

**Universidad Nacional Autónoma de México**



**Escuela Nacional de Artes Plásticas,  
División de Estudios de Posgrado.**

**Shodo, el Camino de la Escritura, la Caligrafía Japonesa,  
su reflejo en la Pintura Contemporánea y el Taller  
Experimental de Dibujo en la D.E.P.- E.N.A.P.**

**Tesis que para optar por el Grado de Maestría en Artes  
Visuales Orientación Pintura presenta el alumno  
Uriel Sigfrido Nájera Franco.**

**México, D.F. 1997.**

**TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN**



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Hago un especial Agradecimiento a la Universidad Nacional Autónoma de México

\* Por mi desarrollo intelectual desde el bachillerato, pues me hizo becario de la U.L.S.A. ("Universidad la Salle").

\* Por la Licenciatura en Literatura Dramática y Teatro, en la Facultad de Filosofía y Letras.

\* Por permitirme exponer en sus locales,

\* Por permitirme ingresar a la Maestría, que con esta tesis canaliza formalmente, una Inquietud Plástica, Intuitiva y Sensorial, de tiempo atrás, metodologizándola en una Investigación...

\* A la Fundación U.N.A.M. por su apoyo para esta Tesis, dentro de su Programa de Iniciación a la Investigación y a la Docencia.

\* Por mis actividades actuales en la Facultad de Filosofía y Letras, Colegio de Teatro...

\* A mis Maestros...

# **Shodo, el Camino de la Escritura, la Caligrafía Japonesa, su reflejo en la Pintura Contemporánea y el Taller Experimental de Dibujo en la D.E.P.- E.N.A.P.**

## **Indice**

|   |           |
|---|-----------|
| Profacio.   | 9         |
| Introducción.   | 10        |
| <b>Capítulo I.</b>  | <b>17</b> |
| • Caligrafía.   | 17        |
| • La Historia.  | 18        |
| • El valor pictórico.   | 22        |
| • Conjunción del valor plástico y el valor literario en su realización. | 22        |
| • La estética japonesa.   | 24        |
| El hecho lingüístico.   | 25        |
| El hecho artístico.   | 25        |
| Algunos principios fundamentales de la estética japonesa.               | 26        |
| Sabi, Wabi y Shibumi.   | 26        |
| Las influencias filosóficas.  | 27        |
| • Las diferentes escuelas.  | 27        |
| Los Estilos.  | 27        |
| Los trazos básicos.   | 28        |
| • Los caracteres.   | 30        |
| Los Kanji.  | 30        |
| Los Kana.   | 38        |
| • Los instrumentos.   | 41        |
| Pincel -Fude-.  | 42        |
| Barra de tinta -Sumi-.  | 42        |
| Papel -Kami-.   | 44        |
| La piedra de tinta -Suzuri-.  | 45        |
| • El método de aprendizaje.   | 45        |
| La belleza de la caligrafía japonesa.                                   | 46        |
| La caligrafía japonesa actualmente.                                     | 47        |
| Notas bibliográficas al Capítulo I.                                     | 48        |

|  |           |
|--|-----------|
| <b>Capítulo II.</b>  | <b>49</b> |
| <b>Introducción al estudio de la conciencia.</b>   | <b>49</b> |
| • <b>"Cerebro Izquierdo, Cerebro Derecho".</b>   | <b>53</b> |
| <b>"Cross cuing".</b>  | <b>54</b> |
| <b>Fisiología y psicología: arquitectas del puente.</b>  | <b>56</b> |
| <b>El enigma del zurdo.</b>  | <b>56</b> |
| <b>Sexo y Asimetría.</b>   | <b>57</b> |
| <b>La patología y los hemisferios. Asimetría hemisférica y enfermedad psiquiátrica.</b>                          | <b>58</b> |
| <b>Más allá de los datos: ensayos especulativos.</b>   | <b>58</b> |
| <b>La ciencia, la cultura y el cuerpo calloso.</b>   | <b>59</b> |
| • <b>Kanji: pictórico, kana:lingüístico.</b>   | <b>60</b> |
| <b>"El modo de procesamiento de las escrituras ideográficas en el hemisferio derecho."</b>                       | <b>60</b> |
| • <b>Conozca los lados de su cerebro.</b>  | <b>63</b> |
| <b>El cerebro doble.</b>   | <b>63</b> |
| <b>Los dos modos de procesar la información.</b>   | <b>64</b> |
| <b>La respuesta repentina.</b>   | <b>65</b> |
| <b>Imaginando con el hemisferio derecho.</b>   | <b>66</b> |
| <b>Cómo preparar las condiciones para el cambio I-D.</b>   | <b>66</b> |
| <b>Comparación de las características del modo- izquierdo y el modo derecho.</b>                                 | <b>67</b> |
| <b>Formas paralelas de conocimiento.</b>   | <b>68</b> |
| • <b>Planteamiento Didáctico y Síntesis Programática del Taller Experimental de Dibujo en la D.E.P.-E.N.A.P.</b> | <b>69</b> |
| • <b>Zen, Tecnología y el cerebro dividido.</b>  | <b>85</b> |
| <b>Los dos lados de la mente.</b>  | <b>86</b> |
| <b>"El hemisferio que habla no sabe, el hemisferio que sabe no habla".</b>                                       | <b>87</b> |
| <b>Ciencia e intuición.</b>  | <b>88</b> |
| <b>Zen y Creatividad.</b>  | <b>90</b> |
| <b>El surgimiento del pensamiento computarizado.</b>   | <b>91</b> |

|  |            |
|--|------------|
| Dibujar es un fenómeno del hemisferio derecho. | 92         |
| Educación Holística.                           | 93         |
| Educación Zen.                                 | 94         |
| El Zen y el Principio de Incertidumbre.        | 96         |
| Summa Tecnología.                              | 97         |
| <b>Notas Bibliográficas al Capítulo II.</b>    | <b>98</b>  |
| <b>Capítulo III.</b>                           | <b>99</b>  |
| • La Pintura como performance.                 | 99         |
| • Georges Mathieu.                             | 110        |
| • Presentación de Hans Hartung.                | 113        |
| • Pierre Soulages.                             | 115        |
| • Semblanza de Zao Wo-Ki.                      | 120        |
| • Acercamiento a Tobey.                        | 121        |
| • Robert Motherwell.                           | 123        |
| • La vuelta al mundo de Tàpies.                | 126        |
| • Un desconocido llamado Pollock.              | 129        |
| <b>Notas Bibliográficas al capítulo III.</b>   | <b>135</b> |
| <b>Capítulo IV.</b>                            | <b>136</b> |
| Bibliografía.                                  | 149        |

**Prefacio:**

**Aún en la soledad del cubículo de investigador uno reconoce que no trabaja solo, que uno recibe retroalimentación y ayuda para llevar a cabo un trabajo como este y así, deseo decir:**

**Gracias a mi Director de Tesis: Maestro Jorge Chuey Salazar.**

**Gracias al Profesor Murata, brillante lingüista japonés, radicado en México, por su colaboración y ayuda para proporcionarme, aclarar y traducir las pruebas científicas que para sustentar esta tesis, cuyo texto forma parte del segundo capítulo de este trabajo.**

**Gracias a los Profesores Jorge Hiranaka, Javier Servín, Nobuko Maeda, Kuniko Nunasaki, Kazuo Hosumi, Hiromi Hara y Toshimi Osaki.**

**Gracias al Instituto Cultural Mexicano-Japonés por los conocimientos que me impartieron, las sesiones de Shodo en las que me permitieron participar, y el material que me proporcionaron, que pude integrar a este trabajo.**

**Gracias al Liceo Mexicano-Japonés por las facilidades otorgadas para participar en el Club de Shodo y grabar el video que acompaña esta Tesis en sus instalaciones y con su profesorado.**

**Gracias al S.T.C. METRO, que por medio de su Departamento de Prensa y Relaciones Públicas, me brindaron las facilidades para videograbar en sus instalaciones, para el video que acompaña a esta Tesis.**

**Gracias al Mtro. Sergio Mondragón por su orientación, y a la Asociación Reyukai de México por permitirme participar en una sesión de "Shumi", calligrafía con pincel pequeño.**

**Gracias a mi hermano Javier, por el apoyo técnico que me ha brindado tanto en computación -desde presentarme a Víctor Aviña, a quien agradezco enseñarme a manejar mi C.P. con la que he realizado este trabajo- como en video, para sustentar este examen.**

**Gracias a la Maestra Maricruz Patiño por su apoyo, colaboración y corrección de estilo de este trabajo.**

**Gracias a Estela: la "Campanita" de este Peter Pan...**

## Introducción.

"La caligrafía ha ejercido una influencia profunda en la práctica de la pintura. En China, desde la época de los T'ang, sobre todo a partir de Wu Daozi, la ejecución de un cuadro se hace de manera espontánea y sin retoques; el artista cuida al pintar, el ritmo de sus gestos, a fin de no "romper el ritmo". Semejante concepto de la ejecución pictórica supone, desde luego, que el pintor domine de antemano la visión del conjunto y los detalles concretos de lo que va a pintar. Efectivamente antes de pintar un cuadro, el artista debe seguir un largo proceso de aprendizaje durante el cual se adiestra en el dominio de los múltiples tipos de pinceladas que representan los múltiples tipos de seres y de cosas, pinceladas que son el resultado de una minuciosa observación de la naturaleza. El artista comienza a pintar sólo cuando domina la visión y los detalles del mundo exterior. La ejecución instantánea y rítmica se vuelve entonces proyección, a un tiempo, de las figuras de lo real y del mundo interior del artista. En ese sentido, Shitao, hablando de la "pincelada única", dice que ella es la línea que une el espíritu del hombre y el universo; la pincelada, al mismo tiempo que revela las pulsiones irresistibles del hombre, permanece fiel a lo real. Se debe entender en este mismo sentido el famoso aforismo de Zhang Zao, de los T'ang: "Afuera, tomar como modelo la creación; adentro, dejarse guiar por las fuentes del alma". Todos los grandes pintores han insistido en el hecho de que, antes de pintar, hay que saberse "de memoria" la naturaleza." FRANÇOIS CHENG. (1)

A manera de un collage, que mantiene su estructura, y no representa la yuxtaposición caótica de elementos, en este trabajo se entrelazan una cantidad de citas de autores y traducciones, muchas veces del Inglés, algunas hechas por los traductores de las casas editoriales, otras hechas por mí, colocadas por mí, en una secuencia, longitud, fragmentación y orden; que componen el texto de una investigación.

Existe una máxima en la poesía japonesa: "Lo tantas veces dicho, nunca se dijo mejor."

Cito y transcribo cuando considero que no podría decirlo mejor yo, que los autores mencionados, con sus palabras.

Traduzco cuando lo necesito, cuando las ideas que quiero exponer no habían sido llevadas al castellano antes que por mí. Sus ideas las hago más trayéndolas al español.

Mis palabras, mis opiniones, mis sentimientos, se vierten en el último capítulo de esta Tesis.



Recuerdo que, cuando era chico, mi papá me llevaba a los museos, y un día, ante un cuadro, le pregunté ¿y este cuadro qué es? Y él me respondió: "es un abstracto". Así que yo le hablaba de abstractos a mi maestro de pintura a los 6 ó 7 años. Un recuerdo temprano ¿me pudo haber influido tanto?

¿Qué es un abstracto?

¿Por qué la cultura japonesa?

Cito a la Maestra Tanabe:

"El amor a lo exótico es generalmente una proyección imaginativa del deseo sexual. Si lo damos por cierto, se establece en cadena:

Curiosidad ---->Deseo de conocer lo desconocido ----->Exotismo ---->  
>Anhelos por lo Lejano ---->Fuga de sí mismo ---->Erotismo."

¿Ah, sí?! Si, el estudio del Shodo ha sido mucho sublimación consciente de mi libido.

En medio de una reunión, el Profesor Chiharu Murata me preguntó por qué estudiaba idioma japonés y no chino.

Y yo le respondí: porque uno se enfrenta a experiencias teatrales como el Noh y el Kabuki, y a las formas poéticas. Sin embargo también había visto la Opera de Pekín y leído sobre el Teatro Chino. Quizá sea por el "proceso de japonización", de simplificación a lo más esencial, lo más abstracto, que en un momento dado presentan las artes, lo que de arte se ha producido bajo la influencia del Zen.

Años después descubro que mi interés en el arte de la caligrafía devela el misterio o enigma o seducción de aquella primera pregunta del asombro: ¿qué es un abstracto?

La atracción se movía en el sentido de un concepto que acababa de comprender en toda su dimensión.

Los ideogramas de los idiomas orientales son considerados por la Semiótica como "sustitutos del lenguaje".

Los kanjis son ideogramas, que son a su vez abstracciones de pictogramas, y los japoneses, además, abstrajeron más algunos de ellos, hasta convertirlos en sólo la representación de un sonido. Así, los silabarios -llamados kanas- son abstracciones de abstracciones.

Cada kanji o kana es un hecho pictórico que se realiza, idealmente, inscrito en una forma regular: un cuadrado, con su centro y sus ejes, vertical y horizontal bien definidos, la distribución y orden de los trazos dentro de las proporciones de cada cuadrante, con un manejo especial del pincel: entrada, presión, desarrollo o recorrido y salida.


En todo caso, son abstracciones codificadas que aspiran a la calidad artística cuando se practican con el espíritu de "do" -camino-, y con el conocimiento y la técnica del "Sho".

Y como en toda escritura, cada quien desarrolla los rasgos que le son peculiares...la caligrafía de cada quien.

El nexo que encuentro de la caligrafía con el Taller Experimental de Dibujo "Clandestino" de la D.E.P.-E.N.A.P., está en abstraer del dibujo de la figura humana lo más esencial y en ello encontrar, cada uno, en el desarrollo de su gestualidad, lo caligráfico en su propio dibujo, al trabajar en este taller con la dinámica que propone.

Al buscar un Maestro Asesor de Tesis, recurrí al Maestro Jorge Chuey. El trabajo del pincel en su Taller era la más evidente presencia oriental en "San Carlos".

Como buen Maestro Oriental, no me repondió, sino que me planteó nuevas preguntas.

Quiero recordar que todo esto partió de un ideograma -kanji-  (kakimasu, en japonés), que significa tanto escribir como pintar.

Como dijo el maestro Julio Chávez, en alguna de sus publicaciones de "El Guajolote"..."cuando se padece esta loca pasión por pintar"...que en mi caso se volvió "la loca pasión por escribir" esta investigación: "error de traducción de kakimasu en mi cerebro", seguramente (¿?).

No, yo jugué desde el principio, conscientemente con la ambivalencia en la traducción del kanji: pintar y escribir, escribir y pintar; posar en el papel el

pincel embebido en tinta y trazar caligráficamente rasgos, que produjeran un dibujo, que a la vez es un concepto.

Cuando ingresé a la Maestría yo era un ente pictórico, lo primero que me motivó la clase de Historia del Arte fue pintar un mural de 1.80 x 2m. con esmaltes, sobre cartulinas kraft ensambladas. Y ahora que la terminé, acabé en el cubículo de investigador, que no deja de tener su encanto, y casi en el mutismo pictórico.

El escribir una tesis ha sido un trabajo que cambió el uso de mis hemisferios cerebrales, y le dió preferencia al izquierdo.

Al comentar este proceso con el Maestro Gadda, me aconsejó volver a mis texturas, a mis tierras y mis transparencias; no quería dejar de pintar. He practicado mis transparencias al óleo en dos retratos "surrealistas", que dejé ir sin fotografiarlos, y parcamente aplico las arenas en el cuadro "El Lago", y apenas me atrevo a "dibujar", sintiendo que estoy perdiendo el tiempo con tanto que "escribir".

Tal vez este trabajo, que de principio parecería una compilación de ideas asociadas entre el Taller Experimental de Dibujo de la D.E.P.-E.N.A.P. y La Caligrafía Japonesa, resultaría que consta de tres investigaciones independientes y un ensayo, basado en éstas.

La Tesis está integrada de la siguiente manera:

-Capítulo primero: Monografía de la Caligrafía Japonesa, "Shodo, El Camino de la Escritura".

-Capítulo Segundo: Investigación sobre el funcionamiento de los hemisferios cerebrales en la desarrollo del trazo dibujístico en el Taller Experimental de Dibujo de la D.E.P.-E.N.A.P. y un poco más allá.

-Capítulo Tercero: La mutua influencia oriental-occidental en el Expresionismo Abstracto de mediados del siglo XX.

-Capítulo Cuarto: Las vivencias del individuo que hizo esta investigación, relacionándolas con su experiencia y bagaje personales.

Cada lector podría tomar de ello sólo la parte que considere de su interés, sin agobiarlos con el resto.

El primer capítulo es una monografía del Shodo, el Camino de la Escritura, la Caligrafía Japonesa. La raíz fué el Anteproyecto presentado como requisito para el Seminario de Tesis cursado con el Maestro Carlos Blas Galindo. Esta labor compiladora y traductora era todo y su aportación no aspiraba a ser más que una monografía en español de una de las consideradas Bellas Artes, hermanada a la poesía y a la pintura, en el Oriente. Y coincidía con uno de los consejos de Umberto Eco en su libro "¿Cómo se hace una tesis?": de escoger un tema monográfico y por lo tanto comprobable.

¿Y que tiene que ver eso con mi Taller? preguntó el Maestro Chuey.

Cuando ingresé al "Clandestino" el Maestro Chuey explicaba el tema del funcionamiento de los hemisferios cerebrales.

El segundo capítulo es una colección de citas y dos traducciones, tal cual, que nos van llevando en secuencia, desde las primeras investigaciones que se han hecho y probado, desde que se iniciaron, sobre el funcionamiento de los hemisferios cerebrales, hasta su aplicación específica al dibujo, como el libro de la Dra. Edwards, quien a su vez retoma mucho del trabajo del Maestro Nicolaidis.

Nicolaidis produjo su método, compilado en el libro "The Natural Way to Draw", como un visionario, antes de que se llevaran a cabo las investigaciones neurológicas correspondientes, aunque consciente de sus aplicaciones al arte.

Para sostener mi conexión entre la escritura de los kanjis y el expresionismo abstracto, se presenta el texto sobre la investigación científica de que ambos se perciben con el hemisferio derecho del cerebro y el momento en que el kanji deja de ser algo puramente visual y pasa a ser lingüístico.

Se incluye también la "Síntesis Programática del Taller Experimental de Dibujo" llamado "Clandestino", impartido por el Maestro Jorge Chuey, en donde encontramos cómo él integró el trabajo en su Taller, durante su permanencia en la D.E.P.-E.N.A.P.

Quiero hermanar los trabajos en tinta en el taller del Maestro Chuey, a partir de un modelo tan complejo como es la anatomía de parejas de modelos, para abstraer, en caligráficos trazos, los cuerpos que por su sola proxémica "se cargan" de erotismo, aunque para los modelos sea la composición racional de sus cuerpos y la duración y resistencia necesaria para sostener el equilibrio de una pose, para que el estudiante del Taller pueda "abstraer", reproducir miméticamente lo más esencial, los rasgos característicos para que esa composición fugaz pudiera leerse lo más posible, observando el dato-visual

(modelos), más que lo que sucedía en el soporte. Lo caligráfico: entendido por el trazo largamente observado, meditado y vertiginosamente ejecutado, y una vez hecho, la incorrección de una corrección al trazo; es lo que sentí afín a la práctica del Shodo.

"Mientras el modelo toma la pose, o mientras la gente que observa se mueve, debe dibujar, dejando su lápiz deslizarse sobre el papel casi a voluntad, siendo motivado por el sentido de acción que siente. Dibuje rápida y continuamente en una línea incesante, de arriba a abajo, de un lado al otro, sin separarlo del papel. Deje al lápiz vagar, reportando el gesto." (2)

Otra parte importante del taller de dibujo del Maestro Chuey es la libertad que da a los estudiantes para escoger los materiales y soportes con los que deseen trabajar.

El Maestro Chuey personalmente, así como otros compañeros y yo mismo, en parte de mi desarrollo en el taller "Clandestino" empleábamos medios del agua: las tintas y las acuarelas sobre papel de distintas calidades, con pinceles orientales y puntas de bambú -cortadas de diferente manera- a modo de plumillas.

En el estudio que realicé para la Tesis de Grado, el uso de los pinceles es un factor importante tanto en la pintura como en la caligrafía oriental, el pincel es el medio para afectar nuestros sentidos visualmente.

Lo que sucede en Occidente es que, en la escritura, como en la caligrafía, se usan las puntas duras principalmente.

Concluye con la traducción de un artículo que vincula las diferentes maneras de pensar de los hemisferios cerebrales, el uso de las computadoras y la Meditación Zen; y propone un nuevo tipo de educación que implique más a ambos hemisferios, una "Educación Holística" para sacar el mejor partido de todas nuestras capacidades.

En el Tercer Capítulo respondo a otra de las preguntas de Umberto Eco en el mismo "¿Cómo se hace una Tesis?": ¿Qué ha dicho la crítica anterior sobre el asunto?

Investigando, me di cuenta de que estoy refiriéndome a un Movimiento Artístico que sucedía antes de mi nacimiento y durante mi primera infancia.

Había surgido anteriormente este fenómeno.

Mi primera pista fue el trabajo de Antoni Tàpies, porque yo experimentaba con el texturado de la pintura; en cuya obra encontré un caminito para explorar. Después Zao Wo-Ki, el otro cabo de la cuerda: el que se empezó a occidentalizar en el Oriente. Y así fui encontrando en esa cuerda, los demás pintores, que propuse de manera circular:

En el artículo en el que se habla del Grupo Gutai, se menciona que el mito comenzó cuando, se encontraron en el estudio de Pollock, al morir este artista, las publicaciones del Grupo Gutai; y termina con una semblanza del "Action Painting" del expresionista abstracto norteamericano.

Mientras tanto, había ubicado a Mathieu, Soulages, Hartung y para mí, aparecieron de este lado del Pacífico: Tobey, Motherwell y Franz Kline.

También se mencionan los textos de Michel Tapié, un esteta francés que ya había escrito sobre el tema y estuvo en contacto directo con el fenómeno y los artistas, y cuyos escritos, "per se", constituirían otra investigación.

El ensayo que integra el cuarto capítulo, fue resultante de llegar a darme cuenta de que lo que parecía ser una percepción emocional, "hemisferio derecho", es una idea, una inquietud plástica que pude estructurar teóricamente, "hemisferio izquierdo", gracias a la formación recibida en la Maestría en Artes Visuales en "San Carlos".

El Maestro Chuey me dijo en una de nuestras pláticas: "usted está en un momento de identificación de qué es lo que le gusta pintar, lo caligráfico lo tendrá, quizá, en diez años."

Si el cambio de la vida se va trazando por la búsqueda de la esencia existencial, por la búsqueda de la identidad y el encuentro consigo mismo -que es lo que llamamos felicidad-, la escritura -la pintura, si jugamos de nuevo con la ambivalencia de "kakimasu"- deberá correr paralela a la vida, como las vías de un tren. El encuentro logrado a partir de esta búsqueda, permitirá el placer que se consume en el mismo acto de ser, de dibujar un kanji.

Notas a la Introducción:

(1)("Vacio y Plenitud" Ed. Siruela, Madrid, 1993, p.64).

(2)(Nicolaidis, Kimon, "The Natural Way to Draw". p.14)

## **Capítulo I.**

### **Shodo, el Camino de la Escritura, La Caligrafía Japonesa. (1).**

#### **Caligrafía:**

##### **Shodo, el Camino de la Escritura.**

En Japón, como en otras regiones del este asiático en la esfera cultural china, la caligrafía es considerada como una de las bellas artes. No sólo implica la pericia en la escritura de caracteres, en el sentido usual de la palabra caligrafía, sino toda una cultura relacionada con el arte como una disciplina.

Es un arte hermano de la poesía y la pintura.

En China, lugar de nacimiento de la caligrafía de todo el este asiático, estas tres disciplinas -poesía caligrafía y pintura- eran mantenidas como aprendizaje esencial y conocimientos apropiados para todo aquel aspirante a ser un hombre o una mujer cultos, jóvenes y viejos a través del tiempo. La excelencia en la escritura se toma como un rasgo de carácter interior superior. El respeto a la caligrafía en Japón era esencialmente una extensión de su estatus en China.

Junto con la maestría en los fundamentos de escribir con pincel "fude" y tinta china "sumi", el ideal del Shodo es elevar la estatura moral del practicante. En Japón tanto como en China, obtener alguna observación sobre la excelencia de su caligrafía es haber alcanzado un grado de carácter por parte del practicante.

Virtualmente todos los hombres de letras a través de la historia de Japón han sido excelentes calígrafos; los hijos de los guerreros eran regularmente entrenados en caligrafía y en artes marciales, y todos los padres esperaban de ellos un buen estilo de escritura. El respeto al Shodo ha sobrevivido en la escuela elemental y media modernas, y un currículum en la forma de un Suji, es equivalente en japonés a un "pen-man-ship", calidad de hombre de letras.

Para entender la historia de la caligrafía japonesa, hay que remontarse de algún modo a más de mil años atrás, a sus orígenes. Al principio, Japón no tenía lenguaje escrito. Comenzó a adoptar la escritura china y sólo alrededor del siglo V, relativamente tarde en comparación con los estados vecinos de península coreana.

Los japoneses copiaron los textos Chinos pero muy pronto comenzaron a usar los caracteres chinos (kanjis) de nuevas maneras adaptadas al idioma japonés (lenguaje). Sin otra manera de representar las inflexiones y las partículas gramaticales del japonés, algunos caracteres fueron empleados para representar sonidos, sin tener en cuenta su significado.

La antología poética del Man'yōshū (ca. 759), por ejemplo, usó casi exclusivamente caracteres chinos para representar sílabas japonesas: es un método de escritura conocido ahora como el Man'yōgana, la escritura del Man'yo se puede ver en el Man'yōshu. Esta práctica llevó a la abreviación de ciertos caracteres, así como a la creación en el siglo IX de los silabarios japoneses o kanas, que pueden ser usados solos o, posteriormente en el desarrollo de la escritura japonesa, mezclados con caracteres chinos. Los kanas eran ya ampliamente empleados desde el siglo X y no emergieron como una forma caligráfica mayor sino hasta después del siglo XI.

Sin embargo, durante mucho tiempo el lenguaje chino retuvo su estatus en Japón como lenguaje literario de la élite, y fué favorecido en varios grados. En periodos posteriores aparece mucho en Japón la poesía y prosa en chino.

De cualquier manera los escritos en chino y todos los trabajos mayores de la literatura japonesa se convirtieron en materia de caligrafía, ambos, prosa y poesía.

A pesar de que la imprenta existía en Japón desde el siglo VIII, no fue sino hasta finales del siglo XVI que se convertiría en la manera más popular de reproducir ejemplares, y aun así, la caligrafía tenía un papel muy importante en las tablas de madera que se hacían para escribir libros.

## **La Historia.(2).**

**Epocas en la Historia del Arte de Japón.**

Usualmente, la Historia del Arte del Japón se divide, para su estudio, en los siguientes periodos:

Periodo Arcaico (antes de 552) El Comienzo.

Periodo Azuka (552-710) El Japón Antiguo.

Periodo de Nara (710-794) La época dorada del Budismo.

Periodo Heian (794-1185) Emerge la Aristocracia.



**Periodo Kamakura (1185-1333) Las simientes del Feudalismo.**  
**Periodo Muromachi (1333-1568) Las Dinastías Duales.**  
**Periodo Momoyama (1568-1600) El País Unido.**  
**Periodo Edo-Tokugawa (1600-1853) Aislamiento y Progreso.**  
**Periodo de Transición (1853-1868) Tiempo de Transición.**  
**Periodo Meiji (1868-1912) El Nuevo Japón.**

**Periodo Arcaico**  
**antes de 552.**

¿De dónde viene el pueblo de Japón?...Hechos y leyendas...Las misteriosas campanas de bronce del periodo Yayoi.... Las tumbas gigantes llamadas Kofun. El alegre, energético y variado mundo de la gente de Haníwa y sus caballos, patos y pájaros....El importante papel del caballo en la era prehistórica....El uso del hierro y el desarrollo de la espada que se convierte tanto en instrumento como en símbolo de poder.

**Periodo Asuka**  
**552 - 710.**

La nación comienza a tomar forma entre los clanes en el valle Yamato.... Expediciones a Corea y a la China T'ang regresan con las ideas de Confucio y la piedad budista....El comienzo de un lenguaje escrito.... El devoto e intelectual Príncipe Shôtoku emerge como el primer gran líder nacional.  
**El inspira la primera cultura budista de Japón.**

**Periodo Nara**  
**710 - 794.**

Una nueva capital es construida en un bello y fértil valle y toda una cultura se dedica a la veneración de Gautama Buda....Monasterios, conventos y templos florecen....Los primeros brotes de una literatura producen historias y una antología poética....El budismo y el rígido patrón chino de regla centralizada dominan el gobierno.

#### **Periodo Heian**

**794 - 1185.**

**Una era de elegancia, sensibilidad y buen gusto....Las influencias chinas y budistas continúan, pero las tendencias autóctonas japonesas emergen.... La aristocracia, con los Fujiwara como regentes, se convierte en portavoz de los Emperadores....Los emperadores enclaustrados....El emperador que fue secuestrado....Una dama escribe la primera novela....La clase guerrera muestra su poder.**

#### **Periodo Kamakura**

**1185 - 1333**

**El indomable Minamoto Yoritomo se impone como el Shōgun -o generalísimo- del Japón, establece el primer Shōgunato.... El valor de los samurai, más un puntual huracán, escamotean los dos intentos masivos de los mongoles, bajo las órdenes de Kublai Khan, para invadir Japón....El sacerdote Eisai introduce el Zen-budismo.... La poesía se estiliza y la pintura es realista.**

#### **Periodo Muromachi**

**1333 -1568.**

**Un periodo de desasosiego e incertidumbre.... Los emperadores duales implantan dos dinastías en el poder....Los portugueses son los primeros europeos en llegar, trayendo misioneros y pistolas.... San Francisco Xavier, el jesuita, aparece en Japón.... La autoridad del Shōgunato se debilita.... Líderes militares luchan por la supremacía....Oda Nobunaga alcanza a reunir el país bajo una sola espada.... Aparece el teatro Nōh.**

#### **Periodo Momoyama**

**1568 -1600.**

**Hideoshi, uno de los más grandes generales de Japón, continúa la unificación comenzada por Nobunaga.... Aunque nacido campesino, Hideoshi pone un final a la movilidad social prohibiendo a los campesinos poseer, llevar armas o cambiar sus ocupaciones. También prohíbe a los militares cambiar de señor feudal.... Los regalos del Zen florecen: La ceremonia del té, la aguada japonesa (sumi-e), el diseño de jardines y arreglos florales.**

**Periodo Edo - Tokugawa  
1600 - 1853.**

A los principios de la expansión comercial siguió el cierre del país.... Los cristianos son perseguidos y expulsados...El aislamiento del mundo trae paz y una notable cultura doméstica....Surgen el teatro Kabuki, la poesía haiku, el movimiento cultural conocido como "el mundo flotante", sus novelas, sus estampas (ukiyo-e)....El régimen Tokugawa manda efectivamente, pero la nación no prospera.... La ligera apertura al oeste, a través de un muelle holandés que permite la infiltración de ideas que agitan la imaginación de los jóvenes japoneses.

**Periodo de Transición  
1853 - 1868.**

Fin del aislamiento cuando los "barcos negros" estadounidenses llegan a demandar la apertura del país para el comercio.... El Shōgunato es atacado por ceder a las demandas foráneas.... Los japoneses adoptan entusiastas los adelantos científicos del occidente.... Se realizan tratados comerciales con Estados Unidos, Rusia, Francia, Inglaterra y Holanda.... Movimientos para restaurar al Emperador....Gobierno Central formado con el joven Emperador Meiji como mandatario.

**Periodo Meiji  
1868 -1912.**

Los jóvenes samurai liderean exitosamente el nuevo gobierno....Aparecen las bicicletas, los primeros trenes, el telégrafo....se organiza la primera armada del pueblo.... Adopción de una constitución.... Principio de los grandes carteles industriales, zaibatsu.... Fin exitoso de la guerra con China seguida por la victoria sobre Rusia.... Expansión en la literatura, la crítica y la poesía....Japón emerge como potencia mundial.

## Shodo

### El valor pictórico.(3).

**"La dualidad pincel-tinta.**

Por lo grueso y lo fino de su trazo, lo concentrado y lo diluido, la presión y la pausa, la pincelada es a la vez forma y matiz, volumen y ritmo; encierra la densidad que se basa en la parquedad de los recursos, la totalidad que abarca las pulsiones mismas del hombre. Por su unidad, resuelve el conflicto que todo pintor experimenta entre dibujo y color, entre representación del volumen y representación del movimiento. El arte de la pincelada fue favorecido en China por la existencia de la caligrafía y por el hecho de que, en pintura, la ejecución de un cuadro es instantánea y rítmica.

