Aporte de Nilima Sheikh

Al conjugar arcaísmo y modernidad en su esencia misma de mujer es posible certificar una reflexión personal en sus trabajos, aquélla concerniente a la magnitud de la subjetividad femenina y a la manera cómo la sociedad en la que está inmersa tiende a ignorar el tratamiento despreciativo hacia las mujeres. Quizás sea su interacción con Occidente y el conocimiento de otras culturas lo que la obliga a sumergirse en el estudio de la cruda realidad en la que aún vive la mujer india. Esta temática funciona como soporte artístico, como territorio para la experimentación y como método para explicar el profundo sentido de su estética: mostrar los eventos cotidianos y las tragedias que delinear la vida de muchas mujeres de descendencia india por medio de un estilo netamente indigenista. Dicho estilo forma parte de la tendencia *revival*, que ha permeado gran parte del ámbito pictórico contemporáneo, basada en la búsqueda de lo “indigenista” –o *the quest for Indianness*, como lo denomina Gayatri Sinha (2003: 113)– surgida a finales de los años cincuenta; tiene como fundamento el hecho de que el artista no suprima su condición racial y su forma nacional de ver, sentir y reaccionar. Al respecto es importante destacar que Nilima Sheikh pertenece, junto a Arpita Singh, Nalini Malani y Mrinalini Mukherjee, a la generación de mujeres artistas cuyos trabajos son creaciones individualistas que recogen una variedad de tradiciones estéticas relacionadas con una forma de ver y de sentir propiamente india. Las temáticas tratadas vinculan las vidas de estas artistas con situaciones sociales más amplias (Dalmia, 2007). Este tipo de creaciones artísticas son consideradas “transgresoras de fronteras y de convenciones” porque se basan en narrativas de opresión en las que la mujer es protagonista –ya se trate de la esposa de clase media objeto de maltrato doméstico o la mujer común sujeta a diversos abusos–. De acuerdo con Dalmia, esta preocupación sobre los asuntos de género forma parte del objetivo de comprender la articulación del Yo y su interrelación con la sociedad. Existe, por tanto, un vínculo directo con lo cotidiano y los hechos concretos de la existencia, un enfrentamiento con lo marginalizado aunado a la compasión hacia las condiciones caóticas del ambiente actual. Partiendo de esto, Sheikh lleva la mirada hacia su interior, hacia el corazón de la India y hacia la esencia de su tradición artística clásica. Mediante la subversión de normas y un enfoque subalterno, manejados con inteligencia

y humor, representa los estilos de vida de las mujeres habitantes de la nación, intentando de esta manera trastocar la mirada del espectador e incitarlo a desarrollar una nueva forma de contemplación generada por la narración histórica, deliberadamente india y enfocada en el género femenino. Esta relación con el pasado es llevada a cabo mediante la reestructuración de la memoria tanto individual como colectiva y las prácticas culturales de saber, de imaginario y de creación, propias de la tradición artística India.

Un ejemplo de lo antes señalado lo encontramos en la obra titulada *When Champa Grew Up* (1984), una serie de 12 pinturas en témpera que narra la verdadera historia de una joven esposa torturada y posteriormente quemada por sus suegros. Además de proponer un fácil acceso al arte del pasado, este trabajo reafirma lo sealado por Gombrich (2008) de que “cada obra está relacionada por imitación o por contradicción con lo precedente”. En este caso, se presentan elementos característicos de la pintura mogol –una variedad de la pintura islámica practicada en India entre los siglos XVI y XVIII–. No obstante, sus pinturas representan, de acuerdo con Sinha (2003), el vuelo de la imaginación hacia estados alborozados del ser, casi como las experiencias místicas de santos y faquires, mediante el empleo constante de elementos formales derivados de la escuela de pintura en miniatura mogol.

