
EN BUSCA DE LA LÍNEA RÍTMICA: INFLUENCIA DE LA ESTAMPA JAPONESA EN LOS USOS PEDAGÓGICOS DE LA ESCUELA DE BENGALA

Sergio Román Aliste

Universidad Rey Juan Carlos. Dpto. Artes y Humanidades

Resumen

Este texto aborda la forma en que la concepción de la línea en la estampa japonesa fue utilizada para definir una determinada forma de aprendizaje del dibujo en el contexto pedagógico de la Bengala colonial, y en particular en la escuela Kala Bhavana de Sântiniketan (1920-1950 aproximadamente). La influencia japonesa en la India de principios del siglo XX fue clave para definir una identidad artística anticolonial y para establecer planteamientos teóricos y pautas de enseñanza vernáculos. De modo particular, se analiza cómo desde la teoría artística del maestro Nandalal Bose (1882-1966) se articularon una serie de guías de dibujo bajo el título de *Rupavali*, cuya forma y alcance no se pueden entender sin la influencia de la técnica xilográfica japonesa.

Palabras clave: XILOGRAFÍA; ENSEÑANZA; DIBUJO; JAPÓN; INDIA

IN SEARCH OF THE RHYTHMIC LINE: THE INFLUENCE OF JAPANESE PRINT ON THE PEDAGOGICAL USES OF THE BENGAL SCHOOL

Abstract

This text discusses how the conception of line in Japanese printmaking was used to define a particular way of learning drawing in the pedagogical context of colonial Bengal, and in particular in the Kala Bhavana school in Sântiniketan (circa 1920-1950). Japanese influence in early twentieth-century India was instrumental in defining an anti-colonial artistic identity and in establishing theoretical approaches and vernacular teaching patterns. In particular, it analyses how the artistic theory of the master Nandalal Bose (1882-1966) articulated a series of drawing guides under the title of *Rupavali*, whose form and scope cannot be understood without the influence of the Japanese woodcut technique.

Keywords: WOODCUTTING; TEACHING; DRAWING; JAPAN; INDIA

Román Aliste, Sergio. 2023. "En busca de la línea rítmica: Influencia de la estampa japonesa en los usos pedagógicos de la Escuela de Bengala". *AusArt* 11 (1): 183-197. <https://doi.org/10.1387/ausart.24247>

Contexto preliminar y objeto de estudio

El propósito de este texto es esclarecer el papel de la estampa japonesa en el espacio de la renovación artística de la India colonial, particularmente en la zona de Bengala durante los años veinte a cuarenta del siglo XX. El contexto de influencia japonesa en el arte indio de la denominada Escuela de Bengala, a principios del siglo XX, ha sido ampliamente estudiado. En particular lo ha sido la influencia del arte japonés en Nandalal Bose, uno de los líderes del movimiento artístico bengalí y maestro de toda una generación de pintores (Kini-Singh 2022), y la figura del crítico japonés Okakura Kakuzō en interacción con el contexto bengalí (Román Aliste 2021b). La relación de varios artistas tradicionalistas japoneses, ligados a la escuela Nihon Bijutsuin, con sus homólogos indios del movimiento de la Escuela de Bengala en las primeras décadas del siglo XX, tiene varios niveles de análisis. En primer lugar, se puede constatar una interacción y retroalimentación teórica (Vatsyayan 1984; Shigemi & Singleton 2012), y, por otro, el interés de los artistas bengalíes en las técnicas japonesas, en particular la pintura a la tinta china (Cuha-Thakurta 2009b). No obstante, no se ha prestado la misma atención al papel que la estampa japonesa tuvo sobre la enseñanza del arte en Kala Bhavana (Śāntiniketan), espacio de desarrollo final de la Escuela de Bengala bajo el liderazgo del pintor Nandalal Bose.