En lo tocante a la caligrafía, precisemos ante todo que la formación misma de los ideogramas acostumbra a los chinos a percibir las cosas concretas a través de los rasgos esenciales que las caracterizan. Su belleza plástica vino luego a ser aprovechada por la caligrafía. Este arte se basa, por una parte, en la estructura armónica o contrastante de las pinceladas y, por otra, en el aspecto sensible y variado de los trazos gruesos y finos. Al culminar en el estilo cursivo y rápido, la caligrafía introdujo además la noción de ritmo y de aliento. Se convirtió en un arte completo. Cuando la practica, el calígrafo tiene la impresión de entregarse por entero, de entregarse a ella a la vez con su cuerpo, su mente y su sensibilidad.

### Conjunción del valor plástico y el valor literario en su realización.(4).

La caligrafía provee al espectador de un doble placer; un estímulo visual estético así como de una excitación aural.

Aquí, como sea, nos concernirá el aspecto visual solamente. Como una simple pincelada no puede ser retocada o reescrita, cualquier falta de talento es inmediatamente visible. Si cualquiera de los puntos anteriores está faltando es tan notable como una nota falsa en un concierto de Bach. Esta perfecta coordinación entre mano y mente lleva años de práctica. Por todo eso como sea, la legibilidad o pulcritud como la concebimos, no es un factor determinante.

Mucha gente piensa en la caligrafía en términos dancísticos, pero yo prefiero pensar en ella en términos de música clásica, que por ser más estricta, es una comparación más apta. Un pianista obtiene el éxito o no según sea el caso, por su interpretación de la miríada de notas de una pieza musical. Un poema es a un calígrafo como una partitura al músico. Del mismo modo su éxito depende de lo atractiva que sea su ejecución.

El pianista percibe signos entre las notas que le indican si debe atacar fuertemente, tocar suavemente o seguir adelante. Del mismo modo el calígrafo recibe señales en el significado de las palabras. Tanto la pieza musical como el trabajo de caligrafía pueden ser "grabados" para la posteridad, uno en acetato y el otro en el papel. Es la persona que posee estos artículos quien tiene el privilegio de una experiencia privada cuando escucha la música u observa una caligrafía.

Como lo podría decir cualquier pianista, las composiciones se deben adherir a las reglas generales o el resultado no tendría sentido. Presentar las reglas para una mejor apreciación de la caligrafía y los significados, si es posible, para actuar como un manantial para la propia expresión por medio del oficio, son los ideales de este libro. Uno no puede para siempre estar tocando los palitos chinos en el piano mientras todas esas sonatas están esperando a ser tocadas.

Los chinos le dan gran importancia a su escritura (a mano), no sólo porque una vez abriera las puertas a las más altas posiciones en el gobierno por medio de los exámenes para el Servicio Civil, sino también porque se cree que la propia mano revela mucho del propio carácter.

La Grafología, el arte de inferir el carácter a través de la escritura, es una práctica establecida en China.

En el occidente la caligrafía se concibe como "una mano bella", y se suponía que debía suprimir excentricidades en el estilo. Los chinos por otro lado tratan de traer palabras a la vida, dotándolas de "carácter". Los estilos de escritura son altamente individuales y difieren de persona a persona, tanto como el estado presente de la escritura manual en Occidente.

La caligrafía está altamente involucrada con el modo en que es ejecutada. Es esta paradoja la que ofrece el reto. El producto terminado es simple pero los elementos que llevan a hacerlo no lo son. El escoger cuidadosamente el medio y la materia, los años de estudio e investigación, composición y mínimos detalles incluyendo la elección de un sello "inkan", una base "hyôgu", así como el enmarcado, todos juegan un rol. Para la persona no iniciada aparece como el producto más simple, pero, para aquellos con un entendimiento de la caligrafía,

son señales de su pedigree. Que sea definitivamente muy atractiva es indudable al visitar frecuentemente galerías en el Japón, uno ve a la gente admirando la caligrafía, totalmente absortos por las líneas y puntos que traen a la mente del occidental nombres tales como Jean Miró o Paul Klee.

#### **La estética japonesa.(5).**

**El hecho psicológico.-** Es necesario también penetrar en el carácter e idiosincrasia del pueblo japonés, dado que estas condiciones psicológicas son las que van a aparecer en sus realizaciones artísticas. Más aún porque los artistas japoneses están dotados de características personales, también sus obras van a tener las mismas notas propias en todos los periodos de la historia artística de Japón.

Uno de los pensadores contemporáneos más conocidos, el profesor Nakamura Hajime, analiza detenidamente el temperamento oriental en su libro "Ways of thinking of Eastern Peoples" (El Modo de Pensar de los Orientales). Al hablar de los japoneses, señala entre otras cosas, las siguientes cualidades de carácter: tendencia no racionalista, inclinación a lo intuitivo y emocional, y el evitar ideas complejas y a expresar sus pensamientos de un modo simbólico y sencillo.(...)

Por todo esto las doctrinas religiosas o filosóficas siempre han encontrado en el Japón la expresión artística con la cual comunicarse. Al lado de los libros que explicaban los principios fundamentales de cualquier sistema, ha habido siempre una forma de arte que los explicaba de modo intuitivo y emocional. Junto a dicha cualidad, también se da una marcada tendencia a evitar toda idea complicada. (...)(6).

Las artes importadas al Japón han pasado casi siempre por un proceso de simplificación.(...)

La expuesta correlación de sentimientos con la naturaleza será una de las cualidades que más influyan en la creación artística del Japón.

Dicho sentimiento ante la naturaleza, que ya existía desde los primeros tiempos en el Japón, se vio reforzado con la llegada y la difusión de la secta budista Zen.(...) y contribuyó a que se desarrollara mucho la influencia de la naturaleza en el arte.(7)

**El hecho lingüístico.-** Los signos ideográficos de la escritura japonesa - llamados kanjis- tuvieron su origen en China. Al principio estos kanji eran verdaderamente pictogramas que expresaban las ideas de un modo plástico. Poco a poco se fueron estilizando hasta convertirse en ideogramas con solo una representación gráfica de la idea. Aunque esos caracteres existieron en China desde unos veinte siglos antes de Cristo, quedaron definitivamente establecidos en su forma actual hacia el año 400 d. de C. desde el siglo IV de nuestra era se conocen influencias esporádicas de la escritura China en Japón, que, sin embargo, no aceptó esos caracteres signícos hasta el siglo VI.(8).

La lengua japonesa es muy antigua, tanto como la cultura del país. Debido a la situación aislada del Japón su lengua ha permanecido casi intacta, sin recibir muchas influencias del exterior. Los términos científicos y filosóficos de occidente se han elaborado hace relativamente poco tiempo, cuando el Japón se abrió a la cultura occidental.(9)

A los caracteres chinos se han añadido en japonés dos silabarios, llamados kana, derivados de la simplificación de los caracteres chinos, que reproducen solo el sonido más que el significado del kanji, de trazos generalmente más simples, que reproducen todos los sonidos de la lengua japonesa -hiragana-, o los sonidos de los nombres extranjeros -katakana-. Tales silabarios constan de sólo cuarenta y seis signos cada uno, pero el número de kanjis es inmenso: El Ministerio de Educación hizo una selección de 1800 caracteres que consideraba para el uso diario en periódicos, libros sencillos, etc. (...) Leer los caracteres japoneses es casi lo mismo que mirar una pintura o un paisaje, por eso la caligrafía es un verdadero arte pictórico en el Japón. Se admira no sólo lo escrito, sino la manera en que está escrito.(10).

**El hecho artístico.-** Una primera característica de la pintura japonesa es la simplicidad. (...) De esta simplicidad nace la tendencia al dibujo lineal. (...) Entre los trazos lineales (...) hay una tendencia a dejar grandes espacios vacíos que (...) van a tener una importancia inmensa (...) un sentido poético profundo, (...) un impresionismo expresivo.(11) (...) es una "espiritualidad humana" la que se expresa en ellas.(12).

### **Algunos principios fundamentales de la estética japonesa.**

La evolución del arte japonés obedece, naturalmente, a una serie de principios estéticos que forman el meollo de su pensamiento artístico.(...) Después de un periodo de contacto íntimo con el arte de este país, puede asegurarse que los principios esenciales de su estética están basados en el sentido de la interioridad. (...) Una frase de Suzuki Daisetsu, uno de los pensadores más representativos del budismo actual, puede ser iluminativa: "La belleza no está en la forma exterior, sino en el significado que expresa". Así puede quedar determinado un principio esencial del arte del Japón.(13).

En todas estas definiciones descriptivas del arte japonés resaltan tres notas características, que marcan otros tantos conceptos fundamentales de la estética japonesa. Están expresados por tres términos intraducibles: **Sabi**, **Wabi** y **Shibumi**.

**Sabi**.- que literalmente significa desolación, en el arte japonés se sugiere con el sentido de ausencia "mushin" (el estado de...) vaciedad, nada.

**Wabi**.- significa pobreza, carencia de bienes aparentes, simplicidad. A este significado original de la palabra va unida la idea de "gozo indecible en la simplicidad", ahondando un poco más en el concepto descubrimos una tendencia a despojar de lo ficticio a la belleza (...) por tanto wabi significa "sinceridad vital consigo mismo".(14).

**Shibumi**.- significa áspero, esta tendencia a lo imperfecto, a lo incompleto. El concepto de shibumi es el resultado de la generalización del sabi y wabi, o mejor: una realización práctica al alcance de todos, de esos dos conceptos.(15).

Ello no quiere decir que todas las obras de arte del Japón estén vacías de los valores personales del artista que las produjo. Este procura, a través de sus valores individuales, plasmar en su obra la realización de valores ilimitados que tengan un mensaje para todos los hombres. (16). En Japón naturalidad en el arte quiere decir intimidad con la naturaleza, identidad del hombre y de la naturaleza.



### **Las influencias filosóficas.(17).**

**Bokuseki.-** La caligrafía hecha por monjes Zen es conocida como Bokuseki ("trazos de tinta") para distinguirlas de los trabajos hechos por los clérigos de otras sectas no Zen. Con el desarrollo de la estética de la Ceremonia del Té, los bokuseki se convirtieron en piezas de colección. Bokuseki fue parte de un gran movimiento literario y artístico Zen durante el periodo Muromachi. Si un joven monje aspiraba a una alta posición en la comunidad monástica Zen, era esencial que sobresaliera en las artes de la poesía y la caligrafía. Así que los monjes Zen líderes eran notables calígrafos así como figuras literarias: Muso Soseki (1275-1351), Kokan Shiren, Sesson Yūbai (1290-1346), Teshu Tokusai (fl 1342-1366), y Zekkai Chushin (1336- 1405), por nombrar algunos quienes dejaron excelentes trabajos de caligrafía. Al correr del tiempo, tales trabajos, se convirtieron en preciadas posesiones de las comunidades monásticas, obteniendo el estatus de íconos y símbolos de transmisión en los monasterios Zen.

En el periodo de Edo, el monje Daitokuji, Kogetsu Sōgan (1574-1643), en sí mismo un calígrafo reconocido, destacó como conocedor de la caligrafía Zen por excelencia. Su libro, Bokuseki no utsushi, se compone de un cuaderno voluminoso de caligrafía Zen y ciertas pinturas incluyendo apuntes y copias de las caligrafías de muchos monjes chinos. Pero el trabajo bibliográfico más extenso sobre el linaje Zen de calígrafos es el Bokuseki Soshi Den, dos volúmenes publicados en 1805, con textos de más de 119 monjes chinos y 104 monjes japoneses calígrafos del budismo Zen.

### **Las Diferentes Escuelas.(18).**

#### **Los Estilos.**

Se practican varios tipos de escritura de caracteres chinos, llamados Shotai.

Los distintos tipos de escritura son actualmente una reflexión, un reflejo del desarrollo histórico de la escritura china.

**Tensho**, o la tipografía arcaica, es tradicionalmente usada para tallar estampillas oficiales y se originó durante la dinastía Qin (Ch'in) (221 a.de C. 206 a.de C.)

**Reisho**, es la tipografía clerical, usada para documentos oficiales.

Estas dos tipografías chinas muy antiguas no tuvieron un uso extensivo en Japón sino hasta el periodo Edo (1600-1868), cuando los estudios históricos sobre China recibieron mucha atención.

**Kaisho**, o letra de molde, es el estilo más común, quizás el más popular ya que los caracteres son fácilmente reconocibles; es usado también en los modernos tipos móviles de imprenta.

**Gyosho**, o estilo corrido o cursivo es un tipo creado por un movimiento más rápido del pincel y alguna consecuente abreviación de los caracteres. También algunas pinceladas corren juntas para hacer los caracteres, esta tipografía se usa mucho para la escritura informal.

**Sosho**, o "escritura de pasto", es un estilo verdaderamente cursivo, que abrevia o encadena parte de los caracteres resultando una escritura fluida y curvilínea. En la escritura sôsho, pueden ocurrir variaciones del tamaño de los caracteres en una columna y algunos caracteres pueden estar unidos al siguiente, creando formas rítmicas y artísticas.

Estos cinco tipos de escritura se pueden dominar copiando el estilo de algún maestro calígrafo en particular.

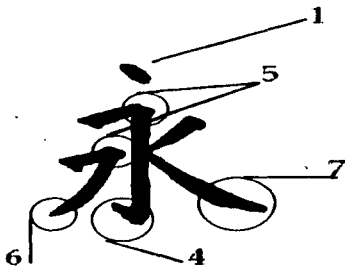
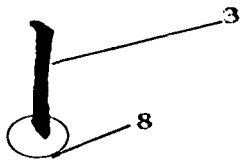
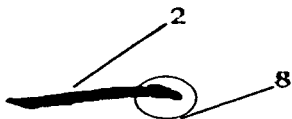
#### Los trazos básicos.(19).

El Ministerio de Educación de Japón reconoce actualmente, según nos ilustra Earnshaw, veinticuatro trazos básicos, que se ilustran a continuación.

|   |   |   |   |   |   |   |   |   |    |    |    |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|----|----|----|
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 |
| — | 丿 | 丨 | ㇇ | ㇆ | ㇈ | ㇉ | 丨 | ㇏ | ㇏  | ㇏  | ㇏  |

|    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |
|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|
| 13 | 14 | 15 | 16 | 17 | 18 | 19 | 20 | 21 | 22 | 23 | 24 |
| ㇏  | ㇏  | ㇏  | 丨  | ㇏  | ㇏  | ㇏  | ㇏  | ㇏  | ㇏  | ㇏  | ㇏  |

Pero tradicionalmente se reconocen en ocho trazos básicos, **Eiji Happô**, que forman el kanji **永**, que significa "eternamente", como los trazos clave para poder escribir, incluso caligrafía.



1.- Ten, (punto)

2.- Yoko, (horizontal)

3.- Tate, (vertical)

4.- Hane, (brinco)

5.- Kagui, (ángulo)

6.- Hidari Harau,  
(dejar caer hacia la izquierda)

7.- Migui Harau,  
(dejar caer hacia la derecha)

8.- Tome, (detenerse)

## Los caracteres.

### Los Kanjis.(20).

Los documentos japoneses más antiguos que se han encontrado escritos en Chino, son en inscripciones en piedra o metal, y entre los más antiguos se halla un espejo de bronce encontrado en la prefectura de Nakayama y una espada de bronce recientemente-desenterrada de la tumba Irayima, en la prefectura de Saitama. Los escritos encontrados en estos objetos arqueológicos son, de cualquier manera, considerados "sin arte" en comparación con los ejemplos contemporáneos del continente y el estado Coreano.

Con la introducción del budismo y el Confucionismo al Japón del siglo VI numerosos ejemplos de escritura china entraron al Japón, la mayor parte de ellos, sutras escritos en tinta sobre papel con variadas caligrafías.

El registro más antiguo de escritos Chinos llevados a Japón aparece en la historia en el *Nihon Shoki*, (Crónicas o diarios japoneses), (año 720) con la presentación de comentarios del sutra por el rey de Paekche en 552.

El más notable manuscrito hecho por un japonés es el Comentario al Sutra del Loto, llamado *Sanghio Gisho*, el cual se supone escrito por el Príncipe Shotoku (574-622). Está escrito en un estilo clerical-cursivo típico que era común en China desde el siglo IV hasta fines del siglo VI. Este estilo era muy practicado por los escribas y literatos indistintamente hasta la dinastía Tang (T'ang:618-907) y fue introducido durante el siglo VII.

Así como en la pintura y escultura los japoneses siguieron un estilo que ya llevaba un siglo practicándose en China.

Desde finales del siglo VII hasta el siglo VIII, los estilos tempranos de la dinastía Tang fueron rápidamente dominados en el Japón, al aumentar notablemente las actividades de copiado de sutras con el establecimiento de la oficina de copiado de Sutas (*Shaikiojo*) en la Capital de Nara. Ejemplos sobrevivientes de las antiguas copias de los sutras "*Koshakyo*" muestran el dominio japonés de los estilos mezclados de los maestros de la caligrafía china, de los maestros de la dinastía Tang y los más recientes como Wang Xishi (Wang Hsi-chih; ca 307-365?) y Ouxyang Xun (Ou-yang Hsün; 557-638).

Los ejemplos caligráficos del periodo de Nara (710-794) están mejor conservados en el *Shosoin* (Repositorio Imperial de Arte en Nara) donde ambos,

sutras budistas y comentarios, fechados y no fechados, así como documentos oficiales y cartas han sido bien preservados. Conocidos como Los Documentos de Shosoin (Shosoin Monjo), algunos de estos sutras budistas van acompañados de diseños de frontispicios, siendo el más conocido la caligrafía de Bommokeyo (Brahmajala-sutra; The Net of Indra), un trabajo seminal para la pintura temprana japonesa. Dos de los más importantes ejemplos caligráficos de los Documentos del Shosoin se encuentran en una transcripción del Gakkiron de Wang Xizhi (Leylunn or Lo-i-lun), fechado en 744 y escrito por la emperatriz Komyo (701-760), y el inventario de artículos ofrecidos al templo Todaji, fechados 756 y 758, también escritos por la emperatriz Komyo.

Los documentos de Shosoin evidencian no sólo la transmisión al Japón de los más importantes estilos de caligrafía china sino también revelan cómo los japoneses transformaron los hábitos de escritura chinos. En algunos de esos documentos, tanto oficiales como privados; el orden de las pinceladas que es el orden secuencial de escritura de un ideograma, ha sido abreviado de una manera japonesa única. Algunos documentos en el estilo de "impresión", imitan casi siempre los modelos chinos, pero para el siglo VIII los japoneses comenzaron a desarrollar claramente una manera sin igual de abreviar las pinceladas y el orden en un estilo cursivo, anticipando los silabarios fonéticos o kanas.

Período Heian (794-1185)---El siglo IX vio a la caligrafía japonesa emerger como una forma de Arte Mayor.

El pionero y primer formador de la caligrafía japonesa fue el monje Kukai (774-835) quien vivió en China entre el 804 y 806 y no sólo llevó de regreso a Japón el estilo caligráfico de Yan Zhenqing (Yen Chen-ch'ing; 709-785) entonces popular en la China Tang metropolitana. También estableció una conciencia de los aspectos teóricos de la caligrafía como una forma estética. Dada su extraordinaria carrera como fundador de la secta esotérica de la tradición budista Shingon y como gran calígrafo muchos trabajos caligráficos han sido atribuidos a Kukai, aunque un gran número es de dudosa autenticidad. Indudablemente el trabajo más aceptado es el Fushinjo, una colección de sus cartas a Saicho, el fundador de la secta Tendai del budismo y eminente calígrafo por derecho propio, que también había viajado a China.

Kukai y sus contemporáneos, el Emperador Saga (786-842) y el cortesano Tachibana no Hayanari (D 842) fueron conocidos como el Sampitsu (Los Tres Pinceles) un reconocimiento dado a ellos en el siglo XVII como los tres más grandes maestros calígrafos japoneses del período Heian.

En esta lámina se pueden apreciar los caracteres kanas - en tipo pequeño- que se derivaron de la estilización de los kanjis correspondientes -en tipo más grande-.

|   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| あ | い | う | え | お | ア | イ | ウ | エ | オ |
| 安 | 以 | 宇 | 衣 | 於 | 阿 | 伊 | 宇 | 江 | 於 |
| か | 幾 | 久 | 計 | 己 | カ | キ | ク | ケ | コ |
| 加 | 幾 | 久 | 計 | 己 | 加 | 幾 | 久 | 介 | 己 |
| さ | 之 | 寸 | 世 | 曾 | サ | シ | ス | セ | ソ |
| 左 | 之 | 寸 | 世 | 曾 | 散 | 之 | 須 | 世 | 曾 |
| た | 知 | 川 | 天 | 止 | タ | チ | ツ | テ | ト |
| 太 | 知 | 川 | 天 | 止 | 多 | 千 | 州 | 天 | 止 |
| な | 仁 | 奴 | 称 | 乃 | ナ | ニ | ヌ | ネ | ノ |
| 奈 | 仁 | 奴 | 称 | 乃 | 奈 | ニ | 奴 | 称 | 乃 |
| は | 比 | 不 | 部 | 保 | ハ | ヒ | フ | ヘ | ホ |
| 波 | 比 | 不 | 部 | 保 | 八 | 比 | 不 | 部 | 保 |
| ま | 美 | 武 | 女 | 毛 | マ | ミ | ム | メ | モ |
| 末 | 美 | 武 | 女 | 毛 | 末 | 万 | 牟 | 女 | 毛 |
| や | 由 | 由 | 与 | 与 | 也 | 也 | 由 | 与 | 与 |
| 也 | 由 | 由 | 与 | 与 | 也 | 也 | 由 | 与 | 与 |
| ら | 利 | 留 | 礼 | 呂 | ラ | リ | ル | レ | ロ |
| 良 | 利 | 留 | 礼 | 呂 | 良 | 利 | 流 | 礼 | 呂 |
| お |   |   |   | 遠 | ン |   |   |   | ？ |
| 和 |   |   |   | 遠 | 和 |   |   |   | ？ |
| ん |   |   |   | 遠 | ン |   |   |   | ？ |
| 无 |   |   |   | 遠 | ン |   |   |   | ？ |

La caligrafía del Sampitsu se componía de varios estilos Tang; revivieron el modo de Wang Xizhi y el expresivo "loco estilo cursivo" de Huai Si (Huai Sou; 725-785?), Yan Zhenqing, y Ouyang Xun. De cualquier manera, a finales del siglo IX Japón terminó oficialmente su embajada en China y entró en un periodo de "japonización" de sus artes.

Desde mediados del periodo Heian, desarrollando lo que habían aprendido en China, los japoneses probaron ser tan interpretativos como innovadores. Este fue un periodo que también vio un gran desarrollo en la literatura. El Kokinshu - Antología de poesía Waka- compilado por el poeta de la corte Ki No Tsurayuki y otros, aparecido en 905, y El Cuento de Genji (Genji Monogatari) redactado por la Dama Murasaki Shikibu, considerada la primera novela japonesa, aparecida por el año 1000. Ambos trabajos fueron los que se convirtieron en modelo para el uso de kanas más que de caracteres chinos en la escritura literaria japonesa.

La mayor transformación en la caligrafía, pasó de una rígida emulación de los estilos chinos, a la asimilación creativa ocurrida a mediados del periodo Heian en los siglos X y XI. Este fue el tiempo del Sanshiki (los trazos de Los tres Pinceles), Ono no Tofu (también conocida(o) como Ono no Michikaze; 894-966), Fujiwara no Sukemasa (también conocido como Fujiwara no Sari; 944-998), y Fujiwara no Yukinari (también conocido como Fujiwara no Kozei; 972-1027).

Conocido por sus transcripciones de los poemas de Bo Juyi (Po Chü-i), Kosei también perfeccionó el estilo de escribir kanas describiendo este rompimiento de la influencia directa de los estilos chinos, que ocurrió tanto en la pintura como en la caligrafía, de esta manera el término "wayō" (a la manera japonesa) se usó con frecuencia. Actualmente, no se sabe que exista ningún kana escrito por el maestro Kozei, más que las transcripciones del S.XI de los poemas Kokinshu, conocido como Koyagire (fragmentos del Sr. Koya), que son generalmente vistos como el clásico estilo Kozei de caligrafía de kanas.

El estilo de Kozei se convirtió en modelo a seguir por los calígrafos de la corte durante el resto del periodo Heian y el periodo Kamakura (1185-1333), y se conoció como el estilo de la escuela de Sesonji, dado el nombre del templo asociado con Kozei, y aún durante el periodo Muromachi (1333-1568).

Una diversidad de estilos caligráficos digna de hacerse notar en esta línea, es observable en los notables manuscritos fechados a principios del siglo XII, siendo un ejemplo importante la Antología de Treinta y seis Genios poéticos (Sanjurokunin kashu), un conjunto de códices suntuosamente iluminados, fechados alrededor del 1111 y preservados en el Templo de Nishi Hongari en Kyoto. Los Códices del Nishi Hongari contienen caligrafías de cuando menos

veinte diferentes manos y los poemas en caracteres chinos, así como los escritos en kana, revelan la típica estética de fines del periodo Heian.

La tendencia wayó en caligrafía se transmitió de generación en generación a los descendientes de Kozei. El nieto de Kozei, Korefusa (1030-95), el nieto de Korefusa, Sadanobu (1088-1156?), y el hijo de Sadanobu, Koreyuki (fl ca 1160) fueron algunos de los calígrafos notables quienes, con gran cuidado, transmitieron el estilo de Kozei. Koreyuki fue autor del manual de caligrafía Yakaku Teikinsho para uso posterior de la familia.

La tradición continuó hasta el periodo Muromachi con unas 17 generaciones de calígrafos notables de la misma línea familiar. Mientras tanto una nueva escuela apareció entre los altos aristócratas Fujiwara; Fujiwara no Moromichi (1062-99), y su nieto Tadamichi (1097-1164) establecieron la escuela Hosshoji, (dado el nombre de la residencia de retiro de Tadamichi), que continuaría hasta bien entrado el periodo Kamakura por Go-Kyogoku Yoshitune (Fujiwara no Yoshitune 1169-1206), nieto de Tadamichi y ha sido conocida como la escuela Go-Kyogoku.

Además, una gran cantidad de miembros de la familia imperial sobresalieron en caligrafía desde finales del periodo Heian hasta el periodo Kamakura. Un sobresaliente calígrafo imperial, el emperador retirado Go-Toba (1180-1239), fué conocido a través de su poesía waka, escrita en papel fino y delgado (Kaishi) para los concursos de poesía sostenidos durante sus visitas a los templos de Kumano.

Otro calígrafo excelente fue el emperador Fushimi (1265-1317), quien entusiastamente siguió el estilo de Kozei.

La dirección wayó en la caligrafía se estableció a fines del periodo Heian y no se confinó a la traducción de poesías en kana. Se le puede ver en los altares budistas contemporáneos y en los sutras devocionales también.

Los altares del Sutra del Loto, como el Kunoji kyo (1141) y el suntuosamente iluminado Heike no Kyo, ofrendado al templo de Itsukushima por Taira no Kiyomori (1118-81) en 1164, son algunos de los mejores ejemplos de manuscritos de sutras. La intimidad y elegancia de la escritura se equipara sólo con la sofisticación y refinamiento de los diseños pictóricos que los acompañan.

Periodos Kamakura (1185-1333) y Muromachi (1333-1568).

La perfección de la caligrafía wayó en el periodo Heian fue seguida por una individualización de estilos y modelos en las manos de los calígrafos del



periodo Kamakura. Son dignos de hacerse notar dos importantes desarrollos que continuaron a través del periodo Muromachi. Primero la continua transmisión de la ortodoxia de la escuela de Sesonji por un linaje hereditario de familia, que dió como resultado un creciente manierismo dentro de esa escuela; y segundo, la aparición de estilos fuertemente personalizados especialmente en los poetas calígrafos Fujiwara no Toshinari (también conocido como Fujiwara no Shunsei; (1114-1204) y su hijo Fujiwara no Sadaie (también conocido como Fujiwara no Teika; 1162-1241). Las tendencias antiortodoxas implicadas en la tradición wayó deberían ser vistas en el contexto de los estilos de la enteramente nueva Dinastía Song (Sung; 960-1279) que fueron transmitidos a Japón con el Zen-budismo durante este periodo.

La escuela Sesonji, largamente estancada, fue revitalizada por el talentoso príncipe imperial Son'en (1298-1356), el sexto hijo del emperador Fushimi, y sus seguidores que vinieron a ser conocidos como la escuela Shoren'in. La predilección estética de Son'en fue iniciada en el tratado de caligrafía "Jubokusho" (1352) que escribió para su sobrino el Emperador Go-Kogón (r 1351-71), en la que mencionaba cuatro grandes calígrafos del periodo Heian: Sugawara no Michizane, Ono no Tofu, Fujiwara no Sukemasa, y Kozei, como los modelos a seguir. Son'en notó la polaridad de estilos representados por los ortodoxos T'ang y los excéntricos Sung, lo tradicional y lo novedoso, y conservó tanto la continuidad como la ruptura en la transmisión de estilos de China a Japón. Enfatizando la superioridad de la adherencia a la tradición China por parte de Japón, desde Wang Xizhi a los maestros T'ang, en contraste con la China Sung, donde los cambios fueron rampantes.

Aun así, la caligrafía de la China Sung tuvo un gran impacto sobre los calígrafos japoneses especialmente a través de los monjes Zen. Peregrinos fueron y regresaron de China durante los siglos XIII y XIV, trayendo con ellos una cantidad significativa y variedad de libros, como lo evidencia el inventario de la Biblioteca del subtemplo Fumon'in de Tofukuyi tomado a principios del siglo XIV. Entre los objetos que los monjes llevaron consigo desde China se encontraron trabajos caligráficos de los maestros contemporáneos a ellos, así como de maestros del pasado. Eisai y Dongen regresaron de sus peregrinajes a China a finales del siglo XII y el siglo XIII, respectivamente. Los trabajos caligráficos que sobreviven reflejan el renacimiento que hace la China Sung del Sur de la caligrafía de la China Sung del Norte, una nueva tendencia en China como la observada en los trabajos de Su Si (Su Shah) y Huang Tingjian (Huan T'ing-chien). Shunjo (1166-1227) un sacerdote de la secta Ritsu también escribió

en su propio estilo. Huang Tingjian fue imitado ansiosamente por los monjes en los templos de Gozan, también, incluyendo al monje Kokan Shiren (1278-1346), quien dominó tanto el estilo semicursivo gyōshō y el cursivo sōshō para escribir. Pero no hubo otro calígrafo más consciente artísticamente del potencial expresivo de la caligrafía Sung, que Soho Myōcho (1282-1337). Su poderosa caligrafía sigue los estilos Sung, particularmente los de Huang Tingjian, sin ser sobreimitativa.

Pero no solo los monjes japoneses viajaron a China, los monjes chinos también fueron a Japón. El monje Lanqi Daolong (Lan-chi Tao-lung, J:Ranquet Doryu; 1213-78) fue uno de los primeros en arribar desde China; y llevó consigo el estilo del calígrafo Sung Zhang Jizhi (Cang Chi-chieh), mejor conocido por su escritura regular. El estilo caligráfico de Zhang tuvo fuerte impacto en la subsecuente caligrafía japonesa, particularmente a principios del siglo XVII, en el estilo de los artesanos Hon'ami Koetsu (1558-1637).

Mientras tanto las tradicionales caligrafías wayō: Sesoji y Shoren'in se desarrollaron a lo largo de líneas familiares alcanzando un punto de estancamiento durante el siglo XVI, pero su influencia se extendió a varios estratos de la sociedad. Esta difusión dentro de la sociedad dió como resultado su aplicación en los estilos caligráficos de toda clase de formatos escritos: documentos oficiales, cartas, inventarios de mercaderes y firmas. Detrás de este fenómeno había un factor económico, los cultivados y talentosos miembros de la privilegiada clase educada tenían que explotar sus talentos para sobrevivir. Así que desde el período Kamakura al período Muromachi y hasta el período de Edo emergió una plétora de escuelas de caligrafía, tales como la Go-Kyogoku, Fushimi In, Azukai, Jiraku, y Soji. La escuela de Shoren'in fue popularmente conocida como Ojeryu, o "la escuela de las familias honorables".

Periodo Asuchi- Momoyama (1568-1600) y periodo de Edo (1600-1868).