2.- Historia e influencia de la pintura mogol

La pintura mogol, surgida durante el reinado de Akbar (1556-1605), aunque basada en el estilo iraní (específicamente de la miniatura persa) deriva su carácter distintivo de los pintores “indigenistas” empleados por el emperador Akbar.⁴ En este tipo de pintura se representaban escenas de epopeyas indias como el *Ramayana* y el *Mahabharata*, escenas con animales y retratos individuales. El estilo continu  refinándose con los elementos del realismo y del naturalismo que venían a la delantera y posteriormente, ya para el siglo XVIII, floreció la pintura *Rajput* en las cortes reales bajo el patrocinio de los regentes Hind es de Rajputana⁵ y de los Himalayas en Punjab. Los temas estuvieron inspirados tanto por la literatura –*Puranas*, *Ramayana* y *Mahabharata*– como por la vida cotidiana en pueblos y ciudades; las leyendas del Sr. Rama, el Sr. Krishna y la danza de Shiva también eran temas populares representados. Luego, con el progreso en las relaciones entre los gobernantes mogoles y los príncipes *Rajput* se originaron temas novedosos, como la representación simbólica de modos musicales del mismo período y los temas inspirados en la poesía *Vaishnava*.⁶ Las miniaturas en manuscritos u hojas sueltas para ser guardadas en álbumes fueron el medio

preferido de esta pintura, aunque muchas fueron hechas en los muros de los palacios, los aposentos interiores de las fortalezas y *havelis*.⁷ Por su parte, la pintura *Pahari* está basada en la literatura sánscrita denominada *Chitra rachana* que significa “ciencia de la pintura” o “ciencia del arte” y se deriva igualmente de la pintura en miniatura mogol originaria de la India.

Ahora bien, mientras que en la pintura mogol se representaban escenas del harem y de la vida de la corte, episodios amorosos, hazañas acrobáticas, escenas salvajes de la caza y de batallas, Sheikh se concentra principalmente en la temática femenina. Sin embargo, es necesario resaltar que en ambos casos se favorece lo local y lo inmediato como fuente artística –lo que confirma lo expuesto por Sinha: “La finalidad primordial del artista debe ser representar a los seres humanos en su ambiente local, dentro de su propio clima y provincia” (2003: 135)– aunque lo que caracteriza el arte de Nilima Sheikh es la manera de reconfigurar elementos propios de la tradición en conjunto con la realidad circundante sin negar o impregnar el trabajo de connotaciones religiosas, simbólicas o metafísicas –lo que no significa que éste carezca de un sentido profundo de espiritualidad–. Lo que vemos es precisamente una gran fuerza expresiva que surge desde la interioridad de la artista, resultando en la integración armónica de temas contemporáneos y de la tradición estética india. De este modo, a Nilima Sheikh se le aplica perfectamente aquello de que “el arquitecto (artista) asiático nunca es un filósofo como tampoco es un erudito. A pesar de esto, sus trabajos revelan siempre, una honda reflexión filosófica y religiosa, de la cual proviene su trabajo creativo, su sentido de la estética” (Fahr-Becker, 2000: 305). En cierto sentido, su arte está inmerso en las actividades mundanas del día a día, lo que nos trae a la memoria el pensamiento de *Mahatma* Gandhi, según el cual el hombre no debe abstraerse del mundo y de la sociedad sino que, por el contrario, tiene un deber con ésta y es ahí donde se incluye el trabajo del artista (Varma, 2006: 47).⁸ Es precisamente esta interrelación con la sociedad la que conlleva al ser humano, y en este caso a Sheikh, a la autorrealización en consonancia con el universo; ella muestra una espiritualidad intrínseca producto de su trabajo desde y dentro de la colectividad.

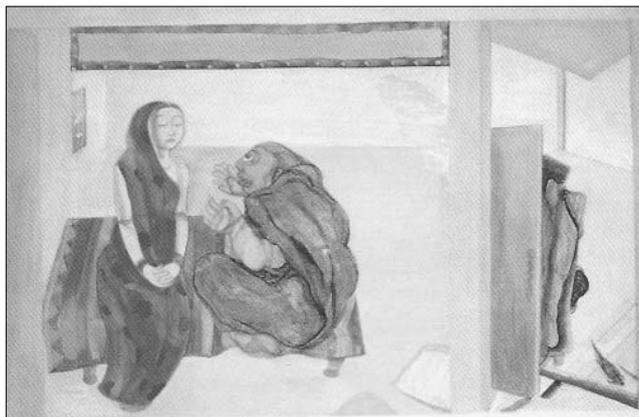
3.- Breve explicación de la obra

Un análisis detallado permite observar en el primer panel de la obra *When Champa Grew Up* (1984) a una niña alegre jugando en un columpio y montando bicicleta, seguida por una escena que muestra la ceremonia del matrimonio con una manada de aves que simboliza el abandono del