El efervescente contexto cultural de Bengala a principios del siglo XX, liderado por su capital Calcuta, a la sazón presidencia del gobierno colonial británico, no estaba exento de fuertes contradicciones ideológicas y prácticas (Kapur 2008, 230-32). El protagonismo de ese movimiento cultural y artístico había sido liderado por el entorno de la familia Tagore, en particular por el pintor Abanindranath Tagore, sobrino del poeta Rabindranath Tagore, desde su círculo de discípulos de Calcuta, en el que se formó el mencionado Nandalal Bose (Cuha-Thakurta 2009a). La búsqueda de un lenguaje artístico vernáculo y nacionalista por parte de este círculo cultural elitista fuertemente occidentalizado, y al mismo tiempo desarraigado de los procesos artísticos tradicionales aún vivos, era visto por Rabindranath Tagore como un “invernadero cultural” de escasa proyección y miras (Siva Kumar 2008, 137). Por esta razón, la fundación de una escuela de arte en 1919 en el marco rural de Śāntiniketan, a unos 150 km de la capital, buscaba crear líneas disruptivas en el desarrollo de un movimiento artístico indio renovado. Este texto pretende centrar la problemática búsqueda de ese lenguaje en la escuela Kala Bhavana de Śāntiniketan desde la perspectiva de la enseñanza del arte, y desde el marco específico de las técnicas gráficas en las décadas de los años veinte a cuarenta del pasado siglo, a partir de las fuentes del grabado japonés sin perder de vista los referentes gráficos de la coetánea vanguardia europea.

Una escuela de arte en la encrucijada del colonialismo europeo y el anhelo panasiático

La escuela de arte protagonista de este texto, Kala Bhavana, fue fundada en 1919 en un espacio educativo utópico que previamente había sido establecido por el poeta Rabindranath Tagore dieciocho años antes, en 1901. El espacio en cuestión, llamado Śāntiniketan, había nacido con un propósito modernizador desde una ambientación y retórica tradicionalista y de marcada agenda anticolonial. El proyecto inicial, centrado de forma modesta en la enseñanza primaria y secundaria, fue ampliando sus miras hasta adquirir, en los albores de los años veinte, una dimensión verdaderamente universitaria y de base artístico-humanística. Fue ese momento, en los inicios del periodo de entreguerras europeo, cuando Rabindranath Tagore aprovechó su fama y prestigio posteriores a la obtención del Premio Nobel de Literatura (1913) para difundir su ideario educativo progresista ante la audiencia internacional. Su mensaje, que cautivó la atención de prestigiosos pedagogos occidentales, contaba con el respaldo de la experiencia práctica y demostrable aplicación de sus métodos y esquemas educativos en la escuela de Śāntiniketan (Román Aliste 2022, 149-51). Los ejes principales de ese ideario eran la enseñanza en la naturaleza, el arraigo local de la mirada internacionalista y la educación basada en las artes.

El referente japonés había sido crucial para el desarrollo de la cultura artística de Calcuta desde 1902, momento en que se produjo el primer viaje de Okakura Kakuzō a la capital de Bengala (Shigemi 2009), a raíz del cual surgió uno de los textos fundacionales de la ideología panasiática, *The Ideals of the East*, publicado en inglés originalmente en 1905 (Okakura 1903). Dicha estancia del crítico japonés en Calcuta dio origen a una fructífera relación con Rabindranath Tagore, y puede considerarse el germen de los tres ejes mencionados: naturaleza, internacionalismo y base artística para la construcción de una identidad cultural (Bharucha 2010). Sin embargo, veinte años más tarde, a raíz de la obtención del Premio Nobel y de la colaboración de Rabindranath Tagore con personalidades culturales europeas, se produjo un acontecimiento de especial relevancia para el devenir del movimiento artístico bengalí y, en particular, para la escuela de arte protagonista de este texto, Kala Bhavana. El hecho en cuestión fue la exposición de trabajos de diferentes artistas de la Bauhaus de Weimar, principalmente obra gráfica, en la ciudad de Calcuta en 1922 (Mitter 2013).