La caligrafía wayō era de tiempo en tiempo revitalizada por algunos pocos calígrafos creativos. Tres talentos así -a finales del siglo XVI hasta la primera mitad del siglo XVII- eran el aristócrata Konoe Nobutada (1565-1614), el artesano-artista Hon'ami Kōetsu y el monje esotérico de la secta Shingon del Budismo, Shōkadō Shōjo (1584-1659). Estos tres son llamados Kan'ei no Sampitsu o Los tres pinceles de la Era de Kan'ei (1624-44), a pesar de que la designación de la era se aplica sólo a los dos últimos. La escritura de Konoe Nobutada, aunque decía haber aprendido el estilo Shoren'in en un principio, posteriormente incorporó un estilo cursivo chino, particularmente el de Zhang Jizhi, en su

caligrafía de kanas. El ecléctico Shōkadō Shōjō también comenzó con el estilo Shore'n'in pero su estilo de kana maduro fue posteriormente modelado por el fluido escrito en chino de Kōkai, y los kanas de Kōsei. Shōkadō estableció su propia escuela de caligrafía, conocida como la Escuela Takimoto después del sitio al sur de Kyōto, donde pasó sus últimos años de retiro.

#### Nuevas influencias chinas.

El establecimiento de la secta Obaku del Zen budismo en Uji, al sur de Kyōto, en 1661, alentó un contacto más cercano entre los japoneses y los monjes chinos calígrafos de Obaku. Los monjes Mampujji, llamados: Ingen (1592-1673), Mokuan (1611-84), y Sokuji (Ch: Jifei ó Chi-fei; 1616-71), fueron conocidos como los Tres pinceles de Obaku, "Obaku Sanpitsu". Todos habían emigrado a Japón y trabajado en los estilos caligráficos más populares entonces usados en China. Pero los monjes chinos de Obaku, Dokuryō (Ch: Dili ó Tili; 1596-1672) los que tuvieron mayor influencia en la caligrafía japonesa. Fue su estilo el que inspiró a calígrafos tales como Kō Ten'i (También conocido como Futami Gentai; 1649-1722), quien se convirtió en Escribiente Oficial para el Shogunato de Tokugawa y así transmitió el estilo Dokuryu a Edo, actualmente Tokio.

Las nuevas olas de estilos caligráficos de la dinastía Ming, fueron recibidos con entusiasmo por los hombres de letras japoneses, quiénes siguiendo su propia persuasión intelectual y artística, los tomaron sólo como modelos y establecieron una nueva ortodoxia llamada "karayō" (al modo chino), en contraste con el "wayō" (al modo japonés).

Entre los calígrafos más famosos de este "a la manera China", que fue grandemente favorecida por los literatos (bunjin) escolásticos y artistas durante el periodo de Edo, destacan: Hosoi Kotaru (1658-1735), Rai San'yō (1781-1832), y Sakuma Shōsan (1811-64).

Estas influencias estilísticas chinas tardías en la caligrafía japonesa fueron muy duraderas y formaron una corriente mayor en la tradición caligráfica japonesa.

La tradición wayō fue opacada por la tradición karayō, como se refleja en los numerosos manuales de caligrafía, y textos de instrucciones que circulaban en el mundo literario del Japón desde finales del periodo de Edo hasta el periodo de Meiji (1868-1912).

## **Los Kana.(21).**

**"¿Hasta dónde podemos rastrear el origen de los sistemas de escritura fonética japonesa?**

**De acuerdo con la tradición popular, fueron dos monjes quienes los inventaron, mediante la estilización en un caso (Hiragana) y la elección y simplificación en otro (Katakana).**

**En ambos, el mayôgana -el ideograma chino con lectura japonesa- era la base que sufría las modificaciones. El monje a quien se atribuye la "invención" del silabario hiragana es Kūkai, póstumamente conocido como Kôbo Daishi (774-834). Es curioso cómo esta paternidad continúa siendo respetada a nivel popular e incluso en textos de divulgación. La única que se atreve a hablar claramente de leyenda es la profesora Satô Habein. Todavía hoy en día los niños suelen memorizar un poema, el "irohauta", para aprender el silabario y se les hace repetir que su autor es Kôbo, cuando lo cierto es que variantes que en él aparecen son de tiempos posteriores. En fin, lo que fue un lento proceso de simplificación, de estilización caligráfica, se reduce en una leyenda a la invención inspirada del más enigmático intelectual de una época. Como sucede siempre, diría Derrida, la tradición baña con un carácter de repentinidad el trabajo de generaciones. Es de señalar que en el caso del hiragana, hubo desde el principio una apelación estética al lector. No ocurrió lo mismo con el katakana, el silabario de origen masculino que se utiliza ahora para la transcripción de términos extranjeros: su origen son las marcas personales que los monjes hacían al costado de los textos budistas a fin de facilitar su lectura y memorización. El katakana nace como una caligrafía a la que también la tradición le dio un inventor, Kibi no Mahi (693-775). Al contrario del ámbito oficial y religioso en que se desarrolla el katakana (literalmente escritura dura, "otokode", mano masculina), el espacio del hiragana es privado.**

**Sin embargo, lo que no consta en la historia lo denuncia la semántica: a esta caligrafía blanda de los hiragana se le denomina "onnade" u "onnamoji" (letras de mujer), término que ilumina el rol que las mujeres cumplieron en su estilización. Con la adopción de los silabarios o kanas, se modificó el panorama expresivo e ideológico de esos tiempos."**

Silabario Hiragana.

| N | W | R | Y | M | H | N | T | S | K |   |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| ん | わ | ら | や | ま | は | な | た | さ | か | あ |
|   | い | り | い | み | ひ | に | ち | し | き | い |
|   | う | る | ゆ | む | ふ | ぬ | つ | す | く | う |
|   | え | れ | え | め | へ | ね | て | せ | け | え |
|   | を | ろ | よ | も | ほ | の | と | そ | こ | お |

| P | B | D | Z | G |
|---|---|---|---|---|
| ば | ぼ | だ | ざ | が |
| び | び | ぢ | じ | ぎ |
| ぶ | ぶ | づ | ず | ぐ |
| べ | べ | で | ぜ | げ |
| ぼ | ぼ | ど | ぞ | ご |

|    |    |    |    |    |
|----|----|----|----|----|
| びゃ | びん | ぢゃ | じん | ぎん |
| びゅ | びん | ぢゅ | じん | ぎん |
| びよ | びん | ぢよ | じん | ぎん |

|    |    |    |    |    |    |    |
|----|----|----|----|----|----|----|
| りゃ | みん | ひん | にん | ちん | しん | きん |
| りゅ | みん | ひん | にん | ちん | しん | きん |
| りよ | みん | ひん | にん | ちん | しん | きん |

Silabario Katakana.

| N | W | R | Y | M | H | N | T | S | K |   |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| ン | ワ | ラ | ヤ | マ | ハ | ナ | タ | サ | カ | ア |
|   | イ | リ | イ | ミ | ヒ | ニ | チ | シ | キ | イ |
|   | ウ | ル | ユ | ム | フ | ヌ | ツ | ス | ク | ウ |
|   | エ | レ | エ | メ | ヘ | ネ | テ | セ | ケ | エ |
|   | ヲ | ロ | ヨ | モ | ホ | ノ | ト | ソ | コ | オ |

| P | B | D | Z | G |
|---|---|---|---|---|
| パ | バ | ダ | ザ | ガ |
| ピ | ビ | ヂ | ジ | ギ |
| プ | ブ | ヅ | ズ | グ |
| ペ | ベ | デ | ゼ | ゲ |
| ポ | ボ | ド | ゾ | ゴ |

|    |    |    |    |    |
|----|----|----|----|----|
| ビヤ | ビヤ | ヂヤ | ジヤ | ギヤ |
| ビユ | ビユ | ヂユ | ジユ | ギユ |
| ビヨ | ビヨ | ヂヨ | ジヨ | ギヨ |

|    |    |    |    |    |    |    |
|----|----|----|----|----|----|----|
| リヤ | ミヤ | ヒヤ | ニヤ | チヤ | シヤ | キヤ |
| リュ | ミュ | ヒユ | ニユ | チユ | シユ | キユ |
| リヨ | ミヨ | ヒヨ | ニヨ | チヨ | シヨ | キヨ |

## Los Instrumentos.(22).

Comparado con los estilos de escritura los implementos de la caligrafía han cambiado muy poco desde los primeros días del arte en Japón.

Hay dos tipos de pincel "fude": Futofude, o pincel grueso y Hosofude o pincel delgado. El primero es generalmente usado para el cuerpo mayor de la escritura y el último para las inscripciones y la firma al final del trabajo, o bien para caligrafía pequeña, fina y cursiva.

Sumi o tinta china, que generalmente está hecha de hollín de maderas quemadas y mezclado con aceite o cola de pescado o cualquier otra cola animal y secadas en forma de barras.

Para hacer tinta líquida la barra se frota en un godete de piedra llamado "suzuri", que tiene un desnivel que puede contener una pequeña cantidad de agua.

El "suiteki" o pequeño escurridor que puede ser de cerámica o metal, completa la parafernalia.

Cuando no se usa este equipo de escritura se guarda en un "suzuribako", o caja para equipo de escritura, que frecuentemente está hecho de laca, cuya manufactura suele ser muy elaborada.

Necesitará otras tres pequeñas cosas que puede encontrar en casa: un pisapapeles -para impedir que se mueva el papel durante la ejecución del trabajo-, un godete -para añadir agua a la tinta-, y una pieza de fieltro de buena calidad o "shitaji" para extender bajo el papel. El fieltro repele el agua, y así impide que la tinta llegue a manchar la mesa. Esta tela es generalmente de un color tranquilo, como verde, azul oscuro o negro.

Cualquier acercamiento comprensivo sobre el arte de la caligrafía en Japón implica conocimientos y actividades de coleccionismo desarrolladas durante el periodo de Edo. De hecho los sucesores de Tokugawa emplearon el "Kohitsu" "pincel viejo, de la familia", nombre profesional dado al pincel que se hereda por generaciones de una misma dinastía para identificar antiguas caligrafías o manuscritos.

Los "exquisitos" y poetas chinos quisieron decir por "Bunbôshishô", "Los cuatro tesoros", a los cuatro objetos sin los cuales ellos no podrían trabajar. Específicamente se referían al pincel, "fude"; la barra de tinta, "sumi"; el papel, "kami"; y el godete de piedra, "suzuri". En tiempos antiguos estos instrumentos eran referidos como el "Shosai", o estudio personal de un calígrafo.

### **Pincel -Fude-**

En China este instrumento es llamado "pi" y en el Japón antiguo era conocido como "itsu". El carácter chino usado para representar la palabra -el kanji- incluye como radical bambú, sobre el original. El ideograma describe la mano de una persona sosteniendo el pincel. Los pinceles se dice que fueron inventados alrededor del año 200 antes de Cristo por Moten quien hizo los primeros pinceles de pelo de venado envueltos con pelo de borrego. (...) Los pinceles hechos en Japón son llamados "wahitsu" y los hechos en China son llamados "tôhitsu".(...).

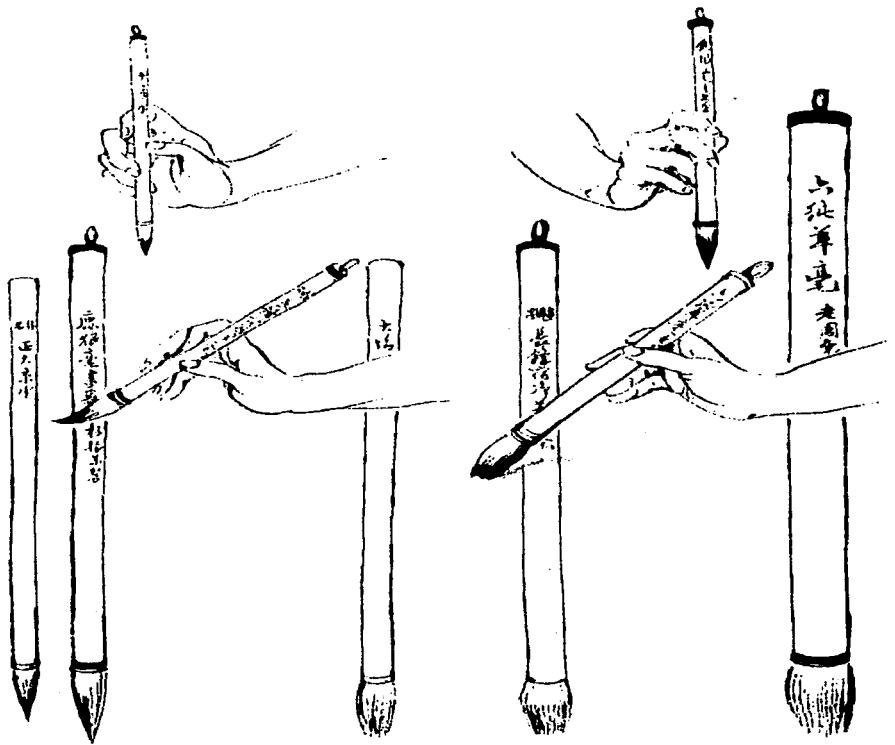
El material más popular es el pelo del pecho de las ovejas chinas porque es mayormente lacio, y es llamado "yômô".(...) El pelo de un pincel es llamado "ke" y el mango "jiku", aunque el término formal es "hikkan". El mango puede estar hecho de cualquier material incluyendo oro y marfil, pero es más común usar bambú, madera o plástico. Los pinceles usados en los siglos XVIII y XIX eran más cortos que los que se usan hoy en día. Había un dicho que decía que el mango de un pincel era solo "hitongiri han", una muñeca y media de largo, pero ahora dos muñecas es lo más común. Un pincel útil es llamado "chôbude", pincel de tamaño medio. El pelo más común usado para los pinceles es el de oveja, castor, marla, venado, comadreja o gato.(...) Los pinceles son hechos bajo el siguiente procedimiento: se coloca el pelo de modo que las partes del corte queden alineados. El pelo se evalúa de acuerdo a su calidad y longitud. El mejor pelo y más largo es usado para el centro del pincel rodeado por los más cortos. Entonces se amarra y se engoma y se inserta en el hueco del mango de bambú. Finalmente se le da forma al pincel suavemente, se almidona en un solo grupo y entonces se graba el nombre de la marca en un lado del mango.

### **Barra de tinta -Sumi-**

Las barras de tinta, "sumi", son rectángulos sólidos de tinta hecha básicamente a base de hollín y cola.(...) Hay cuatro tipos: negro puro, negro con oro de hoja o alguna otra substancia en él, tinta gris llamada "shôenboku", diferenciada



Para la pincelada vertical, sostenga el pincel como se ilustra:



Para la pincelada oblicua, sostenga el pincel como se ilustra.

porque no importa qué tan insistentemente la barra negra sea frotada en el godete ya que sólo produce tinta de color gris, y la tinta gris obscuro que contiene aceite llamada "yuseiboku", que al escribir un carácter con ella, siempre queda delineado por una mancha de aceite al terminar.(...) Las barras de tinta china se llaman "tôboku" y las japonesas se llaman "waboku". Todas las barras "tôboku" son negras y frecuentemente tienen círculos en la parte superior describiendo la negrura de la tinta. Cinco círculos indicarían el color más negro.

La tinta "sumi" está hecha de hollín y cola animal.(...) Se le llama "nikawa" o "funori" si está hecha con sustancias vegetales. La cola y el hollín son mezclados hasta obtener una consistencia gruesa y después se deja secar. El tamaño de las barras de tinta es determinado por su peso. Las barras de tinta también vienen en diferentes formas. Las cuatro divisiones principales son: rectangular "tei", la más común, circular o cilíndrica "ki", una u cuadrada u otras formas como mariposas y tortugas llamadas "zappai", y "ningyôboku" o formas de dioses. Estas formas "zappai" son básicamente para coleccionistas y difícilmente son usadas. (...) Las formas sólidas son llamadas "kokeiboku" y las formas líquidas son llamada "ekitaiboku" o "bokujû".(...) La química moderna ha logrado muchos avances con las tintas líquidas, pero para los trabajos serios siempre se recomiendan las formas sólidas.

#### **Papel -Kamî-.**

La invención del papel se atribuye a T'sai Lun, por el año 105 de nuestra era. Pero antes de darle el crédito total a él se considera que el papel fue la culminación del trabajo de muchos. Fué introducido a Bagdad por el camino de la seda circa 793 de nuestra era y se usa comúnmente en Europa hasta alrededor del siglo XIV. (...) La palabra papel viene del papiro egipcio. (...) Los chinos pasaron de escribir sobre láminas de madera y bambú al uso de piezas de seda y finalmente al uso del papel. El papel llegó a Japón vía Corea hacia el año 600 de nuestra era (...) y durante la dinastía T'ang se importó a Japón mucho papel donde se desarrolló casi como una de las bellas artes. El papel llegó a tener motivos florales, de pájaros, salpicaduras de oro de hoja, e introduce brillantes estampados conocidos como "Koyogami" o "Hanryu". (...) Actualmente el papel se ha vuelto razonable en precio y por lo tanto está al alcance de cualquier persona durante los últimos dos siglos, antes de eso poseerlo era todo un lujo.(...) El papel de manufactura japonesa se llama "washi" y el de manufactura China se llama "tôshi" o quizá "karagami". El papel occidental se conoce como

"seiyoshi". (...) Los papeles más gruesos se llaman "atsugami". Los tamaños de papel son predeterminados comercialmente.

#### **La piedra de tinta -Suzuri-**

Una vez las piedras de tinta fueron sólo eso, piedra. Son duras, así que no se desgastan con el uso y son obviamente impermeables. El material más usado comúnmente es la pizarra: una roca homogénea de grano muy fino, comúnmente de color negro azulado, opaca, tenaz y que se divide con facilidad en hojas, y que se descompone por los agentes atmosféricos en una tierra untuosa que no absorbe agua ni forma pasta con ella, y usualmente el mejor material se encuentra en los bordes de los ríos. (...) Lo más importante es la calidad y el grano de la piedra. Hay tres tipos de grano, el vertical: que hace mucha tinta y suelta mucha goma, el horizontal, que casi no hace tinta porque casi no hay fricción con la barra, y la de grano diagonal. La mejor piedra japonesa se conoce con el nombre de "Genshoseji".

#### **El Método de aprendizaje.(23).**

"Los estudiantes aprenden todos los estilos o tipos de escritura y comienzan copiando el estilo del maestro que admiran. Así que la primera meta de un aspirante a calígrafo es la emulación. De cualquier modo los grandes maestros han hecho y superado la emulación y establecido su propio estilo de escritura."

En lo tocante a la caligrafía, hay que precisar, ante todo, que la formación misma de los ideogramas acostumbró a los chinos a percibir las cosas concretas a través de los rasgos esenciales que las caracterizan.

Su belleza plástica vino luego a ser aprovechada por la caligrafía. Este arte se basa, por una parte, en la estructura armónica o contrastante de las pinceladas y, por otra, en el aspecto sensible y variado de los trazos gruesos y finos. Al culminar en el estilo cursivo y rápido, la caligrafía introdujo además la noción de ritmo y de aliento. Se convirtió en un arte completo. Cuando la practica, el calígrafo tiene la impresión de entregarse por entero, de entregarse a ella a la vez con su cuerpo, su mente y su sensibilidad.

Permítame ahora guiar su pincel, con los más simples ejemplos, hasta un punto donde usted pueda escribir con fluidez y confianza. Primero, sin embargo

debe aprender los fundamentos y entonces puede aventurarse con sus propias creaciones.

### **La belleza de la caligrafía japonesa.(24)**

**Recursos de que dispone el practicante para expresarse.**

**"No hay nada difícil de explicar con respecto a la caligrafía; es simplemente una fórmula que combina el oficio y la imaginación de una persona que ha estudiado intensamente las combinaciones posibles con sólo líneas.**

**Su meta es construir maravillosas estructuras sin duda, error o variación en esas simples líneas. El puro poder y ritmo de la naturaleza influyen al artista y él interpreta esto para infundir "vida" a sus caracteres.**

**La buena caligrafía es instantáneamente discernible de la mala para el ojo entrenado, pero como la belleza no es una cualidad absoluta, es muy difícil demostrar por qué es así. Sin embargo, aquí hay unas líneas guía que nos ayudan a explicarlo:**

**a) Hay un balance natural tanto en los caracteres como en el todo de la composición .**

**b) Hay una belleza abstracta en la línea que puede ser subdividida y evaluada de la siguiente manera:**

- 1) Las líneas rectas son fuertes sólidas y claras.**
- 2) Las líneas curvas son delicadas, femeninas y móviles.**
- 3) También hay variantes en el grosor y la delgadez de las líneas.**
- 4) La cantidad de tinta en el pincel o la falta de ésta, "kasure", es consistente a través del trabajo.**
- 5) El tamaño de los caracteres es de una escala que da pulso al trabajo.**
- 6) El color de la tinta, "kasure", el pulso y la calidad de líneas se combinan para crear ritmo".**

### **La caligrafía japonesa actualmente.**

**En la era moderna la caligrafía como arte continúa su camino. Se presenta al lado de la pintura y la escultura en las Exposiciones Anuales Nitten, patrocinadas por el gobierno.**

**En el Japón de la post-guerra, la caligrafía avant-garde, (zen'ei shodo), se dió como un género en sí mismo. Esta nueva tendencia presenta nuevas formas artísticas de abstracción pura, acercándose, en algunos aspectos, al arte pictórico occidental del Siglo XX, desviándose marcadamente de los estilos tradicionales y los aspectos emulativos de este arte.(25).**

Notas bibliográficas al Capítulo I:

- (1) *Kondansha Encyclopedia of Japan*, (t.1 pp.232-236.). Traducción: Uriel Nájera.
- (2) Smith, Bradley. *Japan, a History in Art*. (pp.9,17,33,49,65,97,129,161,177,225 y 257.) Traducción: Uriel Nájera.
- (3) François Cheng. *Vacio y plenitud*. (pp. 64 Ed. Siruela Madrid, 1993).
- (4) Earnshaw, Christopher J. *Sho /Japanese Calligraphy*. (Charles E Tuttle Company Inc. Singapore, 1993).(pp.1-3). Traducción: Uriel Nájera.
- (5) *Summa Artis, Historia General del Arte*. Vol. XXI.  
El Arte de Japón, por Fernando Gutierrez, S.J.  
(Espasa Calpe, Madrid, 1967.).
- (6) *Ibidem*. págs. 13 y 14.
- (7) *Ibidem*.pág.15.
- (8) *Ibidem*.pág. 17.
- (9) *Ibidem*.pág. 15.
- (10) *Ibidem*. pág.18.
- (11) *Ibidem*.pág. 19.
- (12) *Ibidem*. pág. 20.
- (13) *Ibidem*. pág. 22.
- (14) *Ibidem*. pág. 24.
- (15) *Ibidem*. pág. 26.
- (16) *Ibidem*. pág. 27.
- (17) Op. Cit. (*Kondansha Encyclopedia of Japan*.)
- (18) *Ibidem*. pp.232.
- (19) Op.Cit. (Earnshaw) p.48.
- (20) Op. Cit.(*Kondansha Encyclopedia of Japan*.)
- (21) Sato, Amalia. La Escritura Japonesa: del ideograma masculino al hiragana femenino. Literatura de las almohadas.(*Japónica*, revista de cultura, pp. 13-18).
- (22) Op.Cit (Earnshaw) pp.5-8, 100-108.
- (23) *Ibidem* pp.1.
- (24) *Ibidem* pp.2.
- (25) Op. Cit.(*Kondansha Encyclopedia of Japan*.)

## Capítulo II.

"Una persona creativa es aquélla que puede procesar de maneras nuevas la información de que dispone, los datos sensoriales que todos recibimos. Un escritor necesita palabras, un músico necesita notas, un pintor necesita percepciones visuales, y todos ellos necesitan algún conocimiento de las técnicas de sus respectivos oficios. Pero cualquier individuo creativo ve instintivamente posibilidades de transformar los datos ordinarios en una nueva creación, trascendiendo la materia prima empleada.

Muchas personas creativas han reconocido las diferencias entre los dos procesos de recoger datos y transformarlos creativamente. Los recientes hallazgos sobre el funcionamiento cerebral comienzan a aclarar este proceso dual. Conocer ambos lados del cerebro es importante para liberar el potencial creativo.

En este capítulo repasaremos algunas investigaciones recientes sobre el cerebro humano, que han ampliado considerablemente las teorías científicas sobre la naturaleza de la conciencia humana. Los nuevos descubrimientos son directamente aplicables a la tarea de liberar las capacidades humanas". BETTY EDWARDS.(1)

### Introducción al estudio de la conciencia.(2).

"El cerebro es el aparato director de un proceso compartamental complejo que comprende cierto número de estructuras cerebrales, cada una de las cuales juega un papel sumamente específico y todas bajo un control coordinado".(1)

La corteza cerebral, parte fundamental del cerebro se encuentra organizada en una serie de capas cuya estructura se dispone de tal modo que origina una auténtica red funcional, tanto de los mensajes que llegan, como en los que transmite, llevando a cabo una acción integradora.

El cerebro presenta una doble categoría cerebral que se asienta en sus dos hemisferios. Al observarlos desde su parte superior, podría ser comparado, en su estructura, a una nuez. Sus mitades se encuentran conectadas entre sí, no sólo por un tallo común de fibras a las que se les llama "cuerpo calloso", sino por una serie de conexiones menores que crean un número de puentes conocidos como comisuras. Estos forman en su parte superior conexiones recíprocas entre centros paralelos de ambos hemisferios. De estas comisuras, la más importante por su tamaño y funciones es el cuerpo calloso al que también se le da el nombre de "comisura magna o central".

La función primordial del cuerpo calloso es la de actuar como puente mayor entre los hemisferios permitiendo la interacción de funciones de estos sistemas mentales, gracias a la que se logra una vida mental integral.(...)

Cada hemisferio del cerebro está asociado con un lado del cuerpo, el hemisferio derecho presidiendo al lado izquierdo y el cerebro izquierdo al lado derecho.(...)

Según palabras de Sperry esto "quiere decir que el cuerpo calloso tiene la importante función de permitir a los dos hemisferios compartir el aprendizaje y la memoria". La intercomunicación de esta comisura magna permite que en el momento del aprendizaje, "se de la información de un doble juego de rastros de la memoria, uno en cada mitad del cerebro".(ii).

El cuerpo calloso, por lo tanto es necesario para las funciones de correlación de imágenes, integración de sensaciones corporales o del aprendizaje que requiere de correlación motora de las dos mitades del cuerpo humano, para la unificación de los procesos cerebrales de atención y conciencia, y para un número importante de otras actividades específicas que demandan la interacción de ambos hemisferios. En una palabra el cuerpo calloso mantiene la sincronía cerebral dando como resultado la existencia de una sola mente, una unidad.(...)

J.Levy, colaborador de Sperry expresa lo siguiente: "Los datos indican que el hemisferio no verbal está especializado en la percepción global, sintetizando la información que llega. El hemisferio verbal y dominante, por su parte, parece funcionar de un modo más lógico y analítico. Su lenguaje es inadecuado para las rápidas y complicadas síntesis que realiza el hemisferio subordinado."(iii).

Al hemisferio derecho, al no poseer las características de su "gemelo superior", se le otorgaba menos valor. Sus funciones entre las que se encuentran los procesos no verbales, los patrones de discriminación, las reacciones emocionales, la percepción global de la realidad, la intuición y la capacidad de síntesis de la información que recibe, entre otras, se veían de alguna manera devaluadas. "La cuestión principal es que parecen existir dos maneras de pensar, el verbal y el no verbal, representados respectivamente por el hemisferio izquierdo y el derecho y que nuestro sistema educativo, así como la ciencia en general, tiende a despreciar la forma no verbal del intelecto. El resultado es que la sociedad moderna manifiesta una discriminación en contra del hemisferio derecho"(iv).



Actualmente y en base a estudios llevados a cabo por estos mismos investigadores, se afirma que cada hemisferio es responsable de funciones cognitivas (sic) elevadas sin las cuales la sobrevivencia, el desarrollo y la trascendencia son imposibles. Ha sido comprobado que la percepción de la realidad, que capta cada hemisferio, es distinta, así como la forma en que cada uno procesa la información que recibe y que, en personas con el cuerpo calloso intacto, la comunicación entre los hemisferios cerebrales reconcilia y funde los dos modos de percepción, manteniendo así la unidad y el equilibrio.(...)

La cultura occidental y con ella la psicología positivista y pragmática, ha enfatizado la importancia del hemisferio izquierdo por las características y funciones que le corresponden: la objetividad, lo concreto, intelectual, lógico, secuencial, temporal, estructurado y lo propositivo que concuerdan con las características necesarias para llevar a cabo una investigación basada en el método de las ciencias naturales.

Este hemisferio contemplado como el elemento claro, racional, rígido y masculino de la personalidad con: su acción analítica, sus funciones de juicio-control y valoración además de sus procesos cognitivos (sic), a través de los cuales se percibe la realidad, corresponden absolutamente con los principios, postulados y paradigmas del método científico ortodoxo. (...)

Existe otra forma de conocimiento que no se somete a las leyes de la codificación y del análisis, ni utiliza las formas habituales de razonamiento. Este modo corresponde a la acción del hemisferio derecho. Se rige por la intuición, sus modos característicos son lo subjetivo, lo creativo, lo artístico, lo intuitivo, lo estético, lo misterioso, lo especial, lo simultáneo y lo integral u holístico. Constituye la parte flexible cálida y femenina de la personalidad. Como no cuenta con los elementos lingüísticos de su gemelo, se expresa por medio de metáforas, y se rige por las experiencias que se suceden espontánea y simultáneamente, en lugar de emplear procesos mentales establecidos, prejuicios y creencias que corresponden al hemisferio verbal.(...) Se centra en el aquí y el ahora, lo que le permite el contacto inmediato con la realidad en continuo cambio del mundo.

Las psicologías de la conciencia de Oriente, a diferencia de corrientes psicológicas de Occidente, enfatizan la importancia del hemisferio derecho sin que nieguen el valor y la existencia de las funciones del hemisferio izquierdo.(...)

Carl Rogers habla sobre el aprendizaje significativo como un aprendizaje penetrante, que no consiste en un simple aumento en el caudal de conocimientos sino que se entreteje con cada aspecto de la existencia, y más tarde añade "...

cuando aprendemos de esta manera, somos una totalidad y utilizamos todas nuestras capacidades masculinas y femeninas".(v).

R. Ornstein se refiere a esta maquinaria diciendo: "El reloj es una encarnación de la linealidad y la secuencia".(vi).

El modo ordinario o lineal de la conciencia es indispensable para el ser humano ya que le permite controlar, cronometrar, planear, ordenar, coordinar, analizar muchas de las acciones que se tienen que llevar a cabo para sobrevivir, pero a la vez, identificarse o integrarse con el tiempo lineal o tiempo reloj, en forma total impide concebir otros modos de vivenciar el tiempo.

Este modo de conciencia es, por lo tanto, la forma en que a través de una acción selectiva, analítica y activa, la conciencia permita el logro de una vida relativamente estable, ordenada y secuencial a la que se llega por medio de las dimensiones de la experiencia lineal.(...)

Los modos del cerebro y de la conciencia que se les derivan son sólo dos caminos para llegar a la plena realización de la propia naturaleza del ser humano.

La realidad muestra que ninguno de estos modos de conciencia es mejor o peor que el otro, sencillamente distinto y sin duda alguna complementarios.

Dos caminos llevan a la misma meta: el conocimiento de sí mismo. El viejo consejo de Sócrates "conócete a ti mismo" sigue siendo tan nuevo como lo fué en los albores de la humanidad. Pope decía que el más noble estudio de la humanidad es el hombre mismo. De la misma manera las tradiciones filosóficas en general, ya de Oriente, ya de Occidente, coinciden a este respecto.

La autora, cita a su vez a:

- (i) Luria. A.R. *Psicología Contemporánea*, Ed. Salvat Barcelona 1973, p.19.
- (ii) Spreey R.W. *Psic. Cont.* Ed.Salvat Barc.1978 p.50.
- (iii) Levy J. "Hemisphere Disconnection and Unity in Concious Awareness" en *American Psychologist*, USA. No.23, 1978 pp.723 733.
- (iv) Sperry, R.W. *Lateral Separated Hemispheres* F.J Gulan & R.A. Schoonver Edit. New York Academic Press.
- (v) Rogers Carl R. *Freedom to Learn for the 80's*, Charles Merril, 1983, p.57.
- (vi) Orstein,R., *Psicología de la Conciencia*, Edit. Manual Moderno, México, 1979. p.65.

### **"Cerebro Izquierdo, Cerebro Derecho".(3).**

"Aunque la mayoría de nosotros pensamos en el cerebro como una única estructura, está dividido en mitades. Estas dos partes o hemisferios, están íntimamente envueltas, juntas, en el cráneo y permanecen ligadas por varios haces distintos de fibras nerviosas, que sirven como canales de comunicación entre ellas.