hogar de los padres. Posteriormente, la mujer es representada desnuda y llorando mientras trabaja en la cocina, probablemente después de ser golpeada. Finalmente, en el último panel, aparece retratada en la pira funeraria rodeada de un grupo de mujeres vestidas de luto. Lo interesante aquí es el perspicaz reconocimiento de la tradición a su vez que la adaptación de una temática vigente a lo largo de toda la historia social y cultural del país, la de los deberes y derechos de la mujer en la India.



When Champa Grew Up (1984), Panel #1



When Champa Grew Up (1984), Panel #6



When Champa Grew Up (1984), Panel #8



When Champa Grew Up (1984), Panel #12

En una conversación entre Shiva⁹ y Uma,¹⁰ en la gran epopeya mitológica, el *Mahabharata*, se describen los oficios que la mujer debe practicar con la más severa disciplina. Éstos se inician a partir del rito del matrimonio, donde la presencia del fuego nupcial la asocia a su Señor para así llevar a cabo buenas acciones. La mujer debe ser bella y gentil, considerar a su esposo como un Dios –aunque él busque placer en otro lugar– y servirle tanto en la fortuna como en la miseria, en la salud y en la enfermedad, y debe ser obediente aun si se le demandan acciones negativas o actos que pudieran generar su propia destrucción. Debe levantarse temprano, servir a los dioses, siempre manteniendo su casa limpia, comer únicamente después de satisfacer las necesidades de los dioses, huéspedes y sirvientes, y venerar

a sus propios padres así como a los padres de su esposo (Coomaraswamy, 1957: 98-99). Aunado a esto, la mujer debe estar sometida al sistema de *Purdah* (que significa literalmente “cortina”), que exige el uso de cortinas, pantallas o paredes altas en las casas para mantener a las mujeres alejadas de la mirada inescrupulosa de los hombres, y que entre los musulmanes está representado por un traje (compuesto de *burqa* o *niqab* y un velo para cubrir el rostro) que la oculta de pies a cabeza. La *Purdah* establece una fuerte separación entre el hombre y la mujer, pero también entre la comunidad y la familia, entre la calle y el hogar, entre lo público y lo privado; en suma, separa al individuo de la sociedad.

Sin pretender dar una explicación exhaustiva al respecto, también existen oficios a los que la mujer queda relegada si no cumple con las obligaciones del matrimonio, como ser barrenderas o encargadas de la limpieza de letrinas y cañerías.¹¹ Sin duda alguna, Nilima Sheikh recoge estos acontecimientos de las vidas de las mujeres pertenecientes a su cultura y los transforma mediante un vocabulario pictórico nuevo, lo cual ejemplifica lo que señalara Benjamin (1936: 1-12), según lo cual tiene lugar “un cambio en la producción y con ello un cambio en la percepción y recepción de las obras, las cuales pasan a ser evidencias del proceso histórico y ello constituye su importancia política oculta”.

Para continuar trazando vínculos con la pintura en miniatura mogol pensemos ahora en el caso de *Los Principes de la Casa de Timur*, una de las pinturas del estilo mogol más importantes, tanto por su tamaño como por su temprana fecha de ejecución —se piensa que se inició en 1555, a comienzos del imperio mogol de la India—. Esta obra representa a los gobernantes del imperio mogol y a sus asociados, sentados en un pabellón. Trabajada en colores y en oro sobre tejido fino de algodón, en ella se retrata a un gobernante sentado en el jardín del pabellón vistiendo un traje de Asia Central (se cree que es Humayun [1508-56], el segundo emperador mogol),¹² rodeado por dos sirvientes y ubicado frente a un visitante; a cada lado figuran cortesanos y nobles, y al fondo sirvientes. En la parte posterior del cuadro, que hoy ha desaparecido, además del trasfondo característico de paisajes montañosos, probablemente se plasmaron bailarines y músicos. Posteriormente, las cabezas fueron repintadas para incluir a otros gobernantes del imperio y crear así una escena genealógica.