El impacto de dicha exposición ha sido analizado particularmente en los últimos quince años, a raíz del texto de Partha Mitter *The Triumph of Modernism*, y a pesar de permitir interpretar un cierto impacto formalista, especialmente en la figura de Gaganendranath Tagore (Mitter 2007, 18-25), el sedimento generado por la interacción con los referentes de la vanguardia europea no debe ser tanto analizada en la evidencia formal de las obras plásticas resultantes, sino en el trasfondo teórico y en las evidencias pedagógicas que se desarrollaron en las dos décadas posteriores. La teoría

artística nacida en el seno de la escuela Kala Bhavana, especialmente de la mano de su cabeza y líder, Nandalal Bose, buscó definir una *indianidad*¹ por contraste con Occidente, y en sintonía con Japón, generando con ello una forzada dicotomía que sentará cátedra en las décadas posteriores en la mencionada escuela (Román Aliste 2015, 215-16). La utilización de las técnicas gráficas, con la ineludible base teórica que ya ha sido apuntada, debe ser entendida a partir de dos particularidades: *a*) la transformación de los medios gráficos (especialmente xilográficos) como vehículo de expresión formativo para la liberación de la línea gestual en medios pictóricos ajenos a las técnicas de estampación; y *b*) su vínculo con un determinado planteamiento de abstracción que deriva de la línea y de la resonancia natural, y que en este estudio se entiende derivado de las técnicas japonesas *ukiyo-e*, y que se opone a los conceptos de abstracción procedentes de la vanguardia europea, aunque puede entenderse catalizado por ellos.

La mutabilidad de la técnica xilográfica: Medios cambiantes en la educación

El arte de India, tal como había empezado a ser estudiado sistemáticamente en la segunda mitad del siglo XIX por la historiografía británica, destacaba por sus referentes arquitectónicos y escultóricos, y escasamente por los ejemplos pictóricos.



Figura 1. Abanindranath Tagore, *Bhārat Mātā*, Acuarela (1905), Rabindra Bharati Society / cromolitografía (ca. 1910), col. part.

En cuanto a las manifestaciones artísticas indias basadas en las técnicas de estampación, eran totalmente inexistentes antes de la colonización europea, tanto portuguesa como británica. La razón del inferior peso de la pintura se debía a la escasez de referentes antiguos, si bien contaba con el monumental ejemplo de los murales budistas de Ajanta, elaboradas entre el s. II a.C. y el V d.C. (Fernández del Campo 2007). El otro referente pictórico era la miniatura, tanto religiosa como cortesana, y de fuentes jainas, hindúes, sikhs o islámicas y cuyo apogeo es posterior al siglo XV hasta su declive con la colonización. A pesar de la prevalencia tradicional de las formas artísticas tridimensionales, arquitectónicas y escultóricas, sorprende la escasez de atención de los artistas indios de principios del siglo XX a esos lenguajes, particularmente el de la escultura tradicional. Cuando la Escuela de Bengala inició sus pretensiones de restitución de la grandeza del arte indio con nuevos lenguajes, no lo hizo sino explorando exclusivamente formas pictóricas de tipo acuarelado que no correspondían técnicamente ni con el ejemplo muralista de Ajanta ni con el miniaturístico rajput o mogol, a pesar de que buscaba parangonarse con ambos y heredar sus respectivas esencias. El cambio del siglo XIX al XX fue testigo de numerosos ejemplos de transferencia de estilos entre técnicas dispares, como el ejemplo del pintor Raja Ravi Varma, pionero de la pintura al óleo para la representación de temas religiosos y mitológicos hindúes, y que adaptó ese tipo de plástica pictórica a la técnica cromolitográfica con intenciones comerciales (Kapur 2000, 164-67). Del mismo modo, el artista bengalí Abanindranath Tagore usó uno de sus iconos pictóricos, la Madre India o *Bharat Mata*, inicialmente pintado a la acuarela, en medios litográficos para su difusión masiva en el contexto nacionalista posterior a las revueltas *swadeshi* de 1905 (Fig.1).