Cada hemisferio parece ser aproximadamente un reflejo de espejo del otro, manteniendo bastante la simetría general izquierda-derecha del cuerpo humano. De hecho el control de los movimientos corporales básicos y sus sensaciones está uniformemente dividido entre ambos hemisferios cerebrales (ambos tienen un área sensorial y una motriz). Esto se da de manera cruzada: el hemisferio izquierdo controla el lado derecho del cuerpo (mano derecha, pierna derecha, etc.), y el hemisferio derecho controla el lado izquierdo.

La simetría física izquierda-derecha del cerebro y el cuerpo no implica, sin embargo, que los lados derecho e izquierdo sean equivalentes en todos sus aspectos. Sólo tenemos que analizar las aptitudes de nuestras dos manos para observar los comienzos de asimetría de la función. Poca gente es realmente ambidestra; la mayoría tiene una mano dominante. En muchas oportunidades, el manejo de las manos en una persona puede usarse para predecir una división respecto de la organización de las funciones mentales mayores de su cerebro. En lo diestros, por ejemplo, casi siempre se da el caso de que el hemisferio que controla la mano dominante es también el que controla el habla.

Las diferencias de aptitud en ambas manos sólo son un reflejo de las asimetrías básicas funcionales de los dos hemisferios cerebrales. En los últimos años se ha obtenido una gran cantidad de evidencias que demuestran que el cerebro izquierdo y el derecho, aunque físicamente simétricos, no son idénticos en sus capacidades de organización. Hay razones para creer que las funciones humanas más complejas y las conductas están divididas asimétricamente entre el hemisferio izquierdo y el derecho."(4).

"Técnicas especiales han hecho posible limitar información sensorial detallada solo a un hemisferio. La limitación de estímulos a un hemisferio a menudo es denominada lateralización"(5).

Otros investigadores han destacado la significación de las diferencias entre los hemisferios. Se afirmó que tales diferencias muestran claramente las dualidades tradicionales de intelecto versus intuición, ciencia versus arte, y lo

**lógico versus lo misterioso. El psicólogo Robert Ornstein considera que la investigación cerebral demuestra que estas distinciones no son sólo reflejo de cultura o filosofía. Lo que habitualmente se consideraba una forma de conocimiento oriental versus occidental, argumenta, tiene ahora una base fisiológica en las diferencias de ambos hemisferios.(6).**

**Desde el ángulo negativo, existe una tendencia a interpretar cada dicotomía de la conducta, tal como lo racional versus lo intuitivo y lo deductivo versus lo imaginativo, en función del cerebro izquierdo y el derecho. Este peligro ocupacional ha sido denominada "dicotomanía" por algunos autores. Además la línea divisoria entre realidad y fantasía fue a menudo empañada, haciendo difícil para los no especializados saber lo que es especulación y lo que ha sido firmemente establecido como hecho real.(7). ¿Por qué el "descubrimiento" del cerebro derecho tomó tanto tiempo? A pesar de su aparente disimulo, el hemisferio derecho desempeña un papel vital en la conducta humana. Ahora resulta claro que ambos hemisferios contribuyan, de manera importante, a complejas actividades mentales, mientras difieren en ciertos aspectos de su función y organización.(8).**

#### **"Cross cuing".**

**Michael Gazzinaga y Steven Hillyard (...) acuñaron el término "Cross cuing", (entrecruzamiento), para referirse a los intentos de los pacientes para usar cualquier clase de señal disponible y hacerla así accesible a ambos hemisferios. El "Cross cuing" generalmente no es un intento consciente por parte del paciente para engañar al investigador. En lugar de ello, es una tendencia del organismo para usar cualquier información que dé sentido a lo que está ocurriendo. De hecho esta tendencia contribuye más a observar por qué la conducta común, cotidiana, de los pacientes con escisión cerebral parece tan poco afectada por la cirugía.(9).**

**Algunos investigadores han sugerido que el cuerpo calloso y otras comisuras desempeñan un importante papel para lograr la armonía interhemisférica en el cerebro normal, sirviendo para integrar las formas verbales y espaciales del pensamiento en un comportamiento unificado. ¿Cómo se logra esta armonía? ¿Se trata simplemente de asegurar que ambos hemisferios tienen la misma información disponible, o ello involucra un sistema más complejo de inhibición o supresión de la actividad de los hemisferios? Las comisuras como integradoras interhemisféricas: Esto nos vuelve a la cuestión del papel de las comisuras cerebrales. Aún no hay respuestas definitivas. En este punto, el papel del cuerpo calloso y otras comisuras tal vez pueda ser**

considerado como una conducta a través de la cual los hemisferios intercambian información y quizá manejan los problemas asociados con conflictos entre unidades de procesamiento independientes. Dado que las comisuras son simplemente haces de fibras nerviosas, no pueden por sí mismas controlar nada. Pero pueden servir de canales a través de los cuales se produce una sincronización de la función hemisférica, previniéndose la duplicación o la competencia de esfuerzos.

Tal vez esta integración la cumple el cuerpo calloso, sirviendo simplemente como una "ventana" sensorial, que provee una completa y separada representación de todas las entradas sensoriales a cada hemisferio. Más probablemente, sin embargo, se trate de que señales más complejas y procesadas atraviesen normalmente las comisuras, informando a cada hemisferio sobre las eventualidades que ocurren en el otro y, como extensión, controlen sus respectivas operaciones. Ello permitiría a todo el cerebro reemplazar competencias hemisféricas individuales.

Tempranamente en el curso de la evolución y el desarrollo de la organización corporal bisimétrica, la transmisión continua de información sensorial de una a otra parte puede haber sido la única función esencial de las vías interhemisféricas. Parece posible, sin embargo, que con el desarrollo de asimetrías en la función cerebral, el papel de estas vías se haya hecho más profundo.(10).

El flujo de sangre a través de los tejidos del cuerpo varía según el metabolismo y la actividad de ellos. El flujo sanguíneo, que provee de los nutrientes necesarios y elimina los productos residuales, resulta ser muy sensible y responsable frente a los cambios momentáneos de la actividad celular. De hecho, los cambios de actividad en varias regiones del cerebro parecen reflejarse en la cantidad relativa de flujo sanguíneo a través de esas regiones. Este descubrimiento ha hecho posible identificar y estudiar la interacción de diversas áreas cerebrales durante el comportamiento humano en curso, midiendo los cambios regionales del flujo sanguíneo.(...) Como se esperaba, el flujo medio del hemisferio izquierdo era mayor durante la tarea de analogías verbales, y el flujo medio del hemisferio derecho mayor durante la tarea de completar figuras. Risberg pudo medir qué regiones dentro de cada hemisferio contribuían principalmente a las diferencias de flujo sanguíneo intrahemisférico. Las mayores diferencias se encontraron en las regiones frontal, frontotemporal y parietal para las pruebas verbales. En estado de reposo, las diferencias entre las regiones correspondientes de cada hemisferio fueron muy pequeñas.

A pesar de las diferencias hemisféricas observadas, los investigadores del flujo sanguíneo Lassen e Ingvar informan que se sintieron muy sorprendidos por la llamativa similitud en los patrones de flujo sanguíneo de ambos lados durante actividades tan lateralizadas como el habla. Las diferencias hemisféricas durante la actividad parecen ser mucho más sutiles que los cambios que ocurren en ambos hemisferios. Ello sugiere que las diferencias hemisféricas son sólo uno de los diversos esquemas de organización cerebral. El trabajo sobre el flujo sanguíneo demuestra que las tareas complejas involucran, típicamente, patrones aumentados de activación en muchas áreas de cada hemisferio.(11).

#### **Fisiología y psicología: arquitectas del puente.**

Un fisiólogo descubre que ciertas células del lóbulo occipital responden cuando patrones visuales muy específicos, y sólo ellos, se muestran a los sujetos. Un clínico en un hospital observa que un paciente con una combinación de lesiones en ambos hemisferios puede ver claramente, pero parece ver los objetos parcialmente y no puede imaginar lo que está mirando. Un psicólogo sugiere que la percepción visual involucra un patrón de reconocimiento y algún sistema de decisión para decidir (sic) qué es lo importante.

Afortunadamente, de todos estos conocimientos resulta una interacción, tanto modificando lo percibido cuanto identificando los procesos involucrados. Interacciones similares entre la psicología y la fisiología son posibles virtualmente en cada área de los estudios que tratan de la relación cerebro-comportamiento. Nuestra opinión es que cada componente deberá ser esencial para lograr una comprensión de tales relaciones.(12).

#### **El enigma del zurdo.**

¿Es hereditario el uso de las manos? Leonardo da Vinci era zurdo. Algunos investigadores han sugerido que la mayor distribución bilateral de las funciones del lenguaje, que parece caracterizar a los zurdos, puede dar como resultado habilidades mayores. Se ha argumentado que la creatividad puede ser realizada en los individuos cuyos cerebros permiten un mayor intercambio entre las aptitudes verbales y no verbales, en virtud de estar asentadas dentro del mismo hemisferio. Algunos estudios han informado un rendimiento superior en el zurdo, pero no aclaran lo que producen como déficit. Sin embargo, sus sostenedores destacan que Leonardo de Vinci, Benjamin Franklin y Miguel Angel eran zurdos.

A pesar de la sugerencia de déficit en los zurdos y las respuestas ampliamente justificadas ya mencionadas, es evidente que alguna diferencia en las aptitudes cognitivas (sic) de zurdos y diestros en general, son muy pequeñas y de poca importancia práctica. Como en muchos de los estudios, es claro que la variación individual entre un grupo es mucho mayor que la diferencia estadística entre grupos. No obstante, el tema de las diferencias estadísticas en el funcionamiento cognitivo (sic) y el uso manual continuará, debido a su significación para las teorías de la variabilidad cerebral y su organización.(13).

#### **Sexo y Asimetría.**

Este estudio es uno de los muchos que han destacado la diferencia de sexos en algunas aptitudes humanas; en este caso, las habilidades verbal y espacial. Una considerable evidencia sugiere que las mujeres son superiores a los hombres en una amplia gama de habilidades que requieren el uso del lenguaje, y otra extensa evidencia demuestra que los hombres son superiores en las tareas de naturaleza espacial.

Identificando simplemente diferencias de sexo tales como éstas, sin embargo, no se revela nada sobre el origen de la diferencia. Los factores biológicos pueden desempeñar un importante papel, como pueden hacerlo las diferencias sexuales en las prácticas de crianza en niños. La investigación reciente dentro de los cerebros izquierdo y derecho ha sugerido que las diferencias sexuales en cuanto a la capacidad verbal y espacial pueden estar relacionadas con las diferencias en la forma en que tales funciones están distribuidas entre los hemisferios cerebrales de hombres y mujeres.(14). (...) Distintas evidencias sugieren que los hombres tienden a ser más lateralizados para las capacidades verbal y espacial y las mujeres muestran mayor representación bilateral para ambos tipos de función.(15). (...) Los datos de Waber llevaron a la propuesta de que las diferencias de sexo en las capacidades verbal y espacial y la lateralización de estas funciones pueden deberse no al sexo sino a una variable correlacionada con éste: tasa de maduración.(...) Entre los niños, independientemente del sexo, los de madurez tardía tuvieron mejores registros en las tareas espaciales, mientras que los precoces lo hicieron mejor en las verbales.(16).

**La patología y los hemisferios.**  
**Asimetría hemisférica y enfermedad psiquiátrica.**

Durante la última década, los investigadores han comenzado a explorar la posibilidad de que ciertos trastornos psiquiátricos, particularmente esquizofrenia y depresión, puedan comprometer asimétricamente a los hemisferios. La primera evidencia que sugiere tal conexión, proviene del estudio clínico de pacientes con lesiones cerebrales. Se observó que los síntomas parecidos a los de la esquizofrenia podían ocurrir más frecuentemente después de lesiones del lado izquierdo, y los síntomas de trastornos afectivos (depresión) podían aparecer posiblemente después de lesiones del lado derecho. Otra evidencia clínica también destacó el papel de la asimetría hemisférica en la enfermedad mental. Aunque la evidencia derivada del trabajo clínico no era particularmente importante, encajaba bien con las nociones generales sobre las funciones de los hemisferios izquierdo y derecho. Los trastornos del pensamiento y las alucinaciones verbales, que son síntomas frecuentes de esquizofrenia, corresponden con el punto de vista que atribuye al hemisferio izquierdo la función de mitad analítica y responsable del habla del cerebro. Los trastornos de humor, característicos de las enfermedades afectivas, coinciden con la conceptualización del hemisferio derecho como la mitad del cerebro que controla las funciones no verbales.(17). Las condiciones patológicas analizadas en este capítulo son diversas, yendo desde la tartamudez hasta la esquizofrenia y la negligencia de una mitad del espacio. De todos los ejemplos, el síndrome de negligencia es el único que ha sido vinculado directamente con el daño lateralizado. En los otros casos, se considera que existe una anomalía lateralizada de alguna clase, pero no ha sido demostrada en manera inequívoca. Antes de intentar aplicar las observaciones de la investigación al tratamiento de personas con el tipo de problemas que acabamos de considerar, deberemos estar seguros de que tales observaciones han sido firmemente establecidas.(18).

**Más allá de los datos: ensayos especulativos.**

¿Dos cerebros, dos estilos cognitivos?(sic).

Desde las primeras operaciones de escisión cerebral, se han venido usando progresivamente distintas denominaciones para describir los procesos de los cerebros izquierdo y derecho. Las características citadas más ampliamente pueden ser divididas en cinco grupos principales, los que forman una especie de



jerarquía. Cada designación generalmente incluye y va más allá de las características:

| <b>Hemisferio izquierdo</b>   | <b>Hemisferio derecho</b> |
|-------------------------------|---------------------------|
| Verbal                        | No verbal, video espacial |
| Secuencial, temporal, digital | Simultáneo, espacial,     |
| Lógico,                       | Analógico, Gestalt,       |
| Analítico                     | Sintético                 |
| Racional                      | Intuitivo                 |
| Pensamiento occidental        | Pensamiento oriental.     |

(19).

Históricamente los filósofos y estudiosos de la mente han mostrado una tendencia a dividir las facultades intelectuales en dos tipos. Por ejemplo, considérese la siguiente cita de un filósofo yoga que escribió en 1910: (Sri Aurobindo, citado por J.E. Bogen "The Other Side of the Brain". UCLA Educator 17.(1975). "El intelecto es un órgano compuesto por varios grupos de funciones; divisible en dos partes importantes, las funciones y facultades de la mano derecha y las funciones y facultades de la mano izquierda. Las facultades de la mano derecha son comprensivas, creativas y sintéticas; las de la mano izquierda son críticas y analíticas...La izquierda se limita a sí misma a verdades comprobadas, la derecha toma lo que aún es elusivo e incierto. Ambas son esenciales para completar la razón humana. Estas importantes funciones de la máquina deben ser llevadas a su poder de trabajo más alto y delicado, si se desea que la educación del niño no sea imperfecta y lateralizada."(20).

#### **La ciencia, la cultura y el cuerpo caloso.**

El astrónomo-biólogo Carl Sagan ha seguido especulando sobre cómo las dos formas han interactuado para generar los logros de nuestra civilización. En su libro "The Dragons of Eden", dice: "No hay modo de decir cuándo los patrones extraídos por el hemisferio derecho son reales o imaginarios, sin someterlos al escrutinio del hemisferio izquierdo. Por otra parte, el simple pensamiento crítico, sin ideas creativas o intuitivas, sin la búsqueda de nuevos patrones, es estéril y destinado al fracaso. Para resolver problemas complejos cambiando las circunstancias se requiere la actividad de ambos hemisferios cerebrales: el camino hacia el futuro pasa a través del cuerpo caloso."(...) "Nuestro objetivo es

extraer patrones de la Naturaleza (pensamiento del hemisferio derecho), pero muchos patrones propuestos de hecho no corresponden a los datos. Por lo tanto, todos los patrones propuestos deben ser sometidos al tamiz del análisis crítico (pensamiento del hemisferio izquierdo). La búsqueda de patrones sin análisis crítico, y el escepticismo rígido sin búsqueda de patrones, son las antípodas de la ciencia incompleta. La prosecución efectiva del conocimiento requiere de ambas funciones." Concluye que las actividades creativas más significativas de una cultura -sistemas legales y éticos, arte y música, ciencia y tecnología- son resultado de un trabajo en colaboración entre los dos hemisferios. Estamos completamente de acuerdo (los autores). Sagan también sugiere: "Podemos decir que la cultura humana es función del cuerpo calloso." Esto puede ser cierto, pero no tanto porque el cuerpo calloso interconecta el pensamiento "analítico" con el "intuitivo", sino porque cada estructura del cerebro desempeña un papel en la conducta humana, y la cultura humana es una función del comportamiento del hombre.(21).

#### **Kanji: pictórico, kana:linguístico.(22).**

"En general no se sabe muy bien la manera en la que el cerebro controla el lenguaje escrito; ni tampoco conoce lo suficiente acerca del papel del hemisferio izquierdo al escribir. Así que nos limitamos a las pruebas que hemos obtenido por los datos de la escritura de pacientes con lesión lateralizada en el hemisferio derecho.(...)

Hay una hipótesis polémica del Dr. Kadota, que trata sobre el procesamiento acústico, que parece realizarse de manera diferente entre los que tienen como lengua materna el japonés y los que hablan los lenguajes polinesios.

Los sonidos son procesados por el hemisferio izquierdo; los sonidos que no son palabras, como los sonidos de animales; de la naturaleza; como la lluvia, etc.; y las vocales son percibidas con el hemisferio derecho, aunque las funciones del lenguaje sigan siendo procesadas por el hemisferio izquierdo.(...)

#### **"El modo de procesamiento de las escrituras ideográficas en el hemisferio derecho."**

"La diferenciación de kanji y kana en el idioma japonés, ofrece una buena oportunidad para investigar, en el mismo individuo, los accesos tanto directo

como fonético al vocabulario. Llama mucho la atención el estudio sobre el hemisferio que se asocia con la lectura.(Sasanuma 1980).

Kana es el sistema de escritura que se relaciona con los sonidos y las sílabas, y a cada letra del sistema de escritura kana corresponde una sílaba del lenguaje oral.

Por otro lado, en el sistema de kanjis -siendo igual al sistema de escritura chino- un carácter corresponde a un morfema del vocabulario.

Los kanji no incluyen indicaciones de cómo se pronuncia el ideograma, y por lo tanto, una palabra desconocida -escrita en kanji- ni se puede entender, ni se puede pronunciar. Sin embargo, en caso de que esté la misma palabra en kana, se puede pronunciar, sin que haya necesariamente la comprensión de ella.(Coltheart 1980).

En el sistema de escritura del idioma japonés, generalmente el contenido se expresa por medio de kanjis. También se puede expresar lo mismo en kana -silabario fonético-; pero por otro lado, los morfemas gramaticales tales como las palabras funcionales: prefijos, sufijos, y partículas articulares y/o la parte conjugada del verbo, etc., sólo se pueden escribir en kana.

Así, el reconocimiento de kanjis es holístico y no se requiere de la lectura fonética para determinar su significado. Sin embargo, en la lectura de kana es necesario el análisis articular.

Los resultados de algunas investigaciones se han centrado en los diferentes grados de participación de ambos hemisferios cerebrales, claramente diferenciables, durante el procesamiento de los sistemas de escritura, muestran que se puede inferir -de acuerdo con la hipótesis acerca del procesamiento holístico-analítico sobre la manera de procesamiento de información de los hemisferios cerebrales- que el hemisferio derecho, es decir holístico, se muestra superior en cuanto a la capacidad para los kanjis, y que el hemisferio izquierdo, analítico, es superior en cuanto a la capacidad de manejo de kanas. Esto se puede inferir de lo que esta hipótesis implica.(Coltheart 1980).

También las investigaciones sobre la visión lateralizada de los japoneses normales (con cerebros intactos) aclaran que, en caso de proyectar los kanas, o palabras que incluyen más de un kanji, del campo visual derecho al hemisferio izquierdo, la exactitud de la lectura vocalizada (fonética) es elevada.(Hatta 1977, Sasanuna, Itoh Moro & Kabayashi, 1977).

Por otro lado, la lectura fonética es más exacta al proyectarse al hemisferio derecho.(Hatta,1977).

Los resultados de estos experimentos con sujetos sanos (con cerebros intactos) se sostienen también por las investigaciones sobre los afásicos japoneses, por lesión en el hemisferio izquierdo, y por investigaciones en afásicos adultos, entre los que se encuentran muchos casos de aquéllos que tienen trastornos o impedimentos selectivamente en el proceso de kanas, y mantienen un procesamiento de kanjis relativamente bueno. (Sasanuma, 1980).

En los kanjis, que son el sistema de escritura ideográfica óptico-visual, es espacialmente muy complejo pero lingüísticamente muy simple. Esta característica de los kanjis nos permite explicar la fuerte intervención del hemisferio derecho. (Lambert, 1982).

Además, hay posibilidad de que el experimento incluya la tarea de subrayar la superioridad del campo visual izquierdo con kanjis, y, por ejemplo, en algunas investigaciones se aclara la superioridad del campo visual derecho en caso de que se proyecte una palabra que consista en dos o más kanjis, que debido a su complejidad lingüística, la proyección al campo visual derecho demuestra la superioridad del hemisferio izquierdo. (Kersner & Jeng, 1972; Hatta, 1978; Tzeng Hung & Cotton, 1979).

Como se aclara, por los resultados de los experimentos arriba mencionados, en el hemisferio derecho existen mecanismos de lectura que éste utiliza al tener acceso directo al vocabulario, a pesar de que le resulte imposible el acceso fonético.

Por medio de las investigaciones sobre la lectura de los japoneses, hay pruebas que sostienen la hipótesis de que en el hemisferio derecho existe la capacidad relacionada con el modo de procesamiento de la información del espacio visual.

Esta capacidad hace posible el procesamiento de de estímulos de escritura en que se requiere el acceso visual holístico directo. (...)

Por medio de estos resultados se indica que este tipo de materiales lingüísticos llegan al hemisferio derecho por la vía visual-óptica.

Estas investigaciones aclaran también que el mecanismo de lectura del hemisferio derecho posee la capacidad relacionada con el procesamiento de las palabras de alta frecuencia de uso en la vida diaria, palabras de las que se puede crear una representación mental y palabras concretas.

Además, las investigaciones acerca de los kanji y los kana del idioma japonés, que sostienen la teoría del acceso directo al vocabulario, señalan que el hemisferio derecho emplea la manera holística.

### **Conozca los lados de su cerebro.(23).**

**"Visto desde arriba, el cerebro humano recuerda el aspecto de una nuez: como ella, presenta dos mitades redondeadas de superficie convoluta y conectadas por el centro. Estas dos mitades se llaman "hemisferio izquierdo" y "hemisferio derecho".**

**El sistema nervioso humano está conectado al cerebro mediante una conexión cruzada, de manera que el hemisferio derecho controla el lado izquierdo del cuerpo, y el hemisferio izquierdo controla el lado derecho. Si se sufre una lesión en el lado izquierdo del cerebro, la parte más afectada del cuerpo será la derecha y viceversa. A causa de este cruzamiento de vías nerviosas, la mano izquierda está regulada por el hemisferio derecho, y la mano derecha por el hemisferio izquierdo.**

#### **El cerebro doble.**

**En los cerebros de animales, los dos hemisferios son esencialmente iguales o simétricos en sus funciones. Sin embargo, los hemisferios cerebrales humanos presentan una asimetría funcional. El efecto externo más aparente de esa asimetría es el predominio del uso de una mano sobre la otra.**

**Durante el último siglo y medio, los científicos han sabido que la función del lenguaje y las capacidades relacionadas con el lenguaje están localizadas -en la mayoría de las personas- en el hemisferio izquierdo. Esto podría comprobarse estudiando los efectos de lesiones cerebrales. Una lesión en el lado izquierdo del cerebro podría provocar una pérdida del uso del lenguaje, con más probabilidad que una lesión en el lado derecho.**

**El lenguaje y la palabra están estrechamente ligados con el pensamiento razonado y con las otras funciones mentales elevadas que distinguen al hombre de las demás criaturas, y por ello los científicos del siglo XIX consideraron que el hemisferio izquierdo era "dominante", y el derecho "subordinado". La opinión general que prevaleció hasta hace muy poco, era que la mitad derecha del cerebro estaba menos avanzada, menos evolucionada que la mitad izquierda; una especie de gemelo de inferior capacidad, dirigido y mantenido por el hemisferio izquierdo, el verbal.**

**Uno de los temas que más intrigaban a los neurólogos eran las funciones - desconocidas hasta hace muy poco- de un grueso cable nervioso, compuesto por**

millones de fibras, que conecta los dos hemisferios cerebrales. Este cable de conexión, el corpus callosum, tenía toda la apariencia de ser una estructura importante, dado su gran tamaño, el enorme número de fibras que lo componen, y su situación estratégica como conector entre los dos hemisferios. Y, sin embargo, la evidencia indicaba que se podía cortar por completo el corpus callosum sin que se observara un efecto significativo. A lo largo de una serie de estudios sobre animales, realizado durante los años cincuenta en el Instituto Tecnológico de California por Roger W. Sperry, Ronald Myers, Colwyn Trevarthen y otros, se llegó a establecer que una función importante del corpus callosum consistía en comunicar los dos hemisferios, permitiendo la transmisión de la memoria y el aprendizaje. Además, se comprobó que si se cortaba quirúrgicamente la conexión, las dos mitades continuaban funcionando independientemente, lo cual explicaba en parte la aparente falta de efecto en la conducta y el funcionamiento.

Durante los años 60, se realizaron estudios similares con paciente humanos, que proporcionaron nueva información sobre las funciones del corpus callosum y obligaron a los científicos a replantearse su opinión sobre las capacidades relativas de las dos mitades del cerebro humano. Era indudable que ambos hemisferios intervienen en funciones cognitivas elevadas, aunque cada mitad del cerebro está especializada, de un modo complementario, en diferentes formas de pensamiento, ambas muy complejas.

Dado que este nuevo concepto del cerebro tiene importantes implicaciones para la educación en general, y para aprender a dibujar en particular, voy a describir brevemente algunas de las investigaciones mencionadas a veces como "estudios del cerebro dividido", que se llevaron a cabo principalmente en California. En ellas participaron Sperry y sus colaboradores, Michael Gazzaniga, Jerre Levy, Colwyn Trevarthen, Robert Nebes y otros.

#### **Los dos modos de procesar la información.(24).**

Dentro de nuestra cabeza tenemos un cerebro doble con dos formas de conocimiento. Las características diferentes de cada mitad del cerebro (y del cuerpo), expresadas intuitivamente en nuestro lenguaje, tienen una base real en la fisiología del cerebro humano. Al existir unas fibras de conexión raramente experimentamos a nivel consciente los conflictos manifestados en los pacientes con cerebro dividido.

No obstante ambos hemisferios reciben la misma información sensorial, aunque cada uno maneje la información de manera diferente. Es posible que la tarea se divida entre los dos, haciéndose cargo cada uno de la parte más adecuada a su estilo. O puede que un hemisferio -a menudo, el izquierdo o dominante- inhiba la reacción del otro. El hemisferio izquierdo analiza, abstrae, cuenta, mide el tiempo, planea procedimientos paso a paso, verbaliza, hace declaraciones racionales basadas en la lógica. Por ejemplo, "Dados los números  $a, b, c$ , podemos decir que si  $a$  es mayor que  $b$ , y  $b$  es mayor que  $c$ , entonces  $a$  es necesariamente mayor que  $c$ ". Esta afirmación ilustra el modo de proceder del hemisferio izquierdo: un modo analítico, verbal, numérico secuencial, simbólico, lineal y objetivo.

Por otra parte tenemos una segunda forma de conocimiento: la del hemisferio derecho. Con él podemos ver cosas que son imaginarias -existen solo en el "ojo de la mente"- o reconstruir cosas reales (¿puede usted reproducir en su mente la imagen de la puerta de su casa?). Vemos las cosas en el espacio, y cómo se combinan las partes para formar el todo. Gracias al hemisferio derecho, entendemos las metáforas, soñamos, creamos nuevas combinaciones de ideas. Cuando algo es demasiado complicado para describirlo hacemos gestos para comunicar la impresión. El psicólogo David Galin tiene un ejemplo favorito: trate usted de describir una escalera de caracol sin hacer un gesto espiral con la mano. Y usando el hemisferio derecho somos capaces de dibujar imágenes de nuestras percepciones.

#### **La respuesta repentina.**

Con el modo de procesar la información usado por el hemisferio derecho, se producen llamaradas de intuición, momentos en los que "todo parece encajar" sin tener que explicar las cosas en orden lógico. Cuando esto ocurre, uno suele exclamar espontáneamente "Ya lo tengo" o "¡Ah, sí, ahora lo veo claro!". El ejemplo clásico de este tipo clásico de exclamación es el exultante "Eureka" (¡lo encontré!) atribuido a Arquímedes. Según la historia, Arquímedes experimentó una súbita iluminación mientras se bañaba, que le permitió formular su principio de usar el peso del agua desplazada para deducir el peso de un objeto sólido sumergido.

Este es el estilo del hemisferio derecho: intuitivo, subjetivo, relacionador, holístico, intemporal. Es también el modo desmadrado, débil, izquierdoso, que nuestra cultura ha tendido a ignorar. Por ejemplo la mayor parte de nuestro

sistema educativo está dirigido a cultivar la parte verbal, racional y temporal del hemisferio izquierdo, dejando olvidado medio cerebro de cada estudiante.(...) (...) (25). ¿Qué le ocurre entonces al hemisferio derecho, que prácticamente no recibe ninguna atención?

Tal vez ahora que los neurofisiólogos han aportado una base teórica podamos empezar a construir un sistema escolar que enseñe a todo el cerebro. Este sistema tendría necesariamente que incluir el dibujo, que es un modo eficaz para ganar acceso a las funciones del hemisferio derecho.

### **Imaginando con el hemisferio derecho.**

Una de las habilidades más maravillosas del lado derecho del cerebro es imaginar: ver una imagen con los ojos de la mente. El cerebro puede conjurar una imagen y después "mirarla" como si realmente estuviera allí. Suele llamarse a esto visualizar, aunque para mí la palabra visualizar lleva consigo la idea de una imagen en movimiento, mientras que imaginar parece referirse a una imagen inmóvil.

Visualizar e imaginar son dos componentes importantes de la capacidad para el dibujo. Para dibujar algo, el artista mira el modelo, lo "fotografía" con la mente, mantiene la imagen en la memoria y después mira el papel y dibuja. Otra mirada otra imagen fijada, más dibujo, y así sucesivamente.(...)

### **Cómo preparar las condiciones para el cambio I-D.(26).**

Los ejercicios del capítulo siguiente están ideados especialmente para provocar un paso mental del modo I al modo D. La premisa básica de los ejercicios es que la naturaleza de la tarea a realizar puede contribuir a decidir cuál de los dos hemisferios se hará cargo de dicha tarea inhibiendo al otro. Como ya he dicho, los científicos opinan que los hemisferios pueden alternarse en su actuación, o funcionar al unísono pero con uno de los dos controlando la acción. La cuestión es: ¿qué factores determinan cuál de los dos hemisferios estará activado y/o en puesto de control?

Los estudios realizados con animales, pacientes con cerebro dividido e individuos con cerebros intactos parecen indicar que la cuestión del control puede decidirse de dos maneras principales. Un criterio es la velocidad: ¿cuál de los dos hemisferios llega antes a la tarea? Y el segundo es la motivación: ¿cuál de



los dos hemisferios está más interesado en la tarea? O bien al revés: a qué hemisferio le desagrada más o le interesa menos la tarea?

Dado que dibujar una forma observada es principalmente una función del hemisferio derecho, debemos mantener apartado al izquierdo. Nuestro problema es que el hemisferio izquierdo es dominante y rápido, y muy propenso a apresurarse con palabras y símbolos, haciéndose cargo incluso de las tareas para las que no está muy capacitado. Los estudios del cerebro dividido indicaban que al hemisferio izquierdo le gustaba ser el jefe, prefiriendo no confiar las tareas a su socio más torpe, a menos que le desagradasen especialmente, bien por necesitar mucho tiempo, por ser demasiado lentas o detalladas, o por ser simplemente incapáz de realizarlas. Eso es exactamente lo que necesitamos: tareas que el hemisferio dominante rechace. Los ejercicios están diseñados para presentar al cerebro una tarea que el hemisferio izquierdo no quiera o no pueda hacer."

La Dra. Edwards cita en su obra las investigaciones que le están sirviendo de referencia a sus propuestas.

#### **Comparación de las características del modo- izquierdo y el modo derecho.(27).**

**Modo Izquierdo.(M.I.)**

**Verbal:** Usa palabras para nombrar, describir, definir.

**Analítico:** Estudia las cosas paso a paso y parte a parte.

**Simbólico:** Emplea un símbolo en representación de algo. Por ejemplo, el signo + representa el proceso de adición.

**Abstracto:** Toma un pequeño fragmento de información y lo emplea para representar el todo.

**Temporal:** Sigue el paso del tiempo, ordena las cosas en secuencias (empieza por el principio) etc.

**Racional:** Saca conclusiones basadas en la razón o en los datos.

**Digital:** Usa números, como al contar.

**Lógico:** Sus conclusiones se basan en la lógica: una cosa sigue a otra en un orden lógico. Por ejemplo un teorema matemático o un argumento razonado.