En efecto, es importante destacar que el tratamiento del color basado en pigmentos opacos y la utilización de témperas de colores vivos, es el mismo utilizado por nuestra artista, quien se desplaza de las técnicas de óleo sobre tela, a la tradicional témpera sobre papel o témpera de caseína sobre

algodón, llevando el vocabulario poético y lírico a su máxima expresión. El uso del blanco indio o *khari* permite estampar capas de pintura translúcida, característica que le da a sus pinturas un encanto e intensidad inusual. Incluso el tratamiento de la luz y la sombra para capturar el espacio y el volumen se asemeja al de la pintura mogol (cuyas influencias occidentales son notables sobre todo en el uso de perspectivas aéreas¹³ y de efectos atmosféricos para indicar receso espacial; el efecto de los tonos difuminados en los contornos de las figuras parece extraído directamente de las manifestaciones artísticas del Norte de Europa). Estos detalles, que indudablemente expresan sensualidad y sentimentalismo, eran las notas principales de las miniaturas mogoles.



Los Príncipes de la Casa de Timur, 1955

Así pues, la pintura de Nilima Sheikh refleja también lo expuesto por Coomaraswamy (1964: 150) al examinar la pintura mogol: “no es la manera de pintar, abstracta o realista, lo que constituye su grandeza, sino la clase de sentimiento que encuentra en ellas (obras como el *Moribundo* o el *Jadруп Yogi*) su expresión, sea cualquiera la técnica”. Tenemos entonces, que

por medio de la reconfiguración de las prácticas tradicionales de pintura, la estética de esta artista adquiere una nueva sensibilidad y en consecuencia un nuevo sentido desde la visión contemporánea. Sheikh parece realizar un esfuerzo consciente por conjugar ambas realidades (la de la tradición y la de la existencia actual) partiendo de una mirada que todo lo analiza y que en vez de producir únicamente retratos de personas, añade un contenido significativo a sus obras para estimular la reflexión sobre su intención artística particular. Al mismo tiempo, el vínculo con la tradición representa “la unión inseparable del mundo espiritual y el material que conforma la base de la cultura india y determina el carácter total de sus ideas sociales” (Coomaraswamy, 1957: 10).

A modo de conclusión

Partiendo de la indagación y el análisis de los métodos de pintura india más tradicional y su adaptación al lenguaje contemporáneo, en el arte de Nilima Sheikh podemos identificar una poética muy particular de enorme fuerza expresiva, la cual debería ser considerada por la crítica actual como un aporte importante al género pictórico, no sólo porque se inserta dentro de las prácticas contemporáneas, sino también porque ejerce su narrativa desde una perspectiva asiática trasladada al ámbito multilingüístico y trans-territorial de la actualidad. La narrativa propuesta por Sheikh demuestra un inmenso sentimiento de nostalgia porque parte de la rememoración del discurso histórico de una realidad que aún hoy está presente. Sobre esta artista novedosa y poco estudiada, no se ha formulado aún una reflexión amplia y rigurosa que dé cuenta de los elementos tomados de la tradición artística india así como de su inserción en el fenómeno contemporáneo del arte, como reacción ante la experiencia de vida colectiva de las mujeres en India y como fuente de información válida, por medio de la estrategia de representación pictórica.

Notas

- ¹ Artista India, estudiante de las técnicas de pintura al óleo de estilo occidental y de pintura en miniatura mogol y *Rajput*. Estudió historia en la Universidad de Delhi (1962-65), pintura en la Facultad de Bellas Artes de Baroda (MA Fine, 1971) y fue profesora de la misma facultad entre 1977 y 1981.
- ² Artista determinante en la década de los ochenta porque reivindica la autenticidad e identidad del Arte Indio.
- ³ Tomando en cuenta también a sus contemporáneas, la pintura *Rajput* y *Pahari*. La primera inicialmente identificada con una gama limitada de colores, espacio

superficial, brillantez decorativa y temas míticos, posteriormente influenciada por la pintura mogol debido a cambios en patronazgo, el movimiento de artistas y factores políticos. La segunda tuvo un primer estilo discernible llamado “*Basholi*”, de colores planos, atrevidos y violentos; éste fue reemplazado por la refinada elegancia del estilo “*Guler*”, de temas y símbolos de la literatura y la mitología.