Figura 2. Ramkinkar Baij. *Do or Die*, xilografía, 1942, Delhi Art Gallery



Figura 3. Benodebehari Mukherjee, *Portrait of a Girl*, xilografía, ca. 1944, National Gallery of Modern Art, New Delhi



Figura 4. Nandalal Bose, *Tree Planting ceremony*, xilografía, 1928, National Gallery of Modern Art, New Delhi

Con la fundación de la escuela de arte Kala Bhavana en 1919 se dio un espaldarazo a la experimentación con nuevas formas plásticas, logrando ya en el contexto rural de Śāntiniketan una utilización de la xilografía y linograbado no como una derivación de modelos pictóricos previos, sino como expresión plástica coherente con la técnica de estampación elegida. La utilización de la xilografía y el linograbado en Śāntiniketan por parte de artistas como Nandalal Bose, Benodebehari Mukherjee o Ramkinkar Baij no aparenta beber de fuentes orientales (Figs. 2-4), contrariamente a lo que se apunta desde el principio de este texto (Das 1983, 82), sino que más bien concuerdan con el expresionismo alemán, probablemente por la existencia de publicaciones incorporadas por Rabindranath Tagore a la escuela (Mukhopadhyay 2005, 89), y por el evidente referente de obras xilográficas de la Bauhaus en Calcuta en 1922, ejemplos de una escuela aún radicada en Weimar y en la que aún pervivían fuertes tintes expresionistas (Bittner & Rhomberg 2013).

Otra de las razones del vínculo plástico de las xilografías de Śāntiniketan con referentes coetáneos europeos deriva de la presencia de la artista francesa Andrée Karpelès, especialista en estampación en relieve, y que ayudó a impulsar el departamento de artes gráficas y los enfoques más artesanales en la escuela (Das 1983, 81-82; Román Aliste 2021a, 176-78). El ejemplo de Karpelès fue importante para la utilización de la estampación en relieve como medio de ilustración de libros en el contexto de Śāntiniketan (Figs. 5-6). No obstante, recientemente se ha sugerido que algunas de estas obras xilográficas podrían concordar con ejemplos *ukiyo-e* monocromáticos contemplados por Nandalal Bose en Japón en el año 1924 (Kini-Singh 2022, 355).



Figura 5. Nandalal Bose. Ilustración para el libro *Sahajpath*. Linograbado, 1930



Figura 6. Andrée Karpelès. Ilustración xilográfica para el libro “Fables Chinoises du IIIe au VII-le siècle de notre ère (d’origine hindoue), 1921.



Figura 7. Kitagawa Utamaro, *Sirvienta de la casa de té*, ca. 1795, ukiyo-e, The Metropolitan Museum of Art, New York (public domain).

Sin embargo, si abordamos la perspectiva de la enseñanza del dibujo en la escuela de Sântiniketan, emerge una relación evidente y hasta el momento no clarificada con la estampa xilográfica japonesa, y es la que se observa en un conjunto de repertorios de formas faciales y gestuales,

elaborados por Nandalal Bose para un propósito explícitamente pedagógico, y que deriva del protagonismo de la línea nítida, rítmica y aligerada de la técnica *ukiyo-e* (Fig. 7).



Figura 8. Nandalal Bose. Dos páginas del *Rupavali* (ed. 1953, Santiniketan, Visva-Bharati Publishing Department)

El repertorio fue utilizado en el contexto cotidiano de la escuela y, posteriormente, a principios de los años 50 fue publicado por la editorial de la institución, Visva-Bharati Publishing Department, con el fin de darle una mayor difusión regional (Bose 1953). Se publicaron varios volúmenes de este conjunto de imágenes referenciales bajo el nombre de *Rupavali*, todos ellos basados en ejemplos del arte indio y, en algún caso puntual, del arte cingalés. El primero de los volúmenes, centrado en dibujos faciales, cuenta con copias lineales de las pinturas budistas de Ajanta y Bagh (ca. s. V), de un ejemplo escultórico del templo hindú de Konarak (s. XIII) y varias miniaturas Rajput (Fig. 8).

Se trata, por tanto, de una adaptación lineal basada en referentes artísticos indios, y elaborada desde una concepción heredera de los recursos técnicos de la estampa japonesa, pero que no ha sido físicamente producida por esa técnica de estampación de manera necesaria, ni se proyecta sobre la formación en artes gráficas, sino en el dibujo gestual a partir de lápiz o pincel (Fig. 9). El periodo en que se plantearon estos dibujos es coherente con el viaje realizado por Nandalal Bose al país nipón, y a raíz del cual se realizaron experimentos de *ukiyo-e* en Sántiniketan, especialmente de la mano del artista Ramendranath Chakrabarty (Das 1983, 82-83).