**Lineal:** Piensa en términos de ideas encadenadas, un pensamiento sigue a otro, llegando a menudo a una conclusión convergente.

**Modo Derecho (M.D.)**

**No verbal:** Es consciente de las cosas, pero le cuesta relacionarlas con palabras.

**Sintético:** Agrupa las cosas para formar conjuntos.

**Concreto:** Capta las cosas tal como son, en el momento presente.

**Analógico:** Ve las semejanzas entre las cosas; comprende las relaciones metafóricas.

**Atemporal:** Sin sentido del tiempo.

**No racional:** No necesita una base de razón, ni se basa en los hechos, tiende a posponer los juicios.

**Espacial:** Ve donde están las cosas en relación con otras y como se combinan las partes para formar un todo.

**Intuitivo:** Tiene inspiraciones repentinas, a veces basadas en patrones incompletos, pistas, corazonadas o imágenes visuales.

**Holístico:** Ve las cosas completas, de una vez; percibe los patrones y estructuras generales, llegando a menudo a conclusiones divergentes.

**Formas paralelas de conocimiento.(28).**

|             |              |
|-------------|--------------|
| Hem. Izq.   | Hem. Der.    |
| intelecto   | intuición    |
| convergente | divergente   |
| digital     | analógico    |
| secundario  | primario     |
| abstracto   | concreto     |
| dirigido    | libre        |
| orientado   | imaginativo  |
| analítico   | relacionador |
| lineal      | no lineal    |
| racional    | intuitivo    |

|            |            |
|------------|------------|
| secuencial | múltiple   |
| analítico  | holístico  |
| objetivo   | subjetivo  |
| sucesivo   | simultáneo |

J.E. Boguen.  
 Some educational aspects of  
 Hemisphere Specialization.

**La dualidad del Ying y el Yang**

|              |            |
|--------------|------------|
| yin          | yang       |
| femenino     | masculino  |
| negativo     | positivo   |
| luna         | sol        |
| oscuridad    | luz        |
| receptivo    | agresivo   |
| izquierdo    | derecho    |
| calor        | frío       |
| otoño        | primavera  |
| invierno     | verano     |
| inconsciente | consciente |
| hemisferio   | hemisferio |
| derecho      | izquierdo  |
| emoción      | razón      |

I Ching, o Libro de los Cambios  
 Obra Taoista China.

A continuación se reproduce el Planteamiento Didáctico del Maestro Jorge Chuey, en el que él integra los conocimientos sobre la lateralización e integración de las funciones de los hemisferios cerebrales, y sus conocimientos sobre la Pintura China, que básicamente para su estudio, se cultivan dos vertientes: "La Alta Destreza" y "La Voz del espíritu".(29).

**Planteamiento Didáctico.**

En los sistemas de enseñanza de las disciplinas artísticas se debe evitar llegar a los extremos, porque por un lado, se puede llegar al mimetismo o copia

fiel "academista" o simplemente a un sistema tradicional cerrado de la educación; por otro lado, el utilizar sólo el sistema abierto -o de primera intención- desarrolla únicamente los factores sensoriales que, si bien, refuerzan las capacidades interpretativas, dejan a un lado el conocimiento, la visión correcta y el oficio.

A juicio personal del Maestro Chuey, se pueden conjugar estos dos sistemas de enseñanza, el "cerrado" y el "abierto" que conllevan a incrementar la "Alta Destreza" y la "Manifestación del Espíritu" al mismo tiempo.

Fomentar el desarrollo de la "Alta destreza", fortalece la coordinación psicomotriz, como un medio de expresión a través de la forma natural de ver, utilizando o tratando de ver únicamente con el hemisferio derecho del cerebro. Esto, con el convencimiento de destacar el desarrollo del "tacto visual" como parte importante dentro de la cadena sinestésica (sensación-estímulo-respuesta) a través de los cinco sentidos.

Fomenta, también, la "Manifestación del Espíritu", a través de la capacidad de ver "el gesto" que en otras palabras es: la vida, la furia, el arrebato. Fortaleciendo las capacidades de ver y registrar a la primera intención retirándose de la realidad física o morfológica.

-Alta destreza: Modo de expresión que se da al representar la naturaleza, acercándose al -dato visual- (modelo), interiorizar y situarlo en su entorno o en su espacio. Esto encaminaría hacia una manifestación compleja e hiper-realista.

Area psicomotriz: lo particular, el detalle, la lentitud,

lo pequeño, lo parecido, lo cercano,

lo privativo, lo característico,

lo limitado: VER.

Area Cognoscitiva: el pensar, el origen, los materiales,

los procedimientos, la morfología,

la tipología, la sinestesia: PENSAR.

Area Afectiva: la paciencia, la calma, la introversión,

el determinar, lo sensorial, la respuesta,

la sinceridad, el aguantar, la suavidad:

SENTIR.

**-Manifestación del Espíritu:**

Modo de expresión que se da al representar la naturaleza, alejándose del -dato visual- encontrando el origen del sentido o posición. Extraer de la naturaleza lo que es susceptible de abstracción plástica. Esto encaminaría hacia una simplicidad en el lenguaje hasta llegar a la abstracción total.

Area psicomotriz: lo general, lo común, la indiferencia,  
lo universal, lo tajante, lo terminante,  
la rapidez, lo grande, lo ilimitado:  
**VER CORRECTAMENTE.**

Area Cognoscitiva: la memoria, el recuerdo, el olvido,  
la mente, el lenguaje, lo psicobiológico  
la comunicación, lo no verbal,  
el comportamiento: **SABER PENSAR.**

Area Afectiva: el arrebato, lo fiero, la furia, la fuerza,  
el enojo, la rabia, la irritación, el coraje  
la impaciencia, la extroversión, el frenesí:  
**PODER SENTIR."**

Estas dos escuelas, La Alta Destreza y La Manifestación del Espíritu, son las dos grandes vertientes de la Pintura Tradicional China. Dicha pintura se basa en dualidades como el ying y el yang, cielo-tierra, pincel-tinta, lleno-vacío, luz-obscuridad, etc.

La postura ecléctica del Taller Experimental de Dibujo toma también otras bases, como las teorías de Nicolaidis: el dibujo de contorno y el tacto visual; y los ejercicios de la Dra. Betty Edwards, hemisferio-derecho y hemisferio-izquierdo del cerebro, quien a su vez toma mucho de Nicolaidis y de las investigaciones sobre los hemisferios cerebrales a partir de los experimentos de los años '60.

Los Objetivos Generales del curso son:

- 1.- Lograr que el estudiante pueda establecer un lenguaje-transpersonal- e individual "integrando y desarrollando la totalidad" de las posibilidades sensoriales que lo constituyen, a través de la práctica del dibujo...
- 2.-Fomentar el Amor por el dibujo como una manifestación artística...
- 3.-En lo particular, como medio para interpretar al ser humano...

### **1. Área Psicomotriz o Física.**

**Objetivos:**\* Incrementar habilidades y destrezas por medio del dibujo;

- \* Incrementar la capacidad de los modos de ver;
- \* Coordinación motora ojo-mano.  
Control tacto- visual;
- \* Incrementar la destreza de la Línea como lenguaje;
  - \* Incrementar las habilidades en el desarrollo de la técnica, materiales y procedimientos.

**Actividades:** Ejercicios a través del dibujo. Práctica/teoría

- + Proceso motriz, coordinación: ojo-cerebro-mano, brazo-antebrazo, carpo-mano-dedos;
- + Integración del proceso motriz, mano-herramienta-soporte;
- + Educación visual /modos de ver/ saber ver;
- + Desarrollo gráfico sensorial. Expresión corporal
- + Desarrollar la capacidad motriz, coordinación: presión-soltura;
- + Desarrollo de técnicas y procedimientos de los materiales.

### **2. Área Cognoscitiva.**

**Objetivos:**\* Retroalimentación-conocimiento del cuerpo humano.

- \* Reconocer las zonas del cuerpo humano susceptibles de medición.
- \* Reconocer las diferentes tipologías.
- \* Ubicación del cuerpo humano.
- \* Reconocer en la morfología humana las articulaciones óseo-musculares, como origen de la función y movimiento.
- \* Reconocer las partes del cuerpo humano que determinan sus actitudes expresivas: las proporciones y equilibrio, el peso y el gesto.

- \* Modificar las formas de pensar al representar o interpretar al ser humano.

**Actividades:**Ejercicios a través del dibujo. Individualizar la forma de expresión plástica.  
Transpersonalizar el lenguaje.

- + Encontrar el -modo de dibujar- a través del placer personal.
- + Sentir, a través del tacto visual, la presencia del ser humano y su entorno.
- + Interpretar al ser humano y expresar con formas su carácter.
- + Expresar las diversas sensaciones a través de la forma.
- + Encontrar en los materiales, a través de las técnicas, el placer de expresar.
- + Revalorar la presencia del ser humano dentro de la naturaleza y ubicarlo en su entorno, como un ente bio-psico-social.
- + Encontrar en la parte sensorial, el placer hacia el dibujo.

### 3. Síntesis Programática.

El estudiante actúa como un todo, de tal manera que los aprendizajes no se dan aisladamente; si bien es cierto, que perfectamente se logra un objetivo de aprendizaje en un área determinada, colateralmente se pueden modificar otras áreas.

Todo proceso metodológico, para ser estudiado requiere de un buen análisis y una habilidad de síntesis, para que los conocimientos sean operativos y aplicables y, si esto se da dentro de un estado anímico organizado y si nuestro cuerpo tiene las conductas y habilidades para expresarlo, este proceso metodológico no sólo será la acumulación de conocimiento, sino la manifestación y la expresión de una experiencia.

- \* **Presentación y planteamiento del curso.(...).**
- \* **Evaluación Diagnóstica.(...).**
- \* **Temática.**

**El Hombre y la Mujer son el tema principal y en este caso el único. Tratar sobre anatomía humana dentro del dibujo, con todos los detalles y aplicación del conocimiento científico, es un proceso que requiere de un periodo de tiempo muy extenso y sobre todo, al igual que el dibujo, de mucha paciencia y mucha experiencia. No todo es dibujar huesos y músculos representándolos tal y como son, más bien se trata de ver la relación que se da entre ellos y principalmente su función, lo cual origina el movimiento, la acción y la vida; es por eso que el sistema educativo en este punto tiende a personalizarse, es decir, dar una atención y asesoría personal, dependiendo de la conducta inicial hacia este tema.**

**\*Recursos Didácticos.**

**Ya que la función del Profesor es asesorar al estudiante en el proceso de Enseñanza-Aprendizaje, es necesario contar con los recursos que le ayuden a:**

- **Proporcionar medios de observación y experimentación.**
- **Economizar tiempo en las explicaciones, para aprovecharlo después en otras actividades de grupo.**
- **Ilustrar algunos de los temas de estudio.**
- **Facilitar la comprensión de los estudiantes.**
- **Iniciar el interés por temas que parezcan ser de poca utilidad e importancia.**
- **Acercarlo en cuanto sea posible a la realidad.**

**\*Técnicas y materiales. Instrumentos-herramientas.**

**Al tratar de desarrollar el dibujo como manifestación artística, para poder fundamentarla, también es necesario hacer comentarios sobre su práctica, las técnicas y por consiguiente los soportes, instrumentos y materiales; por lo cual se tratará de anotar brevemente los orígenes históricos, donde más que nada, se tratará de considerar las propiedades y procedimientos en el uso de los materiales que sirven de apoyo para llevar a cabo la práctica cotidiana.**

**Las técnicas: se realizarán derivadas de los materiales y procedimientos, las cuales se seleccionarán de acuerdo a la preferencia, por distintas causas, pero siempre se ejercitará con dos alternativas o modos de expresión:**

- En el sentido cerrado: fino, delgado, detallista o introvertido.**
- En el sentido abierto: grueso, ancho, sintético o extrovertido.**



Pero como antes se menciona, el Estudiante seleccionará la técnica que le cause - más placer- de entre los materiales sólidos y los de las técnicas del agua, aunque basándose principalmente en los materiales más tradicionales: el grafito y las tintas.

**\*Sistema de Evaluación.**

Con el objeto de establecer un sistema de evaluación anotaré algunos puntos que son susceptibles de medición o de apreciación. A manera de parámetro, con características que se pueden encontrar dentro de la obra visual que produce el estudiante y que serían correspondientes a las áreas de desarrollo del hombre:

| PSICOMOTRIZ        | COGNOSCITIVA        | APECTIVA                 |
|--------------------|---------------------|--------------------------|
| /destreza física/  | /proceso mental/    | /sentimientos y valores/ |
| *Calidad de línea; | *Forma de lenguaje; | *Interpretación          |
| *Calidad técnica,  | *de la naturaleza   | *interés,                |
| *Habilidad,        | *función anatómica  | *placer,                 |
| *estudio forma,    | *proporciones,      | *sensaciones             |
| *destreza          | *anatomía humana,   | *estímulos,              |
| *forma de ver      | *modo de pensar     | *comunicación creativa,  |
| *forma de dibujar  | *saber distinguir   | *percepción.             |

De las técnicas y procedimientos de los materiales:

|                     |                     |                           |
|---------------------|---------------------|---------------------------|
| *forma de utilizar; | *saber propiedades; | *real virtual;            |
| *aplicación,        | *saber valorar,     | *cualidades,              |
| *tiempo, rapidez,   | *saber relacionar,  | *presentación, pulcritud. |

La anotación de cada punto no guarda un orden específico pero si pueden conservar una correlación como la tienen entre sí las tres áreas. Por otro lado deseo comentar que evaluar la obra visual resulta un tanto subjetivo, es preferible crear una serie de parámetros o paradigmas que nos marquen los logros que se deseen obtener, y así poder llegar a una autoevaluación, que el estudiante trate, antes que nada, de responderse a sí mismo -responder a su intuición, a su espíritu-.

Los sistemas de evaluación del resultado particular, deben ser un ejercicio permanente y de forma personal, que en conjunto con la evaluación terminal,

pueda dar un panorama general del avance logrado y de las modificaciones conductuales.

Al finalizar el curso es necesario también, que los estudiantes hagan una evaluación general del curso, y en lo particular de los profesores, una crítica que conlleve un caracter de retroalimentación, que sirva para trabajos posteriores, tanto en la producción de obra visual, como en el desarrollo de los sistemas educativos del proceso de enseñanza-aprendizaje."

## SEGUNDA PARTE.

Plan del curso.

**Nombre: INTEGRACION Y DESARROLLO TOTAL DE LAS POSIBILIDADES FISICAS Y SENSORIALES, A TRAVES DEL DIBUJO DEL SER HUMANO.**

### PROGRAMA.

\*Situaciones-Actividades. Experiencias de aprendizaje...

#### A) Sensibilización

**Aprender a VER, conocer los instrumentos y saber utilizarlos.**

**Por lo regular el conocimiento de los que debe saberse acerca del dibujo, es una propiedad común, se encuentra en muchos libros, lo mismo que del conocimiento general.**

**A veces no es suficiente entender las teorías, es necesario mucha práctica, con base en ejercicios de dibujo -de cientos de miles de horas- y de hacerlo realmente una práctica cotidiana.**

**Ejercicios: Dibujo de línea continua. (ver Nicolaides).**

**Con base en la práctica del dibujo. Dato visual: modelos humanos, masculino y femenino.**

**Línea larga y continua, infinita... de un solo trazo, no se pierde el contacto-energía desde que se inicia el dibujo hasta que se dé por terminado éste.**

**Contacto: Mano-instrumento-soporte.**

**Proceso motriz.**

**Objetivo: Incrementar el desarrollo de la coordinación tacto-visual, y conocer el proceso de un lenguaje a través de la línea.**

- Saber ver el dato visual, modelo humano, localizar las articulaciones principales de tronco, cabeza y extremidades.
- Distinguir la extensión, la flexión y la torsión del cuerpo humano en lo general y en lo particular.
- Conocer los instrumentos, saber y poder utilizarlos. Lograr coordinación en lo general y ejercitar en lo particular: brazo-antebrazo-mano-dedos.
- Encontrar diferentes sistemas de proporción y de relacionarlos entre sí, por medio de la forma o de la co-relación de distancias.
- Identificar las diferentes zonas del cuerpo humano y los puntos que son susceptibles de interpretación plástica.
- Encontrar la verdadera función óseo-muscular en el sistema estructural anatómico y conocer los instrumentos, herramientas, materiales y soportes plásticos, buscando los procedimientos y posibilidades de uso.

**\*\*/Áreas de desarrollo: Ps-psicomotriz, Cg-Cognoscitiva, Af-Afectiva.**

A-Ps. carga 50% Incremento de destrezas.

A-Cg. carga 100% Situación de retroalimentación.

A-Af. carga 25% Incremento sensorial.

#### **B) FORMA NATURAL DE VER.**

Observación correcta. Modo de expresión: la alta destreza.

El problema de la enseñanza del dibujo se considera un punto difícil; pues no se trata de cómo dibujar, sino de

-aprender a dibujar-. El estudiante necesita adquirir un método real que lo ayude a expresar su individualidad -su carácter único- a su manera, por medio de su estilo personal.

Su primera función será observar y estudiar la naturaleza. Debe invertir mucho tiempo haciendo contacto con la realidad de lo que dibuja. Aprender a dibujar significa aprender a ver, ver correctamente, algo más que observar con los ojos. Es una observación correcta, cuando se utilizan los cinco sentidos : oyendo, probando, oliendo y tocando...

Ejercicios. DIBUJO DE CONTORNO PURO.

Con base en la práctica del dibujo. Dato visual: modelos humanos masculino y femenino.

No hay que confundir -contorno- con -línea exterior-.

**Estableciendo una definición muy especial:**  
El contorno tiene una calidad tridimensional, esto es, indica el grueso, el largo y el ancho de una forma que rodea.

Mientras que la línea exterior es como un diagrama o silueta, plano y bidimensional. Es decir, el Contorno es a través del sentido del tacto, en cambio, la línea exterior puede ser seguida solamente por la vista.

**Objetivo:** Desarrollar la absoluta convicción de que al dibujar se está -tocando- al modelo/dato visual.  
**Incrementar los modos de expresión:** La Alta Destreza.

El sentido del tacto: el ver simplemente no es suficiente, hay que tener un contacto físico con el dato- visual a través de todos los sentidos posibles y especialmente el sentido del tacto.

La comprensión de lo que vemos está basado en gran parte en el -tacto visual- (coordinación entre los sentidos de la vista y el tacto).

Dibujar el contorno del modelo /línea de la orilla/ imaginar que la punta del lápiz está -tocando- al modelo, en vez del papel, mover los ojos lentamente, a lo largo del contorno del modelo y mover el lápiz lentamente, a lo largo del papel. Se debe estar convencido de que la punta del lápiz está tocando el contorno (del modelo), guiándose más por el sentido del tacto que por la vista, esto significa que de deberá DIBUJAR SIN VER EL PAPEL.

Coordinación lápiz-ojo, no permita que el ojo se mueva más rápido que el lápiz, considerar solamente la parte que se está dibujando, sin preocuparse por cualquier otra parte del cuerpo.

Este ejercicio debe ser hecho lentamente, observando y sensitivamente; sin rapidez, con mucha paciencia. Se debe convertir en una experiencia particular, esto es lo más importante, no el modelo.

En sí el dibujo de contorno deberá realizarse cuidadosamente y con toda la calma posible...

A-Ps. carga 100% Incremento en las habilidades y destrezas.

A-Cg. carga 25% Retroalimentación, conocer la forma humana

A-Af. carga 100% Incremento del desarrollo sensorial.

(ver Nicolaides y Edwards).

### **C) LA FURIA, LO ARREBATADO, LO VIOLENTO.**

Para expresarse a través del dibujo. Modo de expresión: Manifestación del espíritu.

Para concentrarse al dibujar, se puede actuar **-furiosamente-** en un corto espacio de tiempo o se puede trabajar con calma, determinación y tranquilidad.

Para aprender a dibujar se necesitan ambos esfuerzos y entre estas dos formas de expresión se puede lograr el equilibrio: la forma personal de dibujar.

El **-gesto-** se logra en los estudios rápidos, donde se consideran la función de la acción, vida y expresión; es la manifestación del espíritu.

El **-gesto-** actúa sensorialmente, nos hace alcanzar y nos guía hacia el conocimiento.

#### **Ejercicios: DIBUJO DE -GESTO-.**

Con base en la práctica del dibujo. Dato visual: modelos masculino y femenino.

Es observar la naturaleza, en este caso, del ser humano.

El poder establecer un lenguaje por medio del dibujo de primera intención: libre, abierto y espontáneo, y cuyos principios son: la individualización y la socialización, la actividad, la intuición, el juego y la creatividad.

Encontrar el carácter o la actitud en la expresión corporal.

Acercarse a **-la realidad-** de la sensación que se desea expresar.

Es adquirir una individualidad en la forma de dibujar.

**Objetivo:** Localizar el **-origen del esfuerzo-** de los elementos u órganos distales del tronco común /tronco humano/.

Encontrar la función del movimiento en la expresión corporal.

Saber observar que cada acción o movimiento: flexión, extensión, o torsión del cuerpo humano tiene su origen y fuerza de énfasis .

Saber captar que el movimiento de cualquiera de nuestros órganos externos provoca un desencadenamiento muscular a lo largo de todo el cuerpo, es decir que se debe incrementar el desarrollo de la cadena sinestésica a través de la vista. /Sensación-estímulo-respuesta/.

Reconocer la estructura óseo muscular y la función que desempeñan, ahí, donde el músculo cambia de tono -donde se deforma- ahí se encuentra el origen para captar la expresión corporal y con esto lograr una forma de lenguaje por medio del GESTO.

Responder al LENGUAJE TRANSPERSONAL: por medio de la furia, lo violento, la ira, el furor, la cólera. Con locura, con agitación, con prontitud, con vehemencia. Acudiendo a lo terrible, al exceso, a lo arrebatado; siendo precipitado, impetuoso, encendido e inconsiderado.

A-Ps. carga 100% Incrementar el vigor vehemente.

A-Cg. carga 100% Encontrar nuevas formas de pensar.

A-Af. carga 100% Encontrar lo excesivo del ímpetu espiritual.

#### D) MEMORIA VISUAL ¿DONDE SE ALMACENAN LOS RECUERDOS?

Dibujar consciente o inconscientemente, pero a partir de las experiencias y vivencias.

Memoria inmediata, memoria de corto alcance o de hechos recientes; memoria de largo alcance o memoria consolidada.

La inmediata, es de una duración de 30 a 40 segundos aproximadamente; la de corto alcance dura varias horas, pero no se almacena y puede borrarse, la de largo alcance, se consolida y se almacena en el cerebro; una vez registrada, esta memoria permanece de por vida.

Es importante que el artista visual pueda recurrir al potencial de la memoria con el propósito de incrementar su capacidad de interpretación plástica.

Generalmente el hombre puede dibujar las cosas que conoce mejor, sea o no sea un artista visual, son las cosas de las cuales ha tenido una real experiencia, cosas que ha tocado y usado. Muchas otras cosas que él ha visto pero que no ha usado, tal vez ni se atreva a dibujarlas.

Los resultados del dibujo de memoria pueden ser inteligibles, sólo en relación con las experiencias que se han tenido con cosas similares.

**Ejercicios:** Con base en la práctica del dibujo, dato-visual:  
cuerpo humano masculino y femenino y recuerdos almacenados.

**DIBUJO DE MEMORIA.**

Acudir a la experiencia de lo conocido y usado y tratar de representarlo.

Acudir a la experiencia de lo visto pero que no ha usado, y tratar de interpretarlo.

**Objetivo:** Incrementar la capacidad de memoria visual.

Tratar de correlacionar el desarrollo de entre la memoria y el olvido.

En sucesión cronológica, la memoria comprende varios tiempos: la fijación, la conservación, la evocación y el olvido. La fijación varía según la complejidad de la información que se va a adquirir, la especie y la motivación del sujeto.

Un factor importante es el grado de la motivación: así, las informaciones que van acompañadas de elementos afectivos se fijan más rápidamente que las informaciones neutras.

Al hablar de la memoria y el olvido ¿qué queremos decir?... Retención y recuerdo de lo pasado: retentiva, momento, recuerdo, evocación, rememorar, remembranza, reminiscencia, nostalgia, añoranza, conmemoración, recordar, sugerir, inspirar.

Olvido: amnesia, desmemoriado, omisión, descuido, olvidado, arrumbado, arrinconado, desamparar, distracción, incomunicación, ingratitud, postergación. ¿Qué tan importante es para el artista visual tocar este tema? ¿son sólo sinónimos y antónimos? la memoria y el olvido...¿una dualidad?, indudablemente que son dos aspectos inherentes al ser humano y por consiguiente un tema de permanente investigación científica en los estudios del gran potencial de los hemisferios cerebrales.

Son dos aspectos que van ligados continuamente, es un ir y venir de la distracción a la evocación y del recuerdo a la postergación. Hay veces que recordamos hechos sucedidos mucho tiempo ha y también de pronto olvidamos lo sucedido minutos antes.

Sin embargo existen grandes capacidades para la retención de imágenes que la mayor parte de las veces no queremos o no sabemos aprovechar, ya que están ahí, almacenadas en algún rincón del cerebro.

Deseo insistir en este tema, con el propósito de que el artista visual esté ejercitando constantemente su acción de incrementar sus capacidades para recordar y traer al presente imágenes olvidadas y poder traspolarlas hacia un sentido interpretativo plástico dentro de su quehacer artístico, y por otro lado desarrollar la forma de -saber ver- y enriquecer con esto el proceso de enseñanza-aprendizaje.

A-Ps. carga 25% Incrementar paulatinamente las destrezas.

A-Cg. carga 100% Desarrollar los distintos modos de pensar.

A-Af. carga 25% Incrementar la capacidad interpretativa.

#### **E) CONOCIMIENTO DE LA ANATOMIA HUMANA.**

Aplicación del conocimiento anatómico y extraer lo que es susceptible de interpretación plástica.

En la actualidad, a nivel científico el hombre ha sido motivo de profundos estudios, tanto de su constitución anatómica en lo general, como de cada una de sus partes, revistiendo gran importancia el análisis del potente desarrollo de sus hemisferios cerebrales.

El artista visual contemporáneo deberá revalorar estos conocimientos e integrarlos a su desarrollo plástico, tanto en su aspecto sensorial como a la interpretación de sí mismo.

#### **Ejercicios: DIBUJO ANATOMICO.**

Con base en la práctica del dibujo del cuerpo humano, modelos masculino y femenino.

Aplicación del conocimiento teórico y esquemático de los aspectos anatómicos y psicobiológicos, a las prácticas cotidianas del dibujo.

Objetivo: Lograr que el artista visual se interese y revalore el estudio científico del hombre para su interpretación plástica.



**El artista visual contemporáneo debe profundizar en el conocimiento científico del hombre; de su constitución anatómica y de su aparato de relación, como apoyo al interpretarlo y dar a su obra un carácter plástico a través de sus capacidades sensoriales.**

**A-Ps. carga 50% Aplicación esquemático-funcional anatómica**

**A-Cp. carga 100% Interdisciplina anatomía-arte.**

**A-Af. carga 50% Interpretación susceptible de abstracción plástica.**

#### **F) CREATIVIDAD.**

**Lenguaje transpersonal e individual, integrando y desarrollando la totalidad de las posibilidades sensoriales que lo constituyen.**

**Hablar de una teoría abierta del hombre es tratar de mencionar el HOMBRE INTEGRAL, hombre íntegro, por insistir en todo aquello que puede ayudar al hombre a integrar y desarrollar la totalidad de sus posibilidades en los diversos niveles que lo constituyen como ser humano.**

**No se trata de preocuparse por lo que uno ya es, sino de desarrollar todo lo que uno es, pero que todavía está en potencia dentro de uno mismo.**

**El aspecto del hombre total no puede prescindir del todo de los demás aspectos, lo físico, por ejemplo, no es un vaso vacío, sino que es un espejo de lo mental y de lo afectivo. El afecto, a su vez, no se expresa en el vacío sino que se expresa a través de y en el cuerpo.**

**Ejercicios: INTERPRETACION DIBUJISTICO-PICTORICO A TRAVES DEL HOMBRE TOTAL, DEL LENGUAJE TRANSPERSONAL.**

**Transpersonalizar todos los sentidos a través del dibujo creando un lenguaje gráfico, que sea libre, espontáneo, de primera intención y abierto, exteriorizante.**

**Objetivo: Lograr que se integren todos los aspectos sensoriales y se conjuguen con el aspecto físico.**

**Lograr establecer un camino entre lo consciente y lo inconsciente; entre lo real y lo irreal,**

**intentar salir de lo cerrado a lo abierto.**

**Pensar con libertad y espontaneidad, evitando la autocrítica o represión de lo que no se ajuste a la lógica del tema o de las normas sociales.**

**Crear un vacío social, no tener una tarea determinada, ni procedimientos de trabajo, no pensar en reglas prefijadas de antemano ni en normas previas.**

**Esta situación evidentemente hace aumentar la ansiedad y nos obliga a oír con mayor atención esos ruidos interiores. Esta ambigüedad, a la vez moviliza las energías individuales, al hacer surgir la necesidad imperiosa de poner orden en el caos.**

**Vivir desde dentro y no buscar los apoyos fuera de sí. Buscar el apoyo en lo que está dentro de ti, interesarnos en crecer dentro de nuestra vida, desarrollando las emociones, los sentimientos, las sensaciones, las vivencias.**

**Casi todo el aprendizaje lo hacemos a nivel inconsciente y experimental. El proceso de aprender es un proceso de internalización, es decir, de incorporación de experiencia vivida al mundo de la fantasía y la razón.**

**A-Ps. carga 100% Incremento de habilidades y manejo de materiales.**

**A-Cg. carga 10% Tratar de no racionalizar lógicamente.**

**A-Af. carga 100% Viajar entre el consciente y el inconsciente.**

**" Dentro de los sistemas de enseñanza reviste gran importancia el dosificar las esferas del desarrollo del ser humano; es decir, conjugar paulatinamente las áreas psicomotriz, cognoscitiva y afectiva, con el propósito de establecer una verdadera comunicación creativa, partiendo, en este caso, de que el artista visual no solo debe expresar, sino también, saber comunicar a través de la forma y de la imagen, fundamentando con esto el lenguaje no verbal.**

**Motivación.- Al hablar de motivación nos lleva a reflexionar en que la conducta humana no se genera sin motivo, sino que obedece a intereses, deseos y afanes, propiciados por las circunstancias que vive el hombre. Las personas actúan movidas por la urgencia de satisfacer las necesidades físicas, económicas, sociales, de seguridad o de otra índole que se presentan además con diverso grado de intensidad. (...) La motivación es la fuerza interior que despierta, orienta y sostiene un comportamiento determinado.(...).**

**Comportamiento.-** Los cambios que se desean percibir en la conducta de la comunidad estudiantil, como resultado del aprendizaje, pueden realizarse en tres grandes áreas:

**-Área psicomotriz:**

Comportamientos que se refieren a habilidades neuromusculares o físicas e incluyen diferentes grados de destrezas físicas. Enfatizar en el estímulo perceptual realizando prácticas donde la coordinación ojo mano se fortalezca, lograr en los estudiantes la disposición, es decir, la actitud visual y corporal ante los estímulos que reciba, obtener una respuesta guiada en base al conocimiento adquirido.

**-Área cognoscitiva:**

Comportamientos que se refieren a los procesos mentales o intelectuales. Los conocimientos que el estudiante reciba deberán ser constantes, así las habilidades perceptuales se irán desarrollando gradualmente en su beneficio; (...) teniendo el área como límite la comprensión y aplicación práctica de las diferentes teorías que se estudien.

**-Área Afectiva:**

Se encaminará a la receptividad y confianza que manifestamos con nuestra actitud, lo cual propiciará que el estudiante defina su elección, en este caso dibujo, esto si queremos que sea autónomo o individual, lo cual se reflejará más tarde en una actitud creativa e independiente.

### **Zen, Tecnología y el cerebro dividido.(30).**

En un cuento dicho no hace mucho tiempo, en una galaxia no muy lejana, un joven piloto del espacio llamado Luke Skywalker guía un avión guerrero de alta tecnología en una misión de última oportunidad para destruir las fuerzas del mal. El debe conducir su cohete a través de una abertura casi invisible mientras aumenta su velocidad a toda potencia. Una computadora que actualiza los controles de combustión de la nave, en una base de microsegundo es la única esperanza de Luke.