⁴ En sus inicios, la pintura mogol era considerada “Arte del libro” porque servía para ilustrar manuscritos y memorias. De estas últimas un ejemplo importante es el *Babur-name*, no sólo por las representaciones naturalistas sino también por su manejo de la historia natural. Este interés por el naturalismo parece haber estado estimulado por los dibujos chinos, las pinturas y los textiles llevados a Irán y a Asia Central entre 1405-1430. Por otro lado, un hito en la historia de la pintura persa-islámica lo constituye los manuscritos ilustrados alrededor de 1567. El *Nimat-nama*, un libro de cocina, y el *Hamza-nama*, una épica árabe sobre el legendario Hamza, constituyen estudios fascinantes sobre la pintura mogol temprana. En estos ocurre una síntesis entre la plasticidad india antigua y la denominada escuela *Bihzad*, por lo que se representan elementos peculiares como el vestuario y edificios indios, además el empleo del color propiamente mogol-*Rajput* invade el ambiente árabe-iraní.

⁵ Una región del noroeste de la India que hoy comprende el estado Rajasthan y pequeñas partes de Madhya Pradesh y Gujarat.

⁶ De la que se derivan las canciones vaishnavitas conocidas como *Bishunpad*, una forma vocal muy particular. El término *vaishnava*, adorador de Vishnú, se utiliza sólo en el sur de la India. En el resto del país (y en el resto del mundo), el término pasó a significar “devoto de Krishna”. Sin embargo, el *vaishnavismo* es un sistema de pensamiento plasmado por el Vedanta, la interpretación filosófica de los Vedas. Los Vedas son considerados un monumento de religiosidad universal y de profunda significancia humana. La literatura védica surge como resultado del cruce cultural producido por el encuentro entre la civilización arya (de lengua Indo-Europea) y la población indígena (de lenguas dravidianas). El primer significado de la palabra *Veda* es “revelación” o *shruti* (aquello que es escuchado). El segundo significado está restringido a las cuatro partes más importantes de esta literatura, generalmente referidas como los cuatro vedas: *Rig Veda*, *Sama Veda*, *Yajur Veda* y *Atharva Veda*. Un tercer significado se restringe a, probablemente la parte más antigua de cada Veda, los *Sambhitas* (*mantras*) o himnos y plegarias. El *Rig Veda Sambhita*, contiene 10,000 versos en forma de un poco más de 1000 himnos. El *Sama Veda* contiene cantos y melodías (*saman*) tomadas del *Rig Veda*. El *Yajur Veda* consiste en fórmulas sacrificiales de los sacerdotes *adhvaryu*, la mayoría también tomadas del *Rig Veda*, entre éstos: el *Krisna* o “Negro” *Yajur Veda* cuyos *sambhitas* son el *Taittiriya*, el *Maitrayami* y el *Kathaka*; y el “Blanco” o *Shukla Yajur Veda* cuyo *sambhita* es el *Vajasanei*. El *Atharva Veda* se aleja un poco de los tres en virtud del carácter “popular”