Figura 9. Nandalal Bose. Página del *Rupavali* (ed. 1953) y copia de una escena de la cueva XVII de Ajanta (acuarela, 1909-1911).

La abstracción basada en la línea rítmica: la herencia del contorno de la xilografía japonesa

Las *Cartas a Theo* de Vincent Van Gogh recogen abundantes testimonios de admiración del artista holandés hacia el arte japonés, el cual conocía principalmente a través de ejemplos xilográficos (Fernández del Campo 1999). En una de esas cartas le comentaba a su hermano que “los japoneses dibujan rápido, muy rápido, como el rayo, y es porque sus nervios son más finos, su sentimiento más simple” (Gogh [1913] 2007, 2:1145). La aparente confusión de Van Gogh con respecto a la rapidez de ejecución de la línea en los ejemplos japoneses que estaba más habituado a contemplar, pues contaba con una abundante colección de estampas, ahonda en la misma idea manejada por Nandalal Bose en el planteamiento teórico de su *Rupavali* (Bose 1953). La idea de que un medio técnico lento y minucioso como la xilografía japonesa retiene la esencia del ritmo hasta el punto de poder transmutar la idea de velocidad de ejecución en la línea constitutiva de sus composiciones. Nandalal Bose pudo conocer a Okakura Kakuzō en una de las visitas a Calcuta del crítico japonés en 1912. En aquella ocasión el autor nipón aportó varios consejos al artista indio que cristalizaron años más tarde en diferentes textos. En una de sus conversaciones, Okakura animó a Nandalal Bose a extraer el “ritmo vital” de los elementos visibles evitando la imitación de la forma externa de las cosas (Subramanyan 1984, 126). Teniendo en cuenta este planteamiento, y conociendo la postura de Okakura Kakuzō con respecto a la copia de obras del pasado: “Would that we loved the ancients more and copied them less!” (Okakura 1924, 18), sorprende la propuesta de Nandalal Bose acerca del uso de la copia de ejemplos artísticos indios del pasado a partir de su propia interpretación lineal

de los mismos. En la introducción al *Rupavali* el artista bengalí introdujo estas indicaciones a modo de manual de instrucciones del repertorio. En ellas se insiste en la necesidad de articulación rítmica de la línea:

Se espera que este libro, basado en modelos de dibujo lineal, sirva a todos los alumnos de arte así como de otros estudiantes en general. Mientras se realizan las copias de esos dibujos, debe tenerse en cuenta que a fin de representar en una figura las formas, expresiones y gestos existentes en la naturaleza, es esencial conferirles el ritmo apropiado. Las imágenes que se muestran en este libro han sido dibujadas a partir de las obras maestras antiguas, y la práctica habitual de copiarlas desarrollará gradualmente un sentido del ritmo y al mismo tiempo incrementará la habilidad para trazarlo.

Es posible crear una reproducción exacta de la expresión y actitud de un objeto de la naturaleza sin ocuparse del ritmo, pero, aunque esto podría conducir a un cierto grado de virtuosismo en la técnica del dibujo lineal, el estudiante no será capaz llevar a cabo lo que se conoce como verdadera creación artística; y su trabajo degenerará en mera imitación, seca y carente de vida como una fotografía.

Mientras se copia debe vigilarse muy de cerca cómo y hasta qué punto brota el ritmo de la forma y de la línea junto a la expresión y actitud del objeto representado. En una buena pintura, la expresión, actitud y ritmo de las formas coexisten forzosamente. La comprensión de este hecho puede obtenerse mediante la práctica sistemática (Bose 1953).