De repente en el momento crucial el escucha una voz del pasado diciendo, "Usa la fuerza, Luke. La fuerza es un campo de energía creado por todo lo viviente. Confía en tus sentimientos, no en la computadora". Encontrando difícilmente la tarjeta el duda, apaga la electrónica y --cuando lo siente correcto- aprieta el gatillo.

Atrás de él, el enemigo explota en una cegadora nova, como mil soles...

Este episodio cliché-empacado era desde luego de la película blockbuster del año pasado, "La Guerra de las Galaxias" aclamada por muchos como lo último en filmes de tecnología. ¿Cómo sentiste cuando Luke desconectó la computadora y voló por intuición? ¿Un sentimiento de orgullo -o quizá de descanso- cuando él de hecho dispara la máquina? Entonces tienes el mensaje : No te preocupes sobre todas esas computadoras amenazadoras intelectualmente; un ser humano puede todavía actuar sobre una máquina cualquier día de la semana." Es un punto de vista reasegurador- silvando en la oscuridad.

En el mundo real, una computadora tiene una habilidad especial superior para en medio segundo análisis es un hecho y no una fantasía futurística. Pero el punto no es si la máquina será más inteligente que nosotros; es de que la computadora puede estar cambiando actualmente el modo en que usamos nuestras mentes. Por proveer de una "inteligencia" artificial que amplifica la capacidad del cerebro para el pensamiento lógico estas máquinas pueden estar llevándonos hacia una dependencia que se incrementa como un "pensamiento de computadora", un pensamiento rígido y mecánico en lugar de un pensamiento intuitivo y creador. Estamos en riesgo de convertirnos en no mejores pensadores que nuestras máquinas.

#### **Los dos lados de la mente.**

Quizá el camino más fácil para entender este desarrollo es llamar la atención sobre algunos descubrimientos sobre el cerebro mismo. Al final de los '60, un tratamiento experimental para pacientes que sufrían del severo gran mal, la epilepsia, fué realizado por un neurocirujano: Joseph Bogen y un psicólogo: Roger Sperry. Ellos decidieron probar el paso radical de separar el manajo de nervios que conectan las dos mitades del cerebro. Los dos científicos suponían que este conector llamado el cuerpo caloso, corpus callosum, estaba mandando malfuncionamiento eléctrico de un lado del cerebro al otro. Esperaban que una separación radical pudiera aislar la fuente, disminuyendo su impacto. Para su deleite la operación tuvo un éxito admirable en reducir tanto la ocurrencia como la intensidad de los ataques.

Después Sperry sujetó a sus pacientes a unas pruebas estándar de identificación y respuesta verbal. Para su sorpresa descubrió que los hemisferios de nuestro cerebro están especializados, en cada lado manipulando diferentes funciones cognitivas, y cuando los separaron parece que actuaban como dos tipos

de conciencia independientes autónomos. Por ejemplo la habilidad del lenguaje en mucha gente parece residir en el lado izquierdo del cerebro, así que si fuera posible para un paciente con separación de los hemisferios cerebrales sostuviera un objeto no visto en la mano izquierda y ser incapaz de nombrar el objeto. Como sea, cuando al hemisferio derecho se le mostró una foto de un objeto como una cuchara, el sujeto pudo usar su mano izquierda para escoger ese objeto de un conjunto de objetos no vistos. Pero la cuchara no pudo ser nombrada. En este experimento, se resume un adagio Zen/Taoísta, "el hemisferio que habla no sabe, el hemisferio que sabe no habla."

El descubrimiento de que mucha gente tiene concentrada la capacidad verbal en el lado izquierdo del cerebro llegó a experimentos para preguntarse exactamente en qué estaba pensando el lado derecho mientras el lado izquierdo estaba hablando. Desde los griegos que usaban el mismo término -logos- tanto "palabras" como para "razón", nosotros en Occidente hemos asumido que el lenguaje y la inteligencia superior son sinónimos. Pero investigaciones más recientes encontraron un número de diferencias en el funcionamiento. Por ejemplo, el lado izquierdo del cerebro lee música en las notas de una página, pero el lado derecho recuerda la música que oímos; el lado izquierdo se las arregla con las matemáticas, el lado derecho percibe la poesía. El cerebro parece dividido, así también el tipo de intelecto. El lenguaje, usando el lado izquierdo del cerebro, su proceso orienta y trabaja a través de cosas en secuencia (tal cual una computadora) mientras el mudo hemisferio derecho se concierne a sí mismo con patrones, relaciones espaciales y conceptos.

Los descubrimientos de Sperry de que la mitad del contenido de nuestro cerebro contiene conocimiento que no podemos verbalizar, suena curioso como cualquier máxima deletreada hace unos dos mil años por uno de los líderes chinos del Zen, un taoísta llamado Chuang Tzu. Este filósofo contaba la historia de un hacedor de anillos que podría provenir de una persona de 1970, con un papel sobre la división del cerebro en la mano.

Cuando estoy grabando un anillo, si mi toque es muy lento, entonces carcome demasiado pero no es estable; y si es muy rápido, entonces es estable pero no va profundo.

**"El hemisferio que habla no sabe, el hemisferio que sabe no habla".**

El paso correcto, ni rápido ni despacio, no puede venir de la mano si no viene del corazón. Es una cosa que no puede ponerse en palabras ;"Hay un arte

en eso que yo no le puedo explicar a mi hijo. Es por eso imposible para mí dejarlo que haga mi oficio. Y aquí estoy a la edad de los setenta todavía haciendo anillos. Debí de haber sido lo mismo con los hombres de la antigüedad, es lo que te llevas cuando mueres; el resto lo ponen en sus libros".

El hacedor de anillos reconoció que había una clase de conocimiento no-verbal, intuitivo, que no tenía nada que hacer con análisis, lineal estructurado. Hay algunas cosas que tienen que ser trabajadas paso a paso, (rápido: divide 18 entre cien!) y hay cosas que tienes que sentir (¿hasta qué punto desaceleras tu carro deportivo para una curva?).

Los experimentos de Sperry han sido popularizados por Robert Ornstein en el Instituto de Neuropsiquiatría Langley Porter en San Francisco, han probado la actividad de los hemisferios cerebrales de gente normal, que llevan a varios objetivos a través de los descubrimientos que generalmente soportan la teoría de Sperry del cerebro dividido. De tal modo que la investigación moderna sobre el cerebro puede finalmente identificar una cualidad en la mente que hemos sospechado por un largo tiempo. Mira alrededor y encuentra ejemplos de pensamiento en todas partes, objetivo-subjetivo; leyes-artes, racional-místico, ying-yang, digital y análogo, secuencial y holístico.

#### **Ciencia e intuición.**

¿Qué tan importante es nuestro poder de pensamiento no analítico a través de la práctica de la ciencia?. Es lo más importante que tenemos declara el Historiador de la Ciencia Thomas Kuhn, quien argumenta que las mayores rupturas de pensamiento ocurren sólo después de que los científicos conceden que ciertos fenómenos físicos no pueden ser explicados por extender la lógica de las viejas teorías. Considera la creencia que reinaba antes de 1500, acerca de que el sol y los planetas se mueven alrededor de la Tierra. Esta idea sirvió muy bien durante un número de siglos. Posteriormente el astrónomo polaco Copérnico inventó una nueva realidad basada en un "paradigma" o modelo totalmente diferente: el que la Tierra y los Planetas se mueven alrededor del Sol. Esto demuestra que cuando el paradigma, disecado por el método lógico científico, falla al explicar observaciones, la porción creativa de nuestra inteligencia debe brincar fuera de esta "realidad" fallida. Lo que no quiere decir que el nuevo paradigma no es más verdadero que la idea anterior. Eso solamente explica observaciones de que la porción creativa de nuestra inteligencia es un poco mejor durante todo el tiempo, como lo hacían los antiguos maestros Zen. Kuhn

concluye que la verdadera realidad de nuestro universo puede ser incognoscible. Pero el punto importante aquí es que una nueva realidad no emerge por acercarse al problema racionalmente ya que racionalmente sólo puede operar con las viejas reglas. Como hace una computadora, la mente humana en su modo lógico, debe seguir las reglas de la lógica. Ir fuera de ellas sería "irracional".

Hay muchos casos de científicos produciendo mayores rupturas de pensamiento al explotar la capacidad de la mente en un sentido de creatividad no-racional. Por ejemplo el químico alemán Kekulé en 1865 resolvió el misterio de la estructura molecular del benceno en un sueño. (La mayoría de las moléculas orgánicas son cuerdas conectadas de átomos de carbón; la molécula de benceno es un anillo hexagonal). De acuerdo con el razonamiento tradicional, Kekulé se quedó dormido una tarde y soñó una serpiente retorciéndose incontroladamente. En un momento alcanzó su propia cola y lentamente comenzó a rotar en condición estable. Cuando el científico despertó supo que había encontrado la respuesta. Así que la piedra de toque de la química orgánica vino de un sueño, no de un experimento científico "lógico" en un laboratorio.

Similarmente, el hombre que verificó la existencia de los rayos cósmicos, Roberto Millikan, en un momento de iluminación, concibió un experimento que no solo medía la carga de electrones mientras viajaba en un tren. Esa es una historia considerada apócrifa por algunos. El físico Premio-Nóbel, Donald Gaser (Ahora en la Universidad de California, Berkeley), tuvo la visión de una cámara burbuja, una invención crítica en la investigación de partículas subatómicas, mientras meditaba viendo las burbujas de su cerveza en su vaso, en un salón de Michigan, llamado Ann Arbor.

Albert Einstein, cuya realidad de la era atómica descubre que la masa puede convertirse en energía, idea reemplazó el punto de vista anterior Newtoniano: que la masa siempre se conserva; Albert Einstein era otro pensador no verbal." Lo verdadero es intuición", decía."Un pensamiento viene, y puedo tratar de expresarlo en palabras después." Pero quizá el ejemplo mejor conocido de la creatividad no analítica fue Leonardo da Vinci, en cuyos cuadernos se encuentra tecnología mecánica, siglos antes del tiempo en que cobró auge. Sus dibujos "Circa 1490" incluyen un carro volador, un anillo giratorio y hasta un helicóptero rudimentario. Aún así, todo parecía haber sido hecho visualmente, intuitivamente.

## Zen y Creatividad.

Los poderes de la intuición no son nada nuevo para los pensadores del lejano Oriente. (La fuerza en "Star Wars" no es sino la versión de Broadway del "Tao" de hace tres mil años de los chinos; esa indescriptible unidad de todas las cosas). De hecho la intuición era vista en el lejano Oriente como el único medio adecuado de entender el mundo natural. Muchas de las "realidades" que surgieron de esta inteligencia no lógica era extremadamente perceptiva precediendo realizaciones en el Oriente por centurias.

Pero ¿cómo puede la intuición ser más correcta que difíciles datos científicos? Resulta que los hechos en sí son sólo una parte de la verdad científica. Como aprendimos de Copérnico, la ciencia también es ideas. Arthur Koestler comenta en "Los Sonámbulos": "Tan lejos como cuanto concierne al conocimiento factual, Copérnico no era mejor y en algunos aspectos peor, que los astrónomos griegos de Alejandría que vivieron en el tiempo de Jesucristo.... Ellos tenían instrumentos más precisos para observar las estrellas que los que tenía Copérnico. Copérnico mismo difícilmente se molestó en observar las estrellas; él se basaba en las observaciones de Hipparchus y Ptolomeo, quienes tuvieron la misma data observacional, los mismos instrumentos, el mismo saber-cómo en geometría, que el tenía."

Un paradigma oriental derivado de la sabiduría intuitiva, que resultaba una posición más correcta que la largamente sostenida posición occidental; es dramatizado por el principio de Incertidumbre de Werner Heisenberg en los años 20. Este repensando registro de física, de que el efecto está tanto en la posición y movimiento de una partícula subatómica, no puede ser conocido simultáneamente mientras que una es afectada por el acto de tomar medida de la otra. En síntesis, objeto y observador interactúan, no están separados. A pesar de que nunca lo pusieron en términos matemáticos (como lo hizo Heisenberg), los pensadores intuitivos de China afirmaron por siglos esa independencia de objeto y observador, un concepto muy cuestionable del cual nosotros estamos todo el tiempo participando en el mundo que nos rodea. La observación objetiva es consecuentemente absurda.

No puede ser enteramente coincidencia que muchos de los mayores científicos que surgieron en la era atómica vieran a las filosofías orientales como un sistema de pensamiento más acorde con el nuevo orden. El físico Neils Bohr declaró que por una teoría paralela a la atómica era necesario voltear a esa clase



de problemas epistemológicos, que pensadores como Buda y Lao Tze (padre del Taoísmo) ya habían confrontado.

### **El surgimiento del pensamiento computarizado.**

La computadora hace muchas cosas por nosotros. Provee de una trayectoria de computaciones de alta velocidad que nos permite aterrizar en la luna. Opera un sistema telefónico que algunos hubieran estimado podría de otra forma requerir los servicios de casi un cuarto de la población de los Estados Unidos. Está, de hecho, en el camino de convertirse una clase de "inteligencia" alternativa. Las dos nuevas generaciones corriendo sobre la miniaturización han hecho posible el chip de silicio, este instrumento traerá, con su capacidad y rango muchas funciones lógicas del cerebro humano, entre ellas, el lenguaje. Ya puede organizar y procesar información secuencial mucho más rápido de los que nosotros podemos. Enseña a una computadora las leyes de la Lógica y le analizará siempre, desde cálculos al "tic-tac-toe". Aún ahora la computadora Cyber 176 está poveyendo un serio reto a la superioridad humana en ese último pasatiempo lógico: el ajedrez. Aquellos quiénes creen que la capacidad de tomar decisiones lógicas es todo lo que separa al hombre de la materia inanimada, mejor deberán prepararse para seguir al chip.

Uno puede esperar que esta reproducción de la inteligencia del lado izquierdo (o lógica) por una máquina nos haría desear usar nuestras mentes de un modo diferente, que la máquina no pudiera reproducir. De todas maneras parece que está sucediendo justo lo opuesto. Estamos, cada vez más dispuestos, a afrontar problemas lógicos, numéricos, y a pensar a la manera de las computadoras, siendo más fácil darle el trabajo la fuerza bruta de la máquina, antes que tratar de encontrar una solución elegante. Todavía peor, la poderosa lógica, ahora a nuestra disposición, nos tienta a diseñar problemas en una manera parecida a la computadora que con nuestros propios instintos. Por ejemplo: nosotros ahora preferimos analizar un problema en pequeñas partes y manejar esas partes separadamente, en lugar de verlo todo como un entero. Si cada elemento es "lógico" entonces, frecuentemente le ocurre a más de uno que la entidad completa no tiene sentido.

La declinación del pensamiento no verbal en la tecnología fue recientemente notado en la publicación periódica Science, por un profesor en historia y tecnología de la Universidad de Delaware, Eugene Ferguson, quien relató un fenómeno perturbador: Los graduados de ingeniería normales parecen

tener cada vez menos capacidad para el pensamiento visual-conceptual. Un ejemplo que Ferguson dio fue la declinación de la habilidad de dibujar en los estudiantes (recuerde, Leonardo) resultó tan estrepitoso que "cuando el Parque Nacional de Servicio de Récord Históricas de la Ingeniería Americana, los únicos estudiantes que llenan el requisito asisten a escuelas de arquitectura."

### **Dibujar es un fenómeno del hemisferio derecho.**

Pero como resultado de un énfasis curricular sobre análisis numérico y computadoras como base del diseño de la ingeniería moderna, solamente aprendemos a hacer cosas de manera no creativa con el hemisferio izquierdo.

Lo que Ferguson está describiendo es el triunfo del pensamiento computarizado; a la larga, concluye Ferguson, los ingenieros a cargo de proyectos perderán su flexibilidad para aproximarse a resolver problemas mientras se adhieran a la doctrina de que cada problema debe ser tratado como un ejercicio de análisis de sistemas numéricos. Estos mismos diseñadores, anota, serán "incapaces de utilizar su imaginación no verbal y sentido de integración, pues ha sido atrofiado por un acercamiento intelectualmente empobrecedor a la ingeniería".

Hay, desde luego, muchos científicos y estudiantes que no aceptan ese punto de vista. Buckminster Fuller, por ejemplo ve a la tecnología como una solución, no un problema, y Robert Pirzig, en "Zen y el arte del mantenimiento de motocicletas", avoca lo que él llama "Espiritualidad Racional", una avasallante tecnología del lado derecho en la que nosotros mediamos en su precisión metálica y definida, como una nueva forma de estética.

Pero hay muchos que piensan que la tecnología es la representación de la superioridad humana. Es comprensiblemente desconcertante tener poderes analíticos de repente topan con una máquina que no podemos sostener en nuestras manos. Un reciente artículo del Time notó que "algunos fabricantes de juegos de computadora han descubierto que la gente se desconcierta cuando la computadora responde instantáneamente después de que el humano ha hecho su movimiento. Así que las computadoras han sido programadas para esperar un poco antes de hacer los contramovimientos, como si pensarán el movimiento "en su mente".

De hecho muchos tratamos de protegernos a nosotros mismos de el impacto de la tecnología. Un estudio de actitudes hacia las computadoras, predijo que las máquinas pensantes podían, en un momento dado, reemplazar

todos los trabajos por debajo de cada uno de los suyos. Del tope para abajo, a todas las gentes a las que se les preguntó, creía que su propio trabajo era el último sobre la línea del agua. El hemisferio izquierdo está mirando sobre su hombro y viendo a la computadora como un rápido ganador.

Pero el gran reto de la computadora no es que vaya a sobrepasar o reemplazar nuestros empleos, el problema es que estamos delegando más y más en la inteligencia artificial en vez de preocuparnos por desarrollar nuestra creatividad, considerablemente más compleja.

### **Educación Holística.**

Un contramovimiento al reino de la lógica estéril parece estar emergiendo, aunque confuso y desordenado. Leslie Hart declara en "Cómo Trabaja el Cerebro": "La gran potencia del cerebro humano sufre de supresión y menosprecio a causa del énfasis pomposo, pretencioso y sin ingenio, sobre respetables modos artificiales de pensamiento, pero altamente improductivos. Obviamente, necesitamos entender mejor el potencial de la intuición humana en lugar de ir en la tendencia contraria".

Por ejemplo, ¿cómo puede esta fuerza de la mente no verbal, no analítica, comunicarse de uno a otro? El científico R.C.H. Sui declaró en "El Tao de la Ciencia" que "Uno de los principales obstáculos de esta transmisión es su carácter indefinible. Aunque real es como un impreciso exhilarante día de primavera. Desafía la descripción articulada, no se dispensa en dosis medidas. Es absorbido lentamente y subconscientemente dentro de la fibra moral e íntima intuición de la persona por un largo período de tiempo."

En este momento se habla mucho sobre la educación holística, de desarrollar "ambos lados del cerebro". Recientemente el autor Paul Brandwein, (Director de Investigación en el Hartcourt, Brace, Jovanovich) recomendó "antes que nada los maestros deben reconocer que todas las decisiones no necesitan estar basadas en fenómenos observables". También sugirió que los planes de estudio fueran liberalizados y que los estudiantes fueran motivados para ver las cosas, más allá de que simplemente se les diga algo de ellas.

Interesante, pero suena un poco como inteligencia intuitiva es de alguna manera menos demandante que la inteligencia racional. Lo que vemos es lo más cercano a la verdad. Requiere más disciplina ser verdaderamente creativo que trabajar por rutina. En el lado derecho del cerebro (o creativo) las funciones no son menos demandantes; son sólo un poco esquivas para aparecer y mostrarse

cuando se despierta el lado izquierdo del cerebro. Hay que considerar como una cadena lógica de razonamientos puede fácilmente intimidar al "buen juicio" desde que la intuición es difícil de defender. Lo que es sorprendente de un pensador intuitivo como Albert Einstein (quien incidentalmente no habló sino hasta los tres años de edad) es de que aprendió como desconectar e ignorar la clase de pensamiento que es sólo discurso internalizado.

Algunos progresos interesantes en el problema de suprimir las funciones del lado izquierdo del cerebro y abrir la inteligencia espontánea han sido recientemente reportados por una maestra de arte de California, la Dra. Betty Edwards, que descubrió caminos para capacitar a los estudiantes para observar las cosas sin análisis. Una técnica es forzar al estudiante a dibujar-garabatear o dibujar tan rápidamente que no hay tiempo de pensar en el proceso. Otra aproximación es hacer a los estudiantes concentrarse en un objeto hasta que ellos comiencen a ver el espacio alrededor, más que el objeto en sí mismo, otro método es asignar el dibujo de un objeto complejo como las finas hojas de los árboles de tal manera que la atención sólo pueda estar en líneas, no en un análisis del objeto. El efecto de todo esto reporta una liberación del difícil hemisferio derecho del cerebro.

Lo que parece no ser ampliamente reconocido es que precisamente las mismas técnicas fueron descubiertas hace mil años por los pintores Zen de China. A pesar de que ellos pudieron estudiar técnica por décadas, el proceso actual de pintar es completamente espontáneo. Un pintor sólo podía ir a la tinta, después de meditar en un objeto o tópico hasta que el sujeto, el objeto y el espacio habitado, fueran parte de su intuición, dibujando entonces por impulso, sin el recurso de la reflexión racional. Meditación y técnica no-analítica tenían el efecto de liberar los poderes intuitivos de la mente mientras que simultáneamente circunavegaba el cerebro izquierdo.

#### **Educación Zen.**

Los maestros Zen del siglo octavo en adelante empezaron con lo que ahora podríamos llamar un proyecto de investigación para derrotar al lado izquierdo del cerebro y así expandir el potencial del lado derecho. Después de muchos años, eventualmente se basaron en dos técnicas básicas para hacer a un lado la dominancia del hemisferio izquierdo: 1) Meditación, y 2) una forma estructurada de acoso mental.

La meditación, por su importancia y duración en las prácticas orientales, es ahora sujeto de estudios de laboratorio en el Occidente. Hemos encontrado que por sentarse calmadamente y suspender el proceso antiguo de pensamiento, es posible alterar significativamente las características del cerebro. Pero el objetivo de la meditación Zen también era y es, entre otras cosas, alterar el modo en que nos relacionamos con el mundo exterior. Idealmente el sentido de separación de la relación objeto-sujeto en nuestro medio de la tradición racionalista analítica, abre el camino. La filosofía Zen mantiene que es posible "entender" nuestro alrededor al ver las cosas complementarizarse; analizarlas y darles juicios de valor. Ver un árbol directamente por sí mismo más que como el cuerpo de un nombre científico, es participar en una clase de comprensión que supera a la lógica, el análisis o a otras funciones estructuradas del hemisferio izquierdo. La meditación, de hecho, aparentemente permite a la mente superar esas funciones. Parece, de cualquier manera, ser una aproximación más pasiva que activa a la exploración de la mente.

Como resultado, hubo quienes creyeron que los objetivos de la meditación podían ser obtenidos por medios más dinámicos. Después de mucho ensayo y error los maestros Zen desarrollaron una clase de "payasadas serias" que una mente común asociaría con nuestro actual teatro del absurdo. Desarrollaron un programa de deliberado acoso mental diseñado para tantalizar al estudiante tanto como los hermanos Marx a sus espectadores. Tome un típico intercambio zen y observe cuidadosamente las categorías y lógica claramente expuestas: "Una vez un monje dibujó cuatro líneas en frente de un famoso maestro Zen. La línea de arriba era larga y las tres restantes ahí eran cortas. El monje entonces preguntó :Además de decir que una línea era larga y las otras tres cortas, ¿qué más puede decir? El maestro dibujó otra línea en el suelo y dijo: esta línea puede llamarse ni corta ni larga, esa es mi respuesta".

O tomemos otro ejemplo:

"Un recién llegado dijo apologeticamente al Maestro: Vine aquí con las manos vacías. Descánsalas dijo entonces el Maestro. Ya que no traje nada conmigo, ¿cómo puedo descansarlas?, preguntó el visitante. Entonces sigue cargándolas, dijo el Maestro.

Debido a esto, de nunca encontrar una respuesta llana, la mente lógica parecería quemar sus circuitos. El conundrum del método Koan del Zen es poner una pregunta que a primera vista parece tener una respuesta lógica (¿cuál es el sonido de una palmada?), pero que de hecho no la tiene. El lógico hemisferio izquierdo es así colocado en la posición de una computadora a la que se le pide

que halle la raíz cuadrada de un número negativo. Solamente se agita hasta que al final tira la toalla. Entonces, como dicen los maestros Zen, la cadena de causas se rompe. Es decir, el razonamiento secuencial se destruye y la mente está lista para explorar su capacidad para la intuitiva sabiduría holística. Los maestros Zen meramente demuestran que el hemisferio izquierdo no es tan fuerte como parece después de todo.

Fuera de la liberación de esta capacidad latente del lado derecho del cerebro humano, desarrollaron una nueva cultura, cuyas creaciones incluyen artes que requieren de una completa espontaneidad (imposible hasta que la mente crítica y racional sea desacreditada y silenciada) y una teoría estética sobre los materiales y el diseño que enfatice la sutil manipulación de la percepción (que obliga al observador a involucrarse en el proceso creativo y la experiencia de trabajar intuitivamente).

### **El Zen y el Principio de Incertidumbre.**

Puede resultar que la aproximación interior más importante que nos esté esperando en el ámbito del pensamiento oriental concierna a la inteligencia del lado derecho del cerebro en sí misma. La cuestión de cómo alcanzar esa inteligencia destinada a ser usada en la educación actual. Aún ahora tenemos dificultades para entender -en términos razonables- como trabaja el hemisferio derecho. Pero los maestros Zen, quienes han estado trabajando con esta parte del cerebro por varios siglos, nos dirán que la parte racional de la mente, por definición, no puede entender nunca el trabajo de la parte intuitiva.

Es fundamental a la filosofía Zen que la introspección consciente puede fallar. Es entender su mente usando esa misma mente; es como si tratara de usar su propia mano para ver su propio ojo. Y pensando en la mente intuitiva, lógicamente es un camino seguro para nunca entender su trabajo, desde que se llega racional o verbalmente, no garantiza que es entendimiento sea correcto.

Como lo propuso un maestro Zen del siglo nueve: "El Zen formula el estudio del conocimiento intuitivo solo para recibir y guiar principiantes. En la realidad intuitiva la introspección no puede ser aprendida porque su estudio realmente se proyecta en nuestra comprensión". Este puede ser llamado "El principio de incertidumbre Zen" la proposición de que tratando de entender el funcionamiento de la propia intuición a través de un proceso racional es fútil. Si suena "ilógico", así debería ser.

## **Summa Tecnología.**

**El romance de Occidente con el racionalismo ha evolucionado ahora hasta su ironía final: el triunfo de los sistemas de pensamiento simple, al mismo tiempo que rendimos a la máquina nuestra más sincera forma de adulación: la imitación. La creencia largamente sustentada de que todos los problemas se pueden manejar mejor usando la lógica y la racionalidad -entre más, mejor- nos ha seducido a una dependencia fácil de una máquina de lógica sintética. Al mismo tiempo nosotros tenemos obligatoriamente confeccionado nuestro propio sistema de pensamiento con la forma de pensar de las computadoras, haciéndolo más simple, suficiente para ser compatible con nuestras máquinas. Esto parece un caso propio al quedar cautivados por nuestra propia creación.**

**Aún así algunos entre nosotros no estaríamos de acuerdo en que muchas de las ideas realmente buenas han salido de la intuición y sólo después han sido probadas por nuestra lógica. Este aparato lógico, lejos de darnos nuevas ideas, puede algunas veces oscurecer prematuramente un concepto innovador al ejercer su función crítica. Los maestros Zen, mientras creían que el proceso intuitivo es, por sí mismo, más allá de la comprensión racional, también supieron que toda la tiranía represiva de la racionalidad podía ser suprimida vía varias disciplinas físicas y psicológicas. Y encontraron maneras de exploración muy positiva: reforzar y explotar su creatividad durmiente.**

**Si nosotros en el Occidente vamos a ejercitar esta capacidad no lineal para nuestro provecho, debemos también resguardar la delicada relación entre los pensamientos racional e intuitivo. Debemos encontrar en la experiencia oriental, señales para la liberación de nuestra creatividad latente. Si nosotros tenemos éxito en descubrir el proceso mediante el cual nuestra mente no racional y no verbal puede ser iluminada, por fin podremos convocar a nuestra propia creatividad, -esa pequeña "musa" que hasta ahora aparece según su propia conveniencia- cuando y donde deseemos. Y con esto puede venir un salto cuantitativo en el potencial de la mente para las ideas y la introspección. La computadora entonces podrá ser puesta finalmente en su lugar, de la misma manera en que el trabajo físico está siendo relegado a máquinas. Nosotros, a nuestra vez podemos explorar libremente esa área extrarracional llamada intuición, una inteligencia potencialmente mucho más alta con la que podamos crear otra nueva "realidad".**

Notas Bibliográficas al Capítulo II.

- (1) Edwards, Betty. *Aprender a Dibujar*. Hermann Blume, Barcelona, 1984.(pp.26).
- (2) Ana María González Garza. *Colisión de Paradigmas*. (pp.146-161).
- (3) Sally.P. Springer y Georg Deutsch. "*Cerebro Izquierdo, Cerebro Derecho*". Gedisa Editorial, Barcelona. Quinta edición oct.1994.
- (4) Op.Cit. p.16.
- (5) *Ibidem*. p.17.
- (6) *Ibidem*. p.20.
- (7) *Ibidem*. p.21.
- (8) *Ibidem*. pp.28,29,30.
- (9) *Ibidem*. pp.46-47.
- (10) *Ibidem*. pp.70-71.
- (11) *Ibidem*. pp. 108-109.
- (12) *Ibidem*. p.116.
- (13) *Ibidem*. pp.118-134.
- (14) *Ibidem*. pp.137-138.
- (15) *Ibidem*. p.143.
- (16) *Ibidem*. pp.144-145.
- (17) *Ibidem*. pp.181-182.
- (18) *Ibidem*. p.192.
- (19) *Ibidem*. p.200.
- (20) *Ibidem*. p.201.
- (21) *Ibidem*. pp.208-209.
- (22) Code, Cris. *Lenguaje, Aphasia and the Right Hemisphere*. Jhon Wiley & Sons. L.T.D. 1987.(pp.83-85).Traducción: Chiharu Murata y Uriel Nájera.
- (23) Op.Cit. (Edwards, Betty.) pp.26-29.
- (24) *Ibidem*. pp.34-36.
- (25) *Ibidem*. pp.37.
- (26) *Ibidem*. p.42-43.
- (27) *Ibidem*. p.40.
- (28) *Ibidem*. p.34, al márgen..
- (29) Chuey Salazar, Jorge Alberto. *Propuesta de una Estrategia Didáctica y un ensayo de cuentos chinos*. U.N.A.M.1995. pp. 19-23.
- (30) Hoover, Thomas. ZEN, Technology and the Split Brain. *OMNI*.- October 1973. Traducción: Uriel Nájera.



### Capítulo III.

"El grupo Gutai de Osaka, en torno al pionero Yoshihara, individualistas notables como Imai y Domoto, prueban, si fuera necesario, que el Japón, receptor y emisor, pertenece al planisferio de lo abstracto." (1).

#### La Pintura como performance.(2).

Uniendo la caligrafía oriental con la abstracción occidental, la pintura japonesa del grupo Gutai se manifestó frecuentemente desde los años 50 como productos finales de los eventos teatrales de este grupo radical.

Con cada gran exposición retrospectiva -y la reciente muestra en la Galería Nacional de Arte Moderno en Roma no es excepción (1)- el estatus y el extraordinario impacto del grupo japonés Gutai (1954-72) se hizo más patente.

Gutai es frecuentemente citado como el primer movimiento verdaderamente radical de postguerra en Japón. En el trabajo de este grupo algunos eventos teatrales y ambientes multimedia tuvieron enorme influencia dentro de la cultura japonesa y más allá; primeramente a través de foto-documentación en el periódico que era la primera producción del grupo y de la cual tomó nombre. El mito se inició cuando las copias japonés-inglés del Gutai fueron encontrados en el estudio de Jackson Pollock después de su muerte; y no hay duda de que, en Europa, el periódico era un instrumento al iniciarse el intercambio entre las vanguardias japonesa y europea.

El Gutai Bijutsu Kyokai (Asociación de Arte Concreto) fue fundada en 1954 por Jiro Yoshihara, figura líder en la abstracción antes de la guerra en Japón. Yoshihara lo visualizó como una realización semejante a aquella del Dadá después de la primera guerra mundial: levantándose de sus ruinas, revitalizaría el arte del mundo. Aún así, Yoshihara quería que el Grupo Gutai evitara la politización que caracterizaba al movimiento Dadá del Japón de la década de los veinte, que se alineó con los movimientos comunistas y anarquistas que finalmente cedieron ante la presión por parte de las autoridades.