- de muchas de sus plegarias contra enfermedades, encantos o hechizos. Parte de los textos védicos también son los *Brahmanas*, vinculados a las variadas ramificaciones de los *Sambhitas*. Las *Aranyakas* o “tratados del bosque”, constituyen la continuación de los *Brahmanas* y por ende de los *Sambhitas*. Por último, los *Upanishads*, considerados como el estadio final de estos textos, son conocidos como *Vedanta* o “final del veda”. (Panikkar, Raimon. *The Vedic Experience: Hinduism’s Contemporary Holy Bible*. Disponible en http://www.himalayanacademy.com/resources/books/vedic_experience/VEIndex.html
- ⁷ Mansión privada en India y Pakistán.
- ⁸ Otro trabajo de 1984, titulado “Midday”, muestra la ejecución de una serie de actividades en un área limitada: una mujer pelando vegetales, pájaros recogiendo granos del suelo, un niño lanzando un balón hacia el cielo y un perro lamiendo agua directamente del grifo.
- ⁹ “La palabra *Isvara* designa la persona del Dios supremo más allá del cual no existe otro ser que el impersonal e icognoscible Brahma o Atman. *Isvara* es adorado bajo tres formas: Brahma (el creador), Vishnú (el conservador), y Shiva (el destructor), unidos a veces en la triple imagen de la trimurti”. (Coomaraswamy, 1964: 8).
- ¹⁰ Una de las consortes de Shiva, que muere trágicamente y posteriormente renace como Parvati.
- ¹¹ Chaudhary comenta sobre el rol de la mujer *Bhangi* (barrendera) en la aldea de Karimpur: “en las casas de sus empleados más conservadores las mujeres se encuentran en la más estricta *Purdah*; no pueden salir al campo; quedan relegadas a una pequeña habitación alejada de la casa o permanecen en el techo para no cruzarse con otra persona; en ocasiones deben recoger el excremento del suelo y llevarlo a los campos” (1988: 148).
- ¹² Padre del emperador Akbar, considerado “el verdadero arquitecto” del imperio mogol y quien sentó las bases sólidas del mismo.
- ¹³ La utilización de la perspectiva fue uno de los logros importantes dentro de la pintura mogol.

Referencias

- Bakshi, S.R (1987). *Gandhi and the status of women*. New Delhi: Criterion Publications.
- Benjamin, Walter (1936). *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica*. (Traducción inédita de Luis Miguel Isava). Texto de referencia: Kommentar von Detlev Schötter (2007) *‘Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit’ und weitere Dokumente*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Carbatonic, F (2008, 25 de Enero). *The Work of Indian Artist Nilima Sheikh*. Disponible en http://www.associatedcontent.com/article/556463/the_work_of_indian_artist_nilima_sheikh.html?cat=38

- Chaudhary, S.N (1988). *Changing Status of depressed castes in Contemporary India*. New Delhi: Daya Publishing House.
- Coomaraswamy, A. K (1957). *The Dance of Shiva*. New York: The Noonday Press.
- Coomaraswamy, A. K (1964). *Artes y Oficios de la India y Ceilán*. Noonday Press: New York.
- Dalmia, Y (2007, 28 de Enero). *Women's way in art*. Disponible en <http://www.tribuneindia.com/2007/20070128/spectrum/main2.htm>
- Fahr-Becker, G (ed.) (2000). *Arte Asiático*. Barcelona: Könemann.
- Fernández, Dominique (2005). *The Indian Sentiment*. New Delhi: Rupa & Co.
- Gombrich, E. H (2008). *La Historia del Arte*. Londres: Phaidon Press.
- Jain, P.C y Daljeet (2005). *Fiction in Mughal Miniature Painting*. Disponible en: <http://www.exoticindia.es/article/mogolminiature/>
- Kedareswari, J (2000). *Contemporary Paintings of Karnataka*. Hyderabad: Salar Jung Museum
- Majumdar, R. C (ed.) (1988). *The History and Culture of the Indian people. Struggle for freedom*, Vol. 11. Bombay: Bharatiya Vidya Bhavan.
- Panikkar, Raimon. *The Vedic Experience: Hinduism's Contemporary Holy Bible*. Disponible en http://www.himalayanacademy.com/resources/books/vedic_experience/VEIndex.html
- Ratnakar, Pramesh (1996). *Hinduism*. New Delhi: Lustre Press.
- Rizvi S.A.A (1999). *The Wonder that was India (Part II)*. New Delhi: Rupa & Co.
- Rogers, J. M (1993). *Mogol Miniatures*. London: British Museum Press.
- Sinha, G (ed.) (2003). *Indian Art: An Overview*. New Delhi: Rupa & Co.
- The Art Fund (2010). *The Princes of the House of Timur*. Disponible en: <http://www.artfund.org/artwork/4691/princes-of-the-house-of-timur>
- Varma, R (2006). *The Spiritual Perceptions o Mahatma Gandhi*. New Delhi: Rupa & Co.