La posición de Nandalal Bose debe ser interpretada desde su concepción dicotómica acerca del proceso de copia en el contexto pedagógico: mientras que las pautas académicas occidentales designarían la mera imitación de las apariencias como motor formativo, la pauta "oriental" se basaría en la copia motivada por la búsqueda del ritmo subyacente a la línea. Mediante este mecanismo se revelaría el funcionamiento de la forma más allá de su mera similitud visual: "los artistas orientales se han volcado en la representación de todas las variedades de conceptos abstractos sin prescindir por ello del recurso de la «forma», hasta prácticamente lograr la captura exitosa de su ausencia misma" (Bose 1936, 58). Una de las particularidades de la estampa xilográfica tradicional japonesa radica en el vaciado de la totalidad de la forma: la obtención de su ausencia en la plancha de cerezo, para revelar el relieve de una línea de minúsculo grosor, pero de necesaria veracidad. Ante esto Bose afirmaba "para el artista oriental una imagen es como una llave que abre la puerta al mundo de los conceptos. Una imagen para él no es algo que deba ser meramente visto; actúa en cierto modo como una guía a una región donde sobran las palabras" (1936, 59). Las alusiones de Bose a la necesidad de ritmo en la línea son muy abundantes en sus textos teóricos, y a menudo asociados a referencias japonesas o a autores de *ukiyo-e* como Katsushita Hokusai (Bose 1999, 186, 294).

Su visión de los conceptos tanto de arte como de ritmo refuerzan la idea de la insinuación de la esencia a través de la línea y, opcionalmente, del color (Bose 1956, 47). En línea con la recuperación de los principios estéticos tradicionales de India que se estaban desarrollando académicamente de manera paralela, Bose reclamaba un principio asentado en la tratadística poética y en la relativa a las artes escénicas: el arte como sugestión (Bose 1956, 54). Dicho principio, el de la sugerencia o sugestión, recorre en diferentes dimensiones la concepción pictórica de Asia, particularmente adaptada a la gestualidad del pincel y el medio de la tinta china, en el que las discontinuidades y sobreentendidos de la línea son parte integral de la expresión rítmica de la naturaleza en el arte (Cheng [1991] 2008, 153). La herencia lineal de la pintura a la tinta de Asia Oriental en el nuevo medio xilográfico japonés del periodo Edo se transforma en continuidad manteniendo la misma búsqueda de la expresión de la esencia vital de lo representado, en base a la simplicidad, disciplina y refinamiento (Mukherjee 1938, 138). Y, de nuevo, ese referente lineal, derivado de un medio de estampación en relieve y obtenido mediante la talla y vaciado de todo lo que no es línea, deviene trazo gestual y pictórico, en un proceso similar al que también se observó en Europa durante el auge del japonismo en autores como Toulouse Lautrec (Fernández del Campo 1999, 64). Como ha destacado recientemente Amita Kini-Singh (2022, 354), los estímulos de la stampa japonesa, observados por Nandalal Bose en su viaje a Japón de 1924, fueron definitivos para modificar su concepción de la forma y de la línea en el enfoque directo con la naturaleza y la actividad vital cotidiana, expresados en la práctica del abocetado y el dibujo espontáneo.

Conclusiones

Este hecho revela, a modo de conclusión, el papel más relevante que jugó el referente xilográfico japonés en el contexto bengalí y, particularmente, en el espacio de educación artística de Śāntiniketan: más que influir en medios puramente expresivos intrínsecamente gráficos o propios de técnicas de estampación, devino en medio pictórico de observación de la naturaleza y estímulo crucial para la interpretación gestual del propio arte indio del pasado. Este referente, el de la pintura budista o la miniatura rajput, constituía una herencia de la primera Escuela de Bengala, la que se había fraguado en los primeros años del siglo XX en torno a Abanindranath Tagore, del que Nandalal Bose era fiel discípulo. Sin embargo, el nuevo contexto de modernidad demandado por las nuevas generaciones de estudiantes bengalíes de los años veinte, en particular con posterioridad a la presencia de obras de la Bauhaus en Calcuta, exigía volver a mirar a los referentes del pasado indio de un modo menos servil e imitativo. Los esfuerzos teóricos en torno a la idea de ritmo (*chanda*) por parte de Nandalal Bose, dieron sus frutos sólo mediante el apoyo en una concepción de la línea plástica que no deriva

inicialmente de la espontaneidad gestual, sino de la estabilización y solidificación en relieve de madera de ese gesto lineal, revirtiendo sólo entonces en la espontaneidad gestual del trazo.