Dibujando desde la rica herencia Dadá de Europa y Japón dedicó mucha energía y recursos a instalaciones exteriores, música y danza, eventos teatrales y productos basados en el performance. Su temprana notoriedad derivó en frecuentes actividades de pintura y escultura; esto incluyó violentas

manipulaciones del material por los artistas más radicales del grupo, tales como Kazuo Shiraga, Yasuo Suni y Shozo Shimamoto.

Entre los trabajos y eventos notables destacan el performance teatral de Shiraga en 1955, "Sanvaso Ultra-Moderno", actualizando una figura de "purificación"; el performance de Saburo Murakami en la primera exhibición Gutai de 1955, en la que él atravesó violentamente diez paneles de papel dorado japonés y se colapsó exhausto al atravesar el último; el "Pink Rayon Earth", de Atzuko Tanaka, un lienzo rosa de diez metros cuadrados, fijado al piso, que ondulaba con la brisa en la "Exposición Gutai Experimental Exterior de Arte Moderno bajo el Sol de Verano"; el "Cannon Work" de Shimamoto en 1956, un lienzo con bastidor donde puso al fuego bolsas de pintura en esmalte usando una pistola cargada de gas acetileno; y las "Huellas" de Akira Kanayama que consistió en una apropiada señal del tren y 1500 metros de piezas de vinil con huellas de pie humano pintadas con esmalte que comenzaba en la entrada de la "Exposición Gutai de 1956" y recorrió su camino a través de otras exhibiciones.

Gutai era un precursor importante a finales de los 50 de Happenings y el trabajo de Performances de los 70, un hecho anotado por Allan Kaprow en su importante libro, editado en 1966, titulado "Assamblage, Environements, and Happenings". Irónicamente, de cualquier manera, el grupo era primeramente conocido y visto más allá de los trabajos de Arte estáticos de pintura y escultura. En muchos sentidos la pintura Gutai, (que va a ser el foco central de este artículo), no es menos radical que las actividades de performances de grupo; en la mayoría de los casos los dos están inextricablemente unidos, en tanto la pintura sea el producto final de estos eventos teatrales.

Todavía hay otra faceta del trabajo de pintura del grupo que es de mayor importancia: su relación con la tradición caligráfica japonesa y el intento consciente de los artistas Gutai de vincular aspectos de esa práctica con la abstracción occidental contemporánea. Este acercamiento al quehacer del arte partiendo de circunstancias particulares y medio cultural del cual emergió el grupo Gutai, nunca ha sido adecuadamente explorado.

Gutai evolucionó desde las primeras actividades artísticas de posguerra de Yoshihara en el Gendai Bijutsu Kondankai (Comité de Arte Contemporáneo), una organización que establecieron él y otros en 1951. Gembu, que así era llamado para abreviar, fué una más de un número de afiliaciones relativamente informales y usualmente de corta vida, de artistas con intereses similares que operó fuera y usualmente en oposición a las asociaciones, oficiales duraderas y

jerárquicas que alguna vez rigieron el mundo cultural de Japón. Tuvo sede en la ciudad de Nishinmiya, en la región Kansai de Japón, que abarca Osaka y Kyoto. El Kansai, continuó relativamente sin cicatrices de guerra, geográfica y culturalmente distinto del área de Tokyo. Durante los años de preguerra había un considerable debate sobre la cuestión de un Modernismo Japonés, cuya riqueza teórica y estética provenía de Kansai.(3).

Muchos artistas Kansai estaban alienados por el Realismo-Social, tipo de arte que predominó (de hecho bastante brevemente) en Tokyo, donde había un intenso debate sobre los tópicos de tal problemática como las responsabilidades de los artistas japoneses de la guerra y las revueltas de la nueva ala izquierdista durante la ocupación americana. Los artistas estaban asociados con el grupo Genbi y quienes exhibían en sus exposiciones anuales, estaban relacionados y frecuentemente involucrados con formas de arte diferentes a las "bellas artes" tradicionales de occidente. Cermistas, diseñadores textiles, calígrafos y artistas del Ikebana fueron parte de una propuesta del nuevo multimedia y de un ambiente conscientemente Avant-garde que floreció alrededor de los grupos Yoshihara y Genbi.

Muchos de los artistas más jóvenes del grupo de Genbi tuvieron dificultades para adaptar las formas de arte tradicionales al ambiente de la postguerra; el pensamiento de la preguerra sobre la estética tradicional ayudó a dar forma al acercamiento a diversos materiales evidentes en el trabajo de algunos pintores abstractos en Genbi, entre ellos un número de estudiantes del grupo Yoshihara que posteriormente se convirtieron en miembros de Gutai. La estructura relativamente informal de Genbi, con su vivaz debate y diversas interacciones estudiante-alumno, estimularon la experimentación per-se, una práctica altamente inusual en el rígido contexto de las asociaciones japonesas de artistas. Los artistas de Genbi fueron simplemente más allá expandiendo la clase de materiales posibles para usar en el arte y comenzaron a cuestionar el rol de la obra de arte como un objeto estéticamente agradable, que era el modelo dominante en esos días en el Japón.

Había otras raíces para las actitudes que vinieron a caracterizar a Gutai. Las revistas de arte internacionales fueron de gran importancia después de la guerra, como fuentes de información, además del omnipresente Life International, muchas nuevas revistas de arte europeas, como la francesa Cimaise y la lujosa revista belga Quadrum, tenían distribución internacional y tenían correspondientes en Japón. Estas revistas eran vehículos para la diseminación de

ideas y material visual alrededor del mundo y eran particularmente importantes en los años en los que, por razones políticas y financieras, era difícil para los japoneses viajar fuera de su país. Había, de todos modos un modelo más inmediato para la determinación de Gutai, como la publicación de una revista a pesar de las dificultades para financiar tal aventura en una economía que todavía sufría de los efectos de la guerra.

Shiryu Morita y los calígrafos asociados con su subgrupo de Guenbi, el Bojukin Kai (Hombres de Tinta), hicieron contacto, a través de la publicación de su revista, Bokubi (La Belleza de la Tinta), con artistas avant-garde en América y Europa. De 1951 en adelante, Bokubi reprodujo textos y trabajos de los Expresionistas Abstractos Americanos y los artistas relacionados con Cobra, así como con la abstracción gestural en Francia.(4). En respuesta, Morita y los Bokuyin Kai, así como Yoshihara contribuyeron al arte europeo y se convirtieron en expositores regulares en Europa y América durante los 50 y 60 cuando despertó el interés de artistas occidentales (europeos en particular), sobre la tradicional como la avant-garde, La Caligrafía Japonesa estaba en ese momento en la cumbre.

El periódico Gutai, que apareció por doce ocasiones entre 1955-65, ayudó a presentar el trabajo de los artistas Gutai más allá y dió lugar a una serie de exposiciones que relacionaban al grupo Gutai, en percepciones foráneas, con la abstracción gestual occidental. Por ejemplo la sexta exposición Gutai, en 1958, fue colgada en la galería Martha Jackson de Nueva York y por otros rumbos americanos,(5), y la séptima en 1959, fué colgada en Turín, iniciando una duradera apreciación del trabajo Gutai en Italia.(6). Las exposiciones Gutai fueron subsecuentemente colgadas en Austria, Francia, Holanda y Alemania durante los 60, y hasta 1965-67, los artistas Gutai figuraron prominentemente en la exposición titulada "La nueva Pintura y Escultura Japonesas" que fue organizada por el Museo de Arte Moderno en Nueva York, misma que viajó por otros siete museos de los Estados Unidos.

Las considerables exposiciones del grupo en Europa se debieron a las expresiones del crítico y teórico Michel Tapié, quien usó al grupo Gutai para dar peso a sus propias teorías de "lo informal" como un verdadero movimiento artístico internacional, ideas que articuló en su libro publicado en 1952, "Un Art Autre" (El Otro Arte). En este punto, Tapié exhortó a los artistas de Gutai a crear pinturas fácilmente transportables para exhibir en el circuito europeo, prefiriendo la pluralidad hasta incluir eventos efímeros basados en la acción que

habían producido para sus propias exposiciones e ilustrado en los primeros ejemplares de su revista. Los artistas Gutai siempre produjeron pinturas, pero bajo la guía de Tapié, los bastidores portátiles se convirtieron en su modo dominante de expresión.

El grupo se relacionó con la caligrafía tradicional; las técnicas de ese medio son particularmente importantes en conexión con esta nueva dominancia en la pintura. Muchos artistas Gutai: Shozo Shimamoto, Akira Kanayama, Yasuo Sumi y Kazuo Shiraga en particular, experimentaron con los métodos del performance en pintura, inspirados por la caligrafía. Además la clase de acción asociada con la pintura de Jackson Pollock fue bien conocida en Japón a través de las fotografías de Hans Namuth, que fueron reproducidas en la revista Life y la prensa de arte japonesa. Los performances más teatrales de pintura del artista francés Georges Mathieu también fueron documentados por la prensa de arte japonesa. Mathieu mismo visitó Japón en 1957; ahí, vestido como pseudo-samurai, ejecutó dos extraordinarios eventos de pintura en los aparadores de tiendas departamentales en Tokyo y en Osaka. Un número de artistas Gutai desarrollaron técnicas de pintura debidas a estas aproximaciones occidentales; más cerca de casa, también estaban en deuda con las prácticas extremas de los calígrafos chinos y japoneses más esotéricos, que habían sido conocidos por aplicar tinta salpicada o por usar el cabello de alguien como pincel.

Shozo Shimamoto fué influenciado por un temprano encuentro con el trabajo del calígrafo japonés Nantembo (1839-1926), quien fué una influencia formativa en Shiryu Morita. (El trabajo de Nantembo fué mostrado en la película "La Caligrafía Japonesa", hecha por Pierre Alechinski durante su visita a Japón en 1955). Shimamoto vió un trabajo grande de Nantembo que había sido producido con un pincel de gran tamaño, pesado, que requirió toda la fuerza del calígrafo para ser movido. Mientras Nantembo ejecutaba la secuencia de pinceladas en cada ideograma, el peso del fluido en el pincel en el momento del movimiento del implemento causaron inmensas manchas de tinta que fueron lanzados sobre el papel, ofreciendo un registro visible de la batalla física con sus materiales.

Shimamoto trató de incorporar los factores de tiempo e interacción -la idea de obra de arte como un registro de movimiento del cuerpo del artista- en su trabajo de varias maneras. Una pintura temprana como "Holes" de circa 1950 actúa como un registro de movimientos violentos del artista mientras repetidamente perforaba la superficie del papel con un lápiz. Sus pinturas posteriores, tales como "Trabajo" de 1960, y algunos eventos relacionados, foto-

documentados, llevaron su orientación a la acción, a un nivel más allá, por darle énfasis al proceso de pintar: Shimamoto estrelló una botella conteniendo esmalte contra una piedra situada en el centro de una amplia superficie de lienzo; la pintura resultante consistía en rocíos de pintura viscosa en los que se encuentran embebidos fragmentos de cristal.

Kazuo Shiraga explotó la interacción entre el artista y el material en "Struggle with Clay" (Lucha con el Barro), uno de los primeros performances en la primera exposición Gutai de 1955, y las pinturas que derivaron de aquella experiencia. Shiraga, virtualmente desnudo, se sumergió en una tina de barro situada en un área arenosa fuera del espacio principal de la exposición. Luchó con su masa hasta que se rindió y dejó las marcas de los violentos movimientos en ello. Shiraga vió el barro como si tuviera vida o espíritu propios con los que él tuviera que luchar. Mientras, el barro dejaba las impresiones de las acciones de Shiraga, y su cuerpo soportaba las piedrecitas de la arena embebidas en el lodo, que repetidamente le cortaban.

Después de este evento, la pintura de Shiraga cambió radicalmente. Mientras el había tenido siempre una fascinación por la textura y la viscosidad del óleo, ahora se concentró en esos aspectos en su máxima extensión. Produjo trabajos como "Tenisei Sekihatsuki" (1959), manipulando la pintura con sus pies y manos directamente. En una colaboración escrita para el periódico Gutai, Shiraga trazó paralelos entre el modo en que este método directo de pintar registra el carácter del artista y el modo en que la caligrafía expresa el carácter del calígrafo. Describió su propio trabajo como caligrafía sin el soporte de un ideograma.

Las pinturas tanto de Shiraga como de Shimamoto, conforme a uno de los primeros dictados de Shiryu Morita concernientes a la caligrafía, afirman que el artista no sólo debe intentar imponerse completamente sobre los materiales, sino que el material debe de jugar un rol equivalente al del artista en la creación de un trabajo. Morita sintió que la obra de arte debería aparecer como creada natural e inintencionalmente por el medio mismo.

Shimamoto se basó en estos principios cuando seleccionaba sus trabajos para exhibición: descartaba aquellos que fueran muy placenteros estéticamente o muy confusos y retenía aquellos que estuvieran ni muy llevados por su intención ni muy regidos por el azaroso comportamiento de sus materiales. Similarmente, en el trabajo de Sadamasa Motonaga a finales de los 50 y los 60, como en "Work" de 1961, producido por esmaltes y acrílicos que flufan libremente, sólo hay

suficiente control como para sugerir la intervención del artista y para asegurar al observador que no todo fué dejado enteramente a la casualidad.

Esta inclinación a dar peso al rol del material está expresado en el "Manifiesto Gutai", un ensayo que Yoshihara publicó en diciembre de 1956 en la revista de arte japonesa "Geigitsu Sincho". En este ensayo, su lectura del trabajo de Pollock y Mathieu se enfocaba más sobre la naturaleza autónoma de los materiales de estos artistas, que en su manejo del medio.

"El arte Gutai no altera la materia; le da vida a la materia...En el arte Gutai, el espíritu humano y la materia, opuestos como son, se dan la mano... Mi respeto va hacia los trabajos de Pollock y Mathieu. Sus trabajos son los gritos emitidos por la materia; por el óleo y los esmaltes mismos".(7).

Un motivo importante detrás del matrimonio que hace el grupo Gutai entre la actitud oriental y la occidental, así como detrás de la publicación de la revista Gutai y la aceptación total del grupo del marco teórico que Tapié creó para ellos, era el deseo de ser vistos como participantes activos en un movimiento artístico internacional. Los artistas japoneses -por ejemplo el surrealista Taro Okamoto- habían estado involucrados con los movimientos europeos de antes de la Segunda Guerra Mundial, pero en un rol muy pasivo. El grupo Gutai era capaz de clamar, quizá correctamente, que su desarrollo era simultáneo a los experimentos occidentales en la abstracción gestual y que los artistas Gutai partían de sus tradiciones nativas más que adoptar un modo foráneo de expresión.

La evidencia a su favor parece provenir del extraordinario surgimiento de interés en la aguada japonesa (sumi-é) y en la caligrafía japonesa en Francia a principios de los 50. Varios de los artistas que se separaban del surrealismo, se acercaban hacia lo que Mathieu Hamaba "abstracción lírica": Jean Degottex, André Masson y Pierre Alechinsky entre otros; empezaron a ver en las caligrafías china y japonesa así como en las aguadas, una clave de la búsqueda europea de significado en el gesto.(8).

Cada quien interpretó las prácticas orientales a su propio modo y de acuerdo a sus fines. Degottex veía a la marca pintada como un trazo de movimiento corporal y signo de un control físico y mental; Masson veía la calidad antropomórfica de los ideogramas chinos y a la idea taoísta de materia en estado de flujo, como se representa en la pintura con tinta (aguadas); y Alechinsky, la libertad del trabajo del pincel y el humor en la caligrafía Zen y en las caricaturas de Gibon Sengai (1750-1837).

Simultáneamente, en Japón durante los últimos años 50 y principio de los 60, apareció un debate extensivo en la prensa de arte concernientes a los nexos entre el arte contemporáneo occidental y las formas de arte japonesas tradicionales. La discusión comenzó cuando se expusieron y examinaron las exposiciones de abstraccionismo occidental que desde el fin de la guerra estaban siendo montadas en Japón.<sup>(9)</sup> La gran excitación que estas exhibiciones, con la presencia de Tapié, Mathieu y Sam Francis, causaron entre los artista japoneses y en la prensa de arte era traducida la publicación "El Rehilete Informal". Al mismo tiempo, artistas como Kline, Robert Motherwell, Masson, Pollock, Pierre Soulages y Mark Tobey fueron citados en las publicaciones japonesas, correctamente o no, como habiendo sido influenciados por el arte oriental y sus procesos de pensamiento. El punto importante es que había ahora un nexo entre el avant-garde occidental y una tradición nativa de Japón, y los miembros del grupo Gutai fueron capaces de comprenderlo y desarrollarlo.

De cualquier manera, no todos los artistas del grupo Gutai tomaron la estética del expresionismo abstracto sin un espíritu crítico. Akira Kanayama produjo series de grandes lienzos que parodiaban la supuesta expresión "espiritual" de la abstracción gestual. Como Jean Tinguely, Kanayama experimentó con pinturas hechas a máquina en los 50. El equipó a un carrito de control remoto para llevar un depósito de pintura de secado rápido basada en solvente, e hizo que el carro corriera sobre una hoja de vinyl. Así produjo cuadros de pseudo-expresionismo-abstracto en el que todas las trazas de contacto humano o expresión habían sido eliminadas.

Atsuko Tanaka adoptó los materiales sintéticos y brillantes que aparecieron con el "boom" industrial que comenzó en Japón en 1956. El trabajo de Tanaka reproducido más frecuentemente en Occidente: "El vestido de Luz" (Light Dress) de 1956, compendió un catálogo de arreglos de luces y un sistema de switcheo -muy sofisticado para su tiempo- para controlar los focos individualmente de una manera aparentemente casual. Tanaka creó un número de trabajos con focos y timbres electrónicos y usó otros materiales modernos similares -papel aluminio y tela de nylon en la nueva gama de colores fluorescentes- que se iban pudiendo encontrar en sus instalaciones. Sus pinturas, cuyos patrones provienen de los diagramas de circuito de sus instalaciones eléctricas, deriva un sentimiento contemporáneo de sus vívidos y artificiales colores acrílicos.



Tanto Tanaka como Kanayama dejaron el grupo Gutai en 1965. Para entonces, el grupo, con casi diez años de éxito, con exposiciones itinerantes de pintura y además sus continuos experimentos con performances teatrales o exteriores, se habían convertido en algo un poco rígido. "El Rehilete Informal" y el rápido desarrollo de la abstracción gestual en Japón, en la que Gutai jugó un rol principal, habían sido academizados dentro de un movimiento de arte puramente estético. El grupo se desbandó oficialmente en 1972, después de la muerte de Yoshihara, pero tuvo su canto del cisne en la Expo de Osaka de 1970. Ahí Gutai recibió la estampilla oficial de aprobación, en que se le concedió un pavellón: "una certificación de que su filo se había desgastado".

Para entonces, una generación de postguerra de artistas más jóvenes con base en Tokyo, habían crecido en un ambiente totalmente diferente, influido por la Ocupación Americana y el boom consumista de los 60. A su arte le concernían factores muy diferentes que aquellos dirigidos por Gutai.

Mientras el arte Pop estaba emergiendo en América y Bretaña, así como el Nouveau Réalisme en Francia, la nueva vanguardia de Tokyo sacaba al grupo Gutai de la escena. La meta cambió en los 60, en respuesta a los cambios en los ambientes político y social, hacia un acercamiento más objetivo del mundo.

Este desplazamiento no disminuye, de cualquier manera, el rol que jugó el grupo Gutai. Cuando el grupo apenas comenzaba sus actividades, el mundo del arte japonés era introvertido y nostálgico, viendo a una generación de pintores parisinos de antes de la guerra, como guía para llegar a términos con un mundo de postguerra. Gutai ayudó al crecimiento de la conciencia del Expresionismo Abstracto Norteamericano y del Gestualismo Europeo y forjó un intercambio vital entre Japón y el Occidente. Sobre todo en su búsqueda por una identidad contemporánea, los artistas Gutai, por unir la tradición japonesa con el avant-garde occidental, abrieron una avenida de exploración que todavía se transita ahora.

#### Notas:

1. Giappone All'Avanguardia:Il Gruppo Gutai Negli Anni Cinquanta" estuvo colgada en la Galleria Nazionale D'Arte Moderna e Contemporanea,Roma,de Dic.6 de 1990 a Feb.28 1991. Fué curada por Augusta Monferini y Macella Cossu de la Galleria Nazionionale y Sinchiro Osaki del Museo de Arte Moderno y Contemporáneo Prefectural de Hyogo en Kobe, que conserva una colección Gutai sustancial. La exposición viajó al Ausstellungshallen Mathildenhole,in Darmstadt,Mar.17-Junio 5,1991.Entre otras exposiciones europeas recientes está

**"Grupo Gutai: Pintura y Acción" mostrada en el Museo Español de Arte Contemporáneo en Madrid en 1985.**

2. Como muchos países periféricos al Modernismo, Japón absorbió influencias del occidente en entregos. Dadá, Futurismo y Constructivismo llegaron a Japón en masa y tendieron a ser absorbidos como un "avant-garde" completo. El Dadaísmo japonés tomó fuerza con el gran terremoto de Tokyo de 1923, como un definidor de época, de la misma manera que la Primera Guerra Mundial fue para en Dadaísmo Europeo. El Dadaísmo Japonés tuvo un fuerte elemento de bricolage, usando objetos encontrados y material de desecho, como se puede ver en los relieves de Tomoyoshi Murayama y en las inmensas construcciones temporales del Grupo Sanka, en sus exposiciones (un precedente para Gutai).

Los Dadaístas japoneses, Murayama en particular, estaban interesados en el teatro y actividades de performance. Murayama, que había estudiado en Berlín, puso en escena una cantidad de funciones de danzas inortodoxas y diseñó escenografías para producciones japonesas de obras como "From Morn to Midnight" de George Kaiser. Murayama también fundó uno de los principales grupos Dadá de Japón, MAVO, nombrándolo por el método de Arp de cortar una página (en este caso con las letras impresas), tirando al aire las piezas y recogiéndolas. El sacó a flote la revista MAVO en julio de 1924 con una proclama, afirmando, en parte, "Siempre estaremos parados en el filo. No estamos atados. Somos libres. Somos revolucionarios".

3. El gran novelista japonés Junichiro Tanizaki exploró este tema a lo largo de su libro de 1933, en el ensayo "In'ei Raisan" (En Aprecio a las Sombras), que produjo después de mudarse de la cosmopolita, occidentalizada Yokohama a Osaka en el Kanzaí. Tanizaki teorizó sobre las consecuencias del desarrollo de un acercamiento filisófico japonés al mundo físico en lugar del empirismo occidental, especuló sobre qué efecto podría tener en el desarrollo de la arquitectura, maquinaria, herramientas y objetos de la vida diaria. Tanizaki veía el incremento de la adopción de las estéticas modernistas occidentales de neón brillante y superficies imprevistas con un poco de desmayo. El contrastaba esta preferencia occidental por lo pristino y lo visible con la tradición de materiales orgánicos mostrando las huellas del clima y el tiempo, que creía que le sentaban mejor al clima y temperamento japonés.

4 .Las fotografías del trabajo de Franz Kline que aparecieron en Bokubi en 1951, fueron llevadas a Japón por Isamu Noguchi, que era tanto amigo de Morita como de Kline. A principio de los años 50, antes él había viajado a Japón. Pierre Alechinsky vió Bokubi en el Atelier 17, el estudio en París de Stanley William Hayter, donde él estudiaba grabado. La correspondencia se dió.

5. La "Sexta Exposición de Arte Gutai" viajó de octubre de 1958 a noviembre de 1959, mostrándose en la Galería Martha Jackson de Nueva York; en la Galería del Colegio de Arte Bennington; y en la Galería de Arte de la Universidad de Minnesota, Minneapolis. Jiro Yoshihara y Sudamasa Motonaga expusieron en la Galería Martha Jackson de nuevo en abril de 1960.

6. El grupo Gutai expuso en la Galleria Figurativa de Turín, y en una exposición colectiva, "Arte Nuova", en el Palazzo Granieri, Turín, en el mismo mes. El trabajo de Gutai también fué presentado en "Continuité et Avant Garde au Japon", en el Centro Internacional de Investigaciones Estéticas de Turín en 1961, y en "Strtture e Stile" en la Galleria d'Arte Moderna, Turín, 1962.

7. Traducciones al inglés y al español del "Manifiesto Gutai" aparecieron en el catálogo "Grupo Gutai". Ver nota 1.

8. Se había extendido una teoría en la prensa de arte europea durante los años 50, sobre qué podría significar una marca gestual si no se refería a objetos del mundo o a lo geométrico o en formas idealizadas. En América la situación era ligeramente diferente, aunque Pollock ligaba su trabajo a los símbolos arquetípicos Jungianos, hecho importante en este repaso. Los franceses tuvieron un fuerte interés en la relación entre la pintura gestual y "la écriture", que parecían paralelizar la relación entre pintura y escritura en Japón, donde la misma palabra SHO se aplica a ambas. Christian Dotremont escribió un texto para la revista "Cobra" llamado "Signification et Sinification", describiendo cómo había visto él uno de sus manuscritos en un espejo, (de cabeza y al revés), y le recordó la caligrafía china. Además Georges Mathieu se había puesto a sí mismo la meta de crear un nuevo vocabulario, fundamentalmente de signos, en respuesta al nuevo mundo de post-guerra, post-atómico, post-Einsteiniano, en el que los artistas estaban viviendo entonces. Su compromiso con el presente llevó a Mathieu a criticar al Bokujin-kai: que al basarse en ideogramas que tenían miles de años de antigüedad, no estaban respondiendo al nuevo mundo y a la nueva

percepción del mundo ofrecida por los físicos modernos. Mathieu creía que las marcas gestuales en su pintura tenían tanto significado como los símbolos matemáticos o el alfabeto.

9. Algunos trabajos de postguerra americanos fueron incluidos en la tercera exposición "Yomiuri Indépendant" (1951), una gran exhibición de arte contemporáneo organizada por el periódico Yomiuri, pero que no produjo mucha respuesta. La "Exposition des peintures contemporaines françaises Salon de Mai", colgada más o menos al mismo tiempo, tuvo más impacto. "Informel" fue presentado en 1956 con la "Exposition internationale de l'art Actuel", que incluía trabajos de Fautrier, Dubuffet, Sam Francis, Appel, Mathieu, Capogrossi, Fontana y otros. En 1957 Tapié organizó una exposición internacional y en 1958 el y Yoshihara llevaron a cabo la exposición "The International Art of a New Era - Informel and Gutai", incluyendo trabajos de 57 artistas americanos y europeos, 22 miembros de Gutai y otros siete artistas japoneses.

---

El autor: James Roberts, es un historiador de arte y curador de exposiciones radicado en Londres, quien tomó primero la investigación del Grupo Gutai mientras era estudiante de postgrado en el Instituto Courtauld.

#### **Georges Mathieu.**

**"Enfin un calligraphe occidental". Malraux.(3).**

"A principios de 1944 descubrí una obra sobre Conrad por Edward Crankshaw que me abrió los ojos sobre eso que era verdaderamente la esencia del arte. Tuve una revelación después de dos o tres páginas donde el autor probaba en particular que la cualidad, el valor de Conrad, no estaba ni en la descripción del mar ni en la psicología de los personajes, sino en el estilo mismo de Conrad. Eso me llevó a preguntarme si se podría experimentar en pintura sólo el estilo, sin pasar por la intermediación de la representación: fue entonces que suprimí de mi pintura toda representación".

La abstracción libre ofrecía un campo nuevo: el sentimiento asegurador de tener algo propio y que esta expresión abstracta se convertía en un modo de expresión para los demás; todo, admitiendo también que pudieran ser excluidos.

Georges Mathieu es el representante más visible, de los que el arte de la caligrafía inspira, es el que ha erigido en dogmas para el arte de pintar, estos cuatro principios de tonalidad Zen: la rapidez; la ausencia de la forma preexistente; la ausencia de la premeditación del gesto; el estado estático.

Como ilustración de las ideas de Mathieu y como mejor comentario a su obra, nos parece muy indicado el relato que Henri Michaux, estudioso del Oriente, así como poeta y pintor, ha hecho de una de sus "hazañas". "En 1957, en Tokio, pinta una hora antes de la inauguración de su exposición, una tela de quince metros de largo en el escaparate de un gran almacén. Acaba de aportar sin saberlo -explica, no sin cierta satisfacción- la respuesta a este pueblo que buscaba en vano, desde hace casi un siglo, la manera de conciliar los privilegios del arte tradicional con las seducciones de la pintura occidental".

Las palabras de Mathieu señalan un verdadero desplazamiento del interés; en adelante lo que importa no es tanto la obra terminada sino todo lo que ha colaborado a su nacimiento; o el nacimiento mismo reconstruido a la vista. El pintor se convierte en su propio director de escena y, con frecuencia, los cuadros no son más que restos de las ceremonias a las que el público (a veces) es invitado.

Con Wols, Atlan y Hartung, Mathieu toma la ofensiva de la abstracción lírica.

"La pintura para existir se burla de la representación; no es la representación de lo real sino que debe encontrar en ella su propio lenguaje. Esta liberación que él (Mathieu) descubre se expresa libremente antes que Wols y Pollock en taches y en colores. Hay una pura alegría física al dibujar directamente del tubo, al vaciar directamente el bote de Ripolin sobre la tela y maravillarse de sus juegos libres, de la esencia y el color. Hay una alegría pura, intelectual, en rechazar la perfección que toma así la revancha sobre todos los cánones de la belleza y todas las nociones de composición heredadas del Renacimiento."

En un texto profético "La libertad es el vacío" en 1947, Mathieu denuncia la confusión informal que había previsto, consciente, como dijera más tarde, de haber "abierto todas las grandes puertas de la anarquía".

En septiembre de 1957 parte a Japón, donde tiene una recepción triunfal. Ejecuta en Tokyo 21 telas en tres días, donde dos frescos de 8 y 15 metros son pintados en la calle. En Osaka pinta seis lienzos en la terraza de la gran tienda "Daimaru" y aprovecha su paso por Kyoto para entrevistarse con el Dr. Yukawa sobre las consecuencias epistemológicas de su nueva teoría concerniente a las partículas

elementales. El pintor de largo viaje sigue su carrera a Honolulu, para encontrarse con el Profesor Ecko, gran especialista del arte y la caligrafía china. En octubre dicta una conferencia en Milán sobre las aportaciones de la pintura de vanguardia con las caligrafías del extremo Oriente.

En su artículo "De Aristóteles a la Abstracción Lírica" se rebela contra toda una corriente de nuestra civilización y propone una apertura del arte sobre un devenir sin límites, inquieto y asustado por su amplitud:

"Ninguna imagen, ninguna idea anterior precede al segundo en el que empiezo a pintar. El primer gesto puede ser arbitrario. Lo es, lo más seguido. Pero el segundo está inaplazablemente unido al primero y después hay un encadenamiento casi cibernético de cada uno de los gestos. Soy víctima de mi primer gesto..." (...) "Soy consciente de mis gestos; nacen de una necesidad que viene de la pintura, no de mí... Hago un signo y lo observo, rehago un signo y es esta alternancia de ejecución y crítica la cual me parece la única condición necesaria para trabajar. No, no puede haber un brote total de espontaneidad y continuidad sin reflexión".

El combate es la medida del hombre. Mathieu toma su lanza-pincel, utiliza todos los recursos del asalto a golpe de brochas largas, cortas, utilizando el tubo, el trapo y la mano.

A continuación transcribo una nota de "Noticiero"(4), que nos remite al impacto que causó en su momento.

"Georges Mathieu ha pintado, bajo la atenta mirada de la televisión japonesa en Tokio, veintidós lienzos en tres días, entre ellos un fresco de quince metros. Una hazaña que responde muy bien a la personalidad de este artista que no oculta su voluntad de constituirse en un personaje como Dalí. Mathieu conoció al maestro surrealista, su modelo e ídolo, cuando este último era cliente asiduo de las "United States Lines", compañía en la que Mathieu dirigía la publicidad para Europa. Se dedicaba físicamente de la manera más íntegra, a su pintura gestual. Esto explica el trabajo ejecutado en público y sobre inmensas superficies, del cual brindó un ejemplo el año pasado en el escenario del Teatro Sarah Bernhardt".

### **Presentación de Hans Hartung.**

"En 1947 se celebró la primera gran exposición de Hartung, para inaugurar la Galería Lydia Conti en la calle de Argenson. Hartung tenía entonces cuarenta y tres años y una larga práctica tras él, puesto que sus primeros dibujos datan de 1920-1933: manchas expresivas realizadas con la contera de la pluma en las que la figuración ya había desaparecido.(5).