Como se planteó al comienzo de este texto, se ha buscado esclarecer el papel de la xilografía japonesa en Śāntiniketan, que, a la luz de los estudios ya consolidados, no revirtió de manera directa en medios técnicos de estampación, si bien pudo estimular la consolidación del departamento de artes gráficas de la escuela. El bagaje teórico del arte japonés, transmitido al contexto artístico de la Escuela de Bengala por Okakura Kakuzō, puede explicar en parte esta transmutación de técnicas, al incidir ante sus interlocutores indios especialmente en la forma de expresión del arte japonés y no tanto en sus procedimientos técnicos. A partir de ello, se estableció en la escuela de arte de Śāntiniketan una aproximación autónoma hacia la línea y su sentido rítmico, y al mismo tiempo, fuertemente consonante con procesos que se habían dado tanto en el movimiento Nihonga japonés como en el propio japonismo europeo (Fernández del Campo 1999, 63-64). Una aproximación observable en la práctica artística de los principales docentes de la escuela, Nandalal Bose y Benodebehari Mukherjee principalmente, pero especialmente reseñable en los esfuerzos teóricos y en los materiales pedagógicos que buscaron otorgar identidad india, y a la par panasiática, a la escuela de arte objeto de análisis.

Referencias bibliográficas

- Bharucha, Rustom. 2010. *Another Asia: Rabindranath Tagore & Okakura Tenshin*. New Delhi: Oxford University
- Bittner, Regina & Kathrin Rhomberg. 2013. "The Bauhaus in Calcutta: World art since 1922; On the topicality of an exhibition". En *The Bauhaus in Calcutta: An encounter of the cosmopolitan avant-garde*, edited by Regina Bittner & Kathrin Rhomberg; texts by Torsten Blume et al., 65-84. Ostfildern: Hatje Cantz
- Bose, Nandalal. 1936. "Abstract art". *The Visva-Bharati Quarterly* 1(3): 58-59
- Bose, Nandalal. 1953. *Rupavali*. Santiniketan, India: Visva-Bharati
- Bose, Nandalal. 1956. *On art*. Adyar, India: Kalakshetra
- Bose, Nandalal. 1999. *Vision and creation*. Edited by Amlan Dutta & K.G. Subramanyan. Kolkata: Visva-Bharati
- Cheng, François. (1991) 2008. *Vacío y plenitud: El lenguaje de la pintura china*. Trad. de Amelia Hernández y Juan Luis Delmont. Madrid: Siruela
- Das, Nirmalendu. 1983. "The place of Nandalal in Indian graphic art". En *A collection of essays, Nandalal Bose*, 79-87. New Delhi: Lalit Kala Akademi
- Fernández del Campo Barbadillo, Eva. 1999. "Nuevas fuentes de inspiración para el arte de vanguardia". En *Hanga: Imágenes del mundo flotante*;

- xilografías japonesas*, exposición Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid marzo-mayo 1999, comisarias, Pilar Cabañas Moreno & Eva Fernández del Campo; dirección científica, Montserrat Rosado Lastras, 60-65. Madrid: Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales
- Fernández del Campo Barbadillo, Eva. 2007. *Las pinturas de Ajanta: Teatro de la naturaleza en la India clásica*. Madrid: Abada
- Gogh, Vincent van. (1913) 2007. *Las cartas*. Traducción de Marta Sánchez-Eguívar Durán; prólogo de Javier Arnaldo. Tres Cantos: Akal
- Guha-Thakurta, Tapati. 2009a. *Abanindranath, known and unknown: The artist versus the art of his times*. Kolkata: Centre for Studies in Social Sciences
- Guha-Thakurta, Tapati. 2009b. "Dialogues in artistic nationalism". *Art India* XIV(3): 22-43
- Kapur, Geeta. 2000. *When was modernism: Essays on contemporary cultural practice in India*. New Delhi: Tulika
- Kapur, Geeta. 2008. "The story of modern Indian art". En *India revisited: Conversations on continuity and change*, edited by Ramin Jahanbegloo, 228-44. New Delhi: Oxford University
- Kini-Singh, Amita. 2022. "Japanese inspiration in the art of Nandalal Bose". *South Asia Research* 42(3): 343-63. <https://doi.org/10.1177/02627280211073171>
- Mitter, Partha. 2007. *The triumph of modernism: India's artists and the avant-garde, 1922-1947*. London: Reaktion Books
- Mitter, Partha. 2013. "Modernity, art, and national identity in India. Background to the Bauhaus exhibition in Calcutta, 1922". En *The Bauhaus in Calcutta: An encounter of the cosmopolitan avant-garde*, edited by Regina Bittner & Kathrin Rhomberg; texts by Torsten Blume et al., 85-91. Ostfildern: Hatje Cantz
- Mukherjee, Benodebehari. 1938. "The art of Japan". *The Visva-Bharati Quarterly* IV(2): 137-142
- Mukhopadhyay, Benodebehari. 2005. "On Ramkinkar Babu". En *Ramkinkar Bajj self-portrait. Writings & interviews 1962-1979*, edited by Sandipan Bhattacharya, 86-91. Kolkata: Monchasha
- Okakura, Kakuzo. (1903) 2018. *Los ideales de Oriente: Con especial referencia al arte japonés*. Prólogo Yayoi Kawamura; traducción Fernando Álvarez Rodríguez. Gijón: Satori
- Okakura, Kakuzo. 1924. "Whiffs of far-eastern fragrance". *The Visva-Bharati Quarterly* II (1): 15-21
- Román Aliste, Sergio. 2015. "El artista ciego y la clarividencia del pulso creativo". En *Ritmo: El pulso del arte y de la vida*, editado por Teresa Aizpún, Cayetana Ibáñez & Eva Fernández del Campo, 189-218. Madrid: Abada

- Román Aliste, Sergio. 2021a. "Mujeres en la utopía: Sāntiniketan y la enseñanza del arte". En *Las mujeres que inventaron el arte indio*, editado por Eva Fernández del Campo & Sergio Román Aliste, 162-83. Madrid: Ediciones Asimétricas
- Román Aliste, Sergio. 2021b. "La variedad de los ideales orientales: Una relectura de la unidad de Asia en la obra de Okakura Kakuzō desde la perspectiva india". *Boletín de Arte* 42: 247-55. <https://doi.org/10.24310/BoLArte.2021.vi42.8145>
- Román Aliste, Sergio. 2022. "Rabindranath Tagore y el jardín japonés como símil de su concepción educativa en la naturaleza". En *El arte y la naturaleza, entre el deleite y la utilidad*, editado por Ana Esther Santamaría Fernández & Sergio Román Aliste, 146-61. Madrid: Dykinson
- Shigemi, Inaga & Kevin Singleton. 2012. "Okakura Kakuzō and India: The trajectory of modern national consciousness and pan-asian ideology across borders". *Review of Japanese Culture and Society* 24(1): 39-57. <https://doi.org/10.1353/roj.2012.0013>
- Shigemi, Inaga. 2009. "The interaction of Bengali and Japanese artistic milieus in the first half of the twentieth Century (1901-1945)". *Japan Review* 21: 149-81
- Siva Kumar, Raman. 2008. "Shantiniketan, una comunidad de artistas e ideas". En *India moderna: IVAM Institut Valencià d'Art Modern, 11 diciembre 2008-15 febrero 2009*, comisario, Juan Guardiola, 137-41. Valencia: IVAM
- Subramanyan, Kalpathi Ganpathi. 1984. "Nandalal Memorial Lectures 1984". *The Visva-Bharati Quarterly* 49 (1-4): 121-41
- Vatsyayan, Kapila. 1984. "Nature, Tradition and Originality: A paradigm for art historical study". *The Visva-Bharati Quarterly* 49 (1-4): 142-63

NOTA

1. El concepto de indianidad debe ser entendido aquí en el contexto de los debates nacionalistas de la India colonial de las primeras décadas del siglo XX y, en particular, en la estela del historiador del arte Ananda Coomaraswamy. Véase el capítulo *Detours from the contemporary* (en Kapur 2000, 267-269).

(Artículo recibido: 23/01/2023; aceptado: 01/03/2023)