"Los pintores de nuestra generación, los pintores abstractos, viven en una situación bastante feliz, opina Hartung. En realidad pueden dedicarse plenamente, sin trabas a su propia necesidad de expresión". Para él esta expresión constituye la suma de su experiencia del mundo. Quiere que la menor mancha, el menor signo sea una totalidad, lo que le distingue por ejemplo de los americanos primitivistas. "Un grito no es arte. Un grito no es nada todavía. Para que un grito se convierta en arte hay que obedecer a ciertas leyes muy difíciles de definir". Al menos las telas de Hartung constituyen ejemplos de esas leyes oscuras, ejemplos de base, reducidos a lo esencial, es decir un campo coloreado de intensidad variable, sobre el cual se inventa una escritura emocional compuesta de cruces y barras, de rúbricas, madejas, gavillas y borrones, así como horizontes entrelazados y desatados.(6).

Las exposiciones del pintor Hans Hartung se suceden una tras otra y constituyen el testimonio del interés que despiertan las obras de quien es considerado uno de los grandes maestros de la abstracción, tras Kandinsky y Mondrian.

La exposición itinerante que recorrió diversas ciudades alemanas -entre ellas Hannover, Stuttgart, Hamburgo, Colonia y Nuremberg- es la continuación de la retrospectiva organizada en París un año antes en la Galería Carven, dedicada a los dibujos del período 1921-1938, y en la Galería de Francia, donde expuso obras más recientes. A partir de 1954, Hartung prosiguió en sus investigaciones plásticas con el desarrollo de una escritura cursiva cada vez más personal. Lleva su búsqueda de lo informal hasta sus últimas consecuencias y ejecuta entonces sus pinturas con pinceladas rápidas y ágiles.

Ordena sobre fondos modulados los signos que se leen como un campo semántico cuyos matices varían bajo el efecto de una luz trémula. De entrada todo el mundo tiende a establecer un paralelismo con la caligrafía del Extremo Oriente, con la cual el arte de Hartung mantiene una relación estilística, por la

pureza del carácter, desprovisto de toda referencia a lo real. Pero llevar muy lejos esta comparación daría lugar a una tergiversación de sus obras.

A pesar de que Hartung reconoce su afición por la caligrafía, no hace de ello un fin en sí mismo. Un dominio y una reflexión estructuran la composición que funciona sobre las dinámicas y los impulsos. Sus redes de líneas brillantes y flexibles, aunadas al refinamiento de su paleta, permiten al artista introducirnos en un universo invisible que encierra en sí mismo un inmenso poder poético. En 1946 Hartung confesó al crítico Charles Estienne lo siguiente: "Se trata de un estado emocional que me impulsa a dibujar, a crear ciertas formas e intentar así transmitir y provocar en el espectador una emoción semejante. Y además disfruto trabajando sobre el lienzo. Es este el deseo que me motiva: un anhelo de plasmar la impronta de mi gesto sobre la tela, sobre el papel. Se trata del acto de pintar, de dibujar, de arañar, de rascar".

Esta pasión por el grafismo se encuentra también en los dibujos y aguafuertes que realiza simultáneamente. Su afición por estos dibujos instantáneos y su preocupación por el problema de la velocidad como elemento motor de su expresión le vienen de muy joven. El pintor ha evocado a menudo un recuerdo de infancia, cuando se colocaba junto a la ventana para transcribir los zigzags de los relámpagos en las noches de tormenta. A todo lo anterior no es ajeno el interés que sintió, de adolescente, por la astronomía, llegando a fabricar él mismo un telescopio de aficionado. Todas estas fuentes iluminan su obra.

Elegido en 1956 como miembro de la Akademie der Kunst in Berlin, Hartung conoce por fin la fama a sus cincuenta y tres años de edad. Una serie de episodios dolorosos quedan atrás. De origen alemán -había nacido en Leipzig en 1904- y radicalmente antihitleriano, se enroló en la Legión de los Aliados durante la Segunda Guerra. Gravemente herido en Buc, cerca de Belfort, tuvo que sufrir la amputación de una pierna. En 1946 adquirió la nacionalidad francesa y continúa su obra en su estudio de la Rue de Cels, que comparte con su esposa, la también pintora Anna-Eva Bergman.

Las últimas exposiciones revelan, por fin, su arte a un público que había ignorado durante demasiado tiempo su seductora modernidad.(7).



**Pierre Soulages.**

**"El negro para mí es un color intenso,  
más intenso que el amarillo". Soulages.(8).**

Del mismo modo como ya hemos discutido otros aspectos como el gesto, los materiales, las series y el automatismo, así como el énfasis en el signo, cercanamente conectado al uso del negro, son características de un periodo en el que la pintura occidental buscó redefinir sus conceptos.

La preeminencia del signo y el gesto, resaltado audazmente en negro, debe relacionarse no sólo con el automatismo, sino también con la escritura, o más bien con la caligrafía, que hacia 1950 se convirtió en un asunto de gran importancia para los círculos de avanzada (avant-garde). La caligrafía apareció como explicación del proceso del informalismo y fuente de conceptos e inspiración, proveyendo evidencia de su universalidad. De esta manera se repite la referencia a las aguadas de los monjes Ch'an, la tinta negra de la pintura Sung, y la filosofía Zen tan seductoramente predicada por el Dr. Suzuki. Un número de exhibiciones, incluyendo aquélla de las muestras Tuoen Houang en el museo Cernuschi en París, y uno o dos artículos o desplegados por los críticos, así como la proclamación de varios artistas, hicieron de China y Japón las capitales de la conciencia artística del Occidente.

Una luz más venía del Oriente. Sin que hubiera sorpresas esto llevó a un sinnúmero de generalizaciones. Las interpretaciones de la pintura o caligrafía China o Japonesa, aun cuando inspiradas en las más genuinas fuentes, produjeron una pintura distorsionada, condicionada por el punto de vista de los círculos artísticos parisinos, muy deseosos de ver sólo el énfasis en la acción de sus propias pinturas, y el impacto dinámico y existencial de la gestualidad en el lienzo, la expresión del Ch'i Taoísta y la fuerza vital del universo. Como los calígrafos chinos o japoneses, los pintores occidentales trataron de capturar en su arte la energía que animaba a las cosas y a la gente. Pero en el verdadero calígrafo, la rapidez de ejecución no es el resultado del propio abandono, es el fruto de la concentración espiritual y el dominio del gesto y la técnica, que es muy opuesto al automatismo, acción refleja o liberación de la inhibición.

Un número de críticos ya han llamado la atención sobre los malentendidos e ilusiones de ese tiempo, algunos de ellos fueron demasiado lejos en otra dirección -como Etiennele, quien invoca las comparaciones entre la abstracción

lítica y la caligrafía oriental- para hacer una injustificada condenación del arte abstracto como un todo.

La caligrafía en China está cercanamente conectada con la poesía y la pintura. Realza la belleza visual de los ideogramas sin despojarlos de su significado. La forma y el valor semántico son inseparables. Aún los calígrafos orientales contemporáneos, influidos por el abstraccionismo lírico occidental, no olvidan, en sus más libres entregas, el significado de las palabras de las que deriva su inspiración. El espectador debe siempre ser capaz de leer el carácter al mismo tiempo que aprecian sus cualidades estéticas. Dotremont dice que nuestro interés en la caligrafía es puramente pictórico, añadiendo: " El factor de que no entendamos su significado lingüístico nos priva de algo esencial". El propio Soulages siempre ha dicho lo mismo. El, desde luego, ha sido incluido en esta nueva generación de orientalistas puramente como resultado de la manía francesa por referencias que hicieran esencial conectar sus enigmáticas manchas de un barniz entintado con un modelo externo que les proporcionara una clave.(9).

Dice Soulages: "(...) Es verdad que durante los cincuenta hubo una fascinación con el Oriente, con China y Japón, que no dejó de tener consecuencias en la pintura occidental. Ciertamente, un número de críticos fueron tentados a hacer interpretaciones indulgentes tanto del arte del Lejano Oriente como de la pintura abstracta occidental. Muchos artistas fueron influenciados por la filosofía del budismo Zen. Pero yo he comprendido que pertenezco a una cultura que no es la del Oriente. Las similitudes entre la caligrafía y alguna clase de pintura abstracta no son ni mucho menos sorprendidas. Se deben al hecho de que los calígrafos y los pintores abstractos usan más o menos la misma técnica de pincelada. Inevitablemente hay un número de parecidos formales. Pero ahí termina la comparación. Cuando estuve en Japón conocí a algunos calígrafos japoneses, me mostraron sus trabajos y me preguntaron qué pensaba de ellos. Yo contesté como sigue: "Le puedo decir que me gusta tal pintura más que la otra, pero no entiendo su significado. Mi elección no se basa en los criterios relevantes de la caligrafía japonesa, sino en mi apreciación de la apariencia superficial de los ideogramas que ha pintado. En otras palabras, las estoy juzgando del mismo modo que juzgaría a una pintura occidental en blanco y negro. Y todavía como lo entiendo, la caligrafía contiene otra relación entre: 1.-El significado (los ideogramas tienen un significado semántico preciso), 2.-La estructura tradicional que les permite ser leídos (forma y arreglo no son fortuitos), 3.-El sonido (la

palabra representada por el caracter es pronunciada) y 4.-La forma presente, la creación del calígrafo que está frente a mis ojos.

De esta relación de cuatro puntos, tres aspectos están perdidos para mí, así que cuando digo que yo prefiero esta pintura, no estoy diciendo nada sobre el arte de la caligrafía." Yo creo que esto responde su pregunta sobre la conexión entre caligrafía y pintura.

Pero hay un punto en que la comparación es iluminadora. Claudel, quien vivió en el Oriente, define muy claramente la diferencia fundamental entre nuestro alfabeto y los caracteres chinos. El contrasta la simultaneidad del ideograma con la secuencia que existe en la escritura occidental. En caligrafía "no hay un fluido, una conexión continua entre ideas, obtenidas por las articulaciones e inflexiones de sonido y sintaxis. Hay meramente una serie de conceptos aislados así que se los deja al ojo y al cerebro crear nexos entre ellos... Es la evocación de un hecho, no hay ninguna comunicación con un acto. No hay más secuencias, sólo una emanación de relaciones." En este contexto creo que hay una obvia similitud con la pintura como yo la entiendo."(10).

Soulages: la severidad del negro.  
Annápolis.(11).

La abadía de Sainte-Foy de Conques y los árboles negros de Rouergue: si la infancia ayuda a explicar la obra de un artista, aquí podríamos hallar las dos fuentes de la pintura de Soulages, a quien la Art Gallery de la Universidad de Maryland dedica una importante retrospectiva.

Pierre Soulages visitó por vez primera la célebre abadía cuando tenía doce o catorce años de edad, acompañado por un profesor y sus compañeros del Instituto de Rodez. Esto fue la revelación. Impresionado por la arquitectura y la escultura, pensó que se hallaba ante "lo que todo el mundo debería querer hacer...lo único a lo que valía la pena que se le dedicara la vida". La nave de Sainte-Foy, sus pilares de líneas sobrias, la materia basta de la piedra, los tonos cambiantes de la penumbra recortada por los rayos de luz que se colaban por las estrechas ventanas...Aquí, en el corazón de la poderosa monumentalidad románica, supo que iba a ser pintor.

Y luego están los árboles negros.

-Cuando era niño -confesaba a su biógrafo, el crítico e historiador de arte James Johnson Sweeney- pintaba los árboles en invierno, nunca he pintado los árboles con follaje o cosas así... Empezaba con un árbol y acababa transformando la

forma de sus ramas. Al fin y al cabo, un árbol no deja de ser una escultura abstracta. Lo que me interesaba en aquella época era el trazado de las ramas, sus movimientos en el espacio."

Al lado de estas fuertes impresiones infantiles carece de importancia su corta estancia, en 1938, en la Escuela de Bellas Artes de París, cuya enseñanza lo dejó sorprendido y decepcionado. Aparte de algunas visitas al Louvre. Esto permite comprender por qué ya, a partir de su primera exposición personal en 1949 en la Galería Nydia Conti, la crítica y el público parisino tuvieron la sensación de que el artista había encontrado su estilo rápidamente.

Soulages se ha formado en el contacto con la materia bruta, como la piedra románica, la tierra o los guijarros. De los árboles sólo ha captado su arquitectura. Lo esencial en su pintura está en sus líneas, en su desarrollo en la vertical y la horizontal, en el ritmo, en el juego y en la articulación de los signos.

En una época en la que su generación, salida de la guerra, estaba marcada por la pintura testimonial, él fue uno de los que rechazaron la anécdota, el tema documental. Y aun sin ser figurativo, no cayó en ninguna de las numerosas influencias de la abstracción, entonces de moda y en la que se perdieron tantos artistas de su generación. Efectivamente, es imposible adscribirlo a la pintura abstracta desde el momento que su arte no ha sido precedido de una búsqueda intelectual, sino que siempre se ha dejado llevar por el impulso creador, por la emoción y por la poesía.

Si hubiera que definir a Soulages habría que ver en él, ante todo, a un artesano. Inventa aquello que necesita en cada momento, como por ejemplo una nogalina compuesta por él. O renuncia al pincel en favor de la espátula o la rasqueta cuando desea un aplastamiento y una repartición más pronunciada de las superficies coloreadas. Soulages juzga que el trabajo del artista está muy determinado por la elección del material, por su consistencia -pastosa, viscosa o líquida- y por la herramienta utilizada para trabajarlo. Es también un "gestual", puesto que la pintura es para él, esencialmente, la muestra de alguna gestualidad.

Algunas de sus obras de los años cincuenta contenían pardos, azules, ocres e incluso rojos que, aparecían, a menudo, por transparencia. Pero Soulages se ha decantado poco a poco hacia la utilización de un color exclusivo, el negro, que se ha convertido en su medio de expresión predilecto.

¿Necesidad interior? Dice que el negro siempre ha ejercido sobre él una atracción con carácter de absoluto. Otra vez la infancia: en sus dibujos, no solo los árboles sino incluso la nieve era negra.

Algunos han comparado a Soulages con Rembrandt debido al claroscuro. Quizá sea una afirmación un tanto precipitada. En cuanto a su ascendencia románica, no es seguro que un deseo de elegancia a veces lo contradiga. Con todo, Soulages nació el 24 de diciembre de 1919 en Rodez, una localidad que, antes de la llegada de los romanos, era un centro céltico o galo. Existe en su pintura algo de celta ancestral que parece seducir hoy a la pionera América."

"Soulages ha escrito.

Si mi pintura no encuentra una anécdota figurativa involuntaria, es sin duda por la importancia concedida al ritmo, al batir de las formas en el espacio, despedazar al espacio a través del tiempo.

Me parece que el tiempo es una de las preocupaciones de las que hace gala mi pintura. Creo que el tiempo es lo que está en el centro de mi actividad de pintor, el tiempo y sus relaciones con el espacio.

Las intenciones de un artista, al igual que las explicaciones de un espectador, son siempre claves falsas. Sólo se refieren a un aspecto de la obra y no abordan su enigma: sobre una pintura y sobre una obra completa se hacen todas las interpretaciones posibles.

Siempre he pensado que cuanto más limitados son los medios más fuerte es la expresión: esto explicaría tal vez la elección de una restringida gama de colores.

Puesto que la pintura es una aventura en el mundo, le da a éste un significado. Y puesto que es una síntesis, le da un significado a su totalidad.

Si mediante la figuración la pintura establece con el mundo relaciones de igual a igual, la pintura no figurativa introduce otras relaciones: para el pintor y para el espectador el mundo ya no es mirado, sino vivido, incorporado a la experiencia de cada cual.

No hay fe más exaltante en el hombre que la que permite dar mucha y humilde atención a lo que nace, en vez de intentar codificar el pasado para inventar un futuro que se le parezca.

Las cosas que me eran fraternas, la tierra, la madera vieja, las piedras, el hierro oxidado, todas esas cosas bastas sin duda me han marcado. Siempre las he preferido a las materias puras y sin vida.

Para mí, mi pintura siempre se ha situado al margen del dilema de la figuración, no-figuración. No parto de un objeto ni de un paisaje para deformarlo a continuación, ni, a la inversa, busco su aparición mediante la pintura.

Lo que ocurre sobre un cuadro, como en un objeto en curso de fabricación, se convierte de repente en algo vivo, es algo que no puedo expresar con palabras."

#### **Semblanza de Zao Wo-Ki.**

Zao Wo-Ki ha sido el primer chino que ha avalado a la Nueva Escuela de París. Antes de llegar a esta capital, en 1948, había asimilado perfectamente la tradición de su país, y enseñando dibujo durante seis años en Hang-tcheu. La suya es una pintura de síntesis Oriente-Occidente. Síntesis que suprimiría la alternativa abstracción-figuración.(12).

#### **Autorretrato (13).**

Ligereza de espacio, fusión de los colores, turbulencia de las formas que se disputan un lugar en el vacío, masas que se enfrentan como mis angustias y mis temores, silencio del blanco, serenidad del azul, desesperación del violeta y el naranja...

Creo que puedo decir que pintar con manchas es una invención china, aunque los pintores chinos jamás lo han tomado en serio, y durante mucho tiempo yo desconfié de esta facilidad derivada de mi largo aprendizaje de la caligrafía. Quedó un ejercicio de estilo, como una especie de demostración virtuosa de la que desconfiaba.

Sin embargo, pese a esta sensación que se me hacía cada vez más indiferente, yo continuaba. Veía nacer espacios que se hacían o deshacían al capricho de mis fantasías, bajo una sensación envolvente de ligereza: ligereza del pincel y del color, ligereza del momento, del tiempo que pasa...

### Zao Wou-Ki.

Desde los años cuarentas, Zao Wou-Ki salió de China para establecerse en Francia. Desde entonces su pintura no ha dejado de sufrir transformaciones profundas. No obstante, sólo la primera de ellas -el paso a la abstracción- ha sido objeto de interés: como si todo se hubiera dicho cuando se subrayó que en su obra se enfrentaban y se desposaban el Oriente y el Occidente (...) Sin embargo, uno de esos azares que son, tal vez, el patrimonio de todos los hombres pero que sólo el talento de unos cuantos es capaz de reconocer y aprovechar hizo que, en 1949, Zao Wou-Ki conociera la obra de Paul Klee.

Es fácil comprender por que Zao Wou-Ki se sintió atraído por ella: de todos los pintores modernos, Klee era el que empleaba el procedimiento menos lejano al utilizado en el arte del Extremo Oriente. El no pintaba sus imágenes, las escribía. El cordón umbilical que antano vinculaba los signos y las formas fue cortado en Occidente, mientras que en China subsistió. Klee, salvo en sus últimos años, se esforzó, no sin éxito, por poner fin a ese divorcio, por dar a leer, de alguna manera, la modernidad que a partir de los impresionistas se había dado esencialmente "al ver", toda vez que su mensaje parecía ser precisamente el de la visualización (a tal punto que Marcel Duchamp se sublevó contra su "retinismo"). Redactada por una mano que le era familiar, casi nativa, la crónica del arte moderno dejó de ser inabordable, impenetrable para Zao Wou-Ki. Hélo aquí, en el lugar.

Aunque ejecutados bajo la manifiesta influencia de Klee, sus lienzos de 1949 a 1953 no dejan de estar en las antípodas de los de este último.(...).(14).

### Acercamiento a Tobey.(15).

De más edad y llegado de más lejos, vuelto también hacia el mundo interior, Mark Tobey tiene derecho a la gloria histórica por haber sido el primero del continente norteamericano en sentir la necesidad de la pintura abstracta. En cuanto a él, sus inspiraciones no son en lo absoluto europeas. Después de vivir largo tiempo en Seattle, en la costa del Pacífico, (incluso se ha podido hablar de una "Escuela del Pacífico", de la que sería promotor Morris Graves), buscó su escuela en el Oriente y aprendió en China y Japón el arte de la caligrafía y el lavado, llamado a jugar en él y en tantos otros pintores occidentales, un papel

tan decisivo. A los sesenta años, en 1951, gracias a una retrospectiva en el Museo Whithney, llegó a la fama. Pero la serie de "Escrituras Blancas" había sido comenzada desde 1942. Se trata de imágenes de muchedumbres; infinitesimal, resumida a signos confusos, evocación de un mundo ilimitado que Tobey, meditativo, sitúa en el interior del hombre como lo hacen los místicos Bahaístas, sus verdaderos maestros.

"Tobey, nuevo "orientalista".(16).

Seattle.

¿Retorno del orientalismo? Ya Eugène Delacroix iba en busca del Oriente cuando, en 1832, desembarcó en Marruecos. Y si Vincent Van Gogh decidió, en febrero de 1888, instalarse en Arlés, fue porque pensó que la luz en Provenza se parecía a la de Hokusai. En marzo, con la llegada de la primavera, escribía a su hermano Theo: "¿Sabes?, me siento como en Japón."

Y ahora, he aquí que el pintor americano Mark Tobey se siente a su vez atraído por el Oriente. Ha estado primeramente en China, con su amigo el ceramista británico Bernard Leach, y luego en Tokio, donde ha permanecido un mes en un monasterio Zen estudiando la caligrafía, escribiendo poemas y meditando.

Nacido en 1890 en Centerville, Wisconsin, Tobey ha sido siempre un gran viajero; ha visitado sucesivamente Europa y el Medio Oriente, y aprovechó su estancia en Haití para convertirse a la fé Baha'i, aproximadamente a los treinta años de edad. Ha vivido también en París, que le ha decepcionado mucho, y pasó años en Inglaterra. Conoce también México, donde le fué presentada la coreógrafa Martha Graham así como el pintor Marsden Hartley. Y hélo aquí posteriormente en China, a fin de encontrarse con el pintor Ting Kwei, a quien conoció en Estados Unidos poco antes de marcharse al Oriente.

En Seattle, donde Tobey se instaló en 1923, es donde empezó a sentirse atraído por el arte Oriental, y ese descubrimiento confirmó las dudas que experimentaba hacia la pintura occidental. En efecto hace algunos años, reaccionó contra la concepción euclidiana del espacio tridimensional heredado del Renacimiento Italiano, contra el objetivismo que éste implica, movido por un violento deseo de romper y desintegrar las formas. Y tal vez es a Ting Kwei a quien debe haberse cuestionado todo ello nuevamente.

Durante su estancia en Nueva York, un día Kwei le detuvo ante un acuario que había en un escaparate y le preguntó por qué los artistas occidentales sólo pintan peces muertos y por qué sus cuadros parecen huecos en la pared.



Ting Kwey enseñó a Tobey el Arte chino del pincel y le inició en las virtudes respectivas del pelo de zorro, del de cabra, del de visón y de los bigotes de la rata. Le enseñó, así mismo, a escribir sin que el brazo se apoye, con el fin de que sea la tinta la que trabaje cuando el pincel toca el papel. Y en Tokio, un monje pintor le reveló la significación universal del recorrido ininterrumpido de la línea caligráfica en el espacio.

Tobey, a su regreso del Extremo Oriente, acaba de realizar un dibujo titulado "Broadway Norm", con escritura blanca, rápida, plasmada de un solo trazo sobre el papel.

Los cerezos en flor de Van Gogh estaban ya pintados de un trazo. La caligrafía es como el resorte repentino de la rama que se libera de su sobrecarga de nieve o el de la pata de un animal que salta. No perfora ni ahueca el espacio, vive como un pez en el agua, busca el detonante del espíritu. Todo ello son cosas que un ojo experimentado puede percibir en el arte de Tobey.

#### **Robert Motherwell.**

"Cada uno debe aceptar la total responsabilidad de su intuición y de su valor para realizar su propia visión", asegura Still. ¿No es esta también la opinión de un Robert Motherwell, para quien el cuadro, si en realidad es un acto, es un "acto moral" que exalta "la audacia, la integridad, la sensualidad y la sinceridad", una especie de discurso lo que le impulsó a escribir, en sus telas, frases del tipo "Te amo"?(17).

(...) "En los años cincuenta, Motherwell se distanció del surrealismo. De los dibujos automáticos posteriores a las "Elegías" había desaparecido casi todo vestigio de la imaginaria surrealista, y el artista empezó a evolucionar hacia un lenguaje con una pincelada espontánea y formas simples y bien delineadas que parecen tener una notable influencia de la pintura con pincel, china y japonesa. Esta síntesis del automatismo psíquico y la pintura oriental con pincel le dió la posibilidad de tratar a la vez algunas de las preocupaciones pictóricas de siempre y de fusionar la mística de su conciencia individual con la mística de la conciencia universal, aunando sus intereses en la metafísica occidental y oriental, en el psicoanálisis y en el Zen.

Una vez más, Motherwell fue capaz de efectuar una síntesis de estilos divergentes. La larga tradición histórica y teórica que está detrás de la pintura oriental con pincel, así como su exotismo cultural, dieron una nueva dimensión a la práctica de la mística del automatismo psíquico, históricamente reciente y específicamente occidental. Además, abrió a Motherwell las posibilidades del dibujo y la pintura como formas de escritura. De hecho, si en occidente el acto de pintar había sido eminentemente descriptivo, en China y Japón la pintura había sido durante muchos siglos una forma de escritura, y ésta, a su vez, una forma de expresión pictórica.

Cuando Motherwell empezó a escribir palabras -sobre todo "Je l'aime"- en una serie de imágenes que eran como una forma de escritura, la expresión pictórica y verbal se realizaba al unísono afirmando y ampliando la primera el campo de la segunda y viceversa.

Motherwell dice: "El artista moderno, a diferencia de los artistas que le han precedido, en cierto modo se obliga a inventar su propio lenguaje pictórico antes que pueda pensar siquiera en elaborar ese lenguaje. Se enfrenta a dos problemas: la invención y la elaboración. Esto es lo primero que distingue a un artista moderno de los artistas orientales, que han heredado en gran medida un lenguaje que cada uno elabora a su modo, con sutiles diferencias. Pero existe una afinidad entre cierta pintura oriental -especialmente la Zen- y parte de mi propia obra. Además de la obvia reducción del color, el predominio del blanco y el negro y la importancia del gesto, está esencialmente el concepto... del vacío metafísico. Esto es tal vez lo más importante en los "Abiertos", basados en una concepción análoga a la concepción oriental del vacío absoluto: se empieza con un espacio vacío, cuyo tema es el que anima el gran espacio, el vacío. El descubrimiento asombroso es que el vacío absoluto cuesta relativamente poco de ser animado. Por ejemplo, si estás sentado en una roca de un sendero mirando atentamente cómo una hormiga se acerca arrastrando una brizna de algo, y empiezas a fijarte en ella y a observar cómo mueve arriba y abajo una hoja en una grieta, o cómo va de aquí para allá, pero siempre siguiendo más o menos una dirección que se ha trazado, te das cuenta de que una pequeña hormiga está animando todo lo que está a tu alrededor: el prado en el que estás, los pájaros en el cielo, el estanque cercano y todo lo demás. Una sola pequeña hormiga (si se contemplan todos esos otros espacios como vacío, como el fondo de las actividades de la hormiga) está animando el mundo. Es más, los orientales te hacen descubrir que el vacío en sí mismo es hermoso.

Otra cosa que tomé del arte oriental es el papel fundamental de la fluidez de la pintura. La pintura oriental se realiza con tinta, a menudo con tintas especiales que pueden tener de cien a doscientos años. Las tintas vienen en pastillas sólidas, y hoy que mezclarlas, disolviéndolas en agua, en distintos grados de oscuridad o claridad; así, la consistencia correcta de la tinta es decisiva, ya que, de lo contrario, la diferencia es tan grande como entre un violín comprado en unos almacenes y un Stradivarius.

En tercer lugar está la caligrafía, probablemente lo más importante en la práctica actual, una caligrafía entendida, por así decir, como movimiento autónomo de la mano. La caligrafía japonesa te enseña a dejar que la mano actúe por sí sola: entonces empiezas a mirarla y es como si no fuera tuya, como si fuera de otra persona, o empiezas a mirarla con un sentido crítico. Me veo obligándole a moverse más, o imprimiéndole más ritmo o, en un momento dado, forzándola a invadir el margen; éste es un modo del todo distinto a dibujar, comparable a mirar algo y reproducir sus formas. Es como aprender a tocar el violín por tí mismo. Se convierte en una especie de autoanálisis crítico sobre cómo funciona tu cuerpo en relación con una superficie plana. Aquí es donde la fluidez resulta crucial. Si la tinta es espesa y quieres trabajar de prisa, no conseguirás que se deslice con suficiente rapidez, estará como inerte. En cambio si es demasiado líquida, goteará o se correrá. Pero si está en el punto justo, tu mano vuela y ni siquiera tienes que pensar; mi mano se limita a trabajar, como si yo no estuviera. Trabajar con una tinta sin la debida fluidez es como librar una lucha a muerte con una serpiente: la tocas y te retiras como si fuera a envenenarte o como si finalmente te creyeras capaz de cogerla por el cuello y cortárselo. Cuando la fluidez es perfecta, se está muy cerca (como los orientales quieren expresar) del vacío mental, o de las experiencias puras, sin nada entre tu existencia y el mundo exterior. Como si tu existir fuera transmitido sin intervención, de modo que concibes tu mano como si no fuera tuya. Es más lo que sabes inconscientemente que lo que piensas. En efecto, diría que la mayoría de los grandes pintores no saben lo que piensan hasta que lo pintan.(18).

### **La vuelta al mundo de Tàpies.**

Inspirado por el "Arte Otro", Dubuffet y la Mística Oriental.(19).

#### **Barcelona.**

Antoni Tàpies conoció la celebridad muy joven, cuando aún era adolescente en Barcelona. Su padre le hizo ingresar a las "Organizaciones Juveniles", donde fue elegido junto con algunos compañeros, para hacer la guardia ante un monumento construido en la Plaza de Cataluña para conmemorar el 2 de mayo, el aniversario del levantamiento popular contra el ocupante francés en 1808. Y toda España había podido verle tocado con un casco militar en lugar destacado de la primera plana de La Vanguardia, que publicó su fotografía, con gran asombro para sus padres, medio orgullosos y medio avergonzados.

Veinte años más tarde, Tàpies aparece de nuevo en la primera plana de los periódicos. Y no porque haya llegado a ser coronel o general, sino como el pintor español más famoso de su generación. Esta vez, con motivo de la doble retrospectiva de su obra organizada en la Kestner-Gesellschaft de Hannover y después en el Guggenheim Museum de Nueva York, y de las numerosas distinciones que ha obtenido, durante estos últimos años, tanto en Europa como en Estados Unidos.

Hay que decir que Tàpies ni es franquista ni nunca lo ha sido. Sin embargo, ¿cuál no sería su sorpresa al leer la inscripción "material de propaganda" en una de las cajas que contenían sus cuadros a punto de salir para una bienal internacional! Astuto en el juego de la política, Franco se revelaba entonces como un experto en el arte de recuperar para sus propios fines la revolución de la pintura moderna.

Sin embargo, Tàpies no es un pintor de "tema": en su obra no puede darse ni la vasta composición en honor de los defensores del Alcázar de Toledo ni el Guernica. Procedentes del "Arte Otro", tan del gusto de Michel Tapié y de las materiologías de Dubuffet, sus cuadros no son más que graffiti, impresiones, trazos, glifos. Como si se tratara de paredes metafísicas de las que dice que proceden del polvo, la ceniza, la tierra, la destrucción, el cataclismo, la contemplación cósmica y la meditación interna.

Durante sus estudios secundarios, el elegante Antoni, a quien le gustaba armar jaleo en clase y apenas le atraía la religión, era todo oídos durante las lecciones de filosofía, Heráclito y la idea de que todo cambia y al mismo tiempo permanece inalterable; Platón y el mito de la caverna; el escepticismo de Berkeley y de Hume que parecía demostrar que las cosas pueden no tener existencia

corpórea; todo esto le impresionaba mucho y suscitaba en él febriles visiones antes de encontrarse, ya adulto, con el pensamiento Zen y los jardines de arena japoneses.

Parece que debe a la mística oriental su fascinación por la materia como medio de proporcionar a los estados mentales una agudeza no habitual. De ahí que utilice pastas espesas que araña y lacera para sugerir mejor el aspecto mineral de sus obras, o que recurra a nuevos materiales como el látex, la emulsión y alquitranes aplicados en anchas capas en cuya espesura se inscriben signos gráficos y simbólicos como triángulos, círculos y cruces que proporcionan a sus cuadros un significado sordo que los diferencia de la pintura informal que se ve actualmente a lo largo de los cimacios de un lado a otro del planeta.

Pero por otra parte, Tàpies también es el paso obligado a través de los conocimientos y las ideas de la época: el marxismo, el surrealismo, el psicoanálisis, la nueva física. Leyó a Freud a escondidas cuando no sólo era desaconsejado, sino prohibido en España, y descubrió en Jung la noción del arquetipo. Y como Dalí, es un apasionado de las tres discusiones entre deterministas e indeterministas, la teoría cuántica y el principio de incertidumbre que nos han dado una visión del mundo totalmente diferente a la de la ciencia clásica.

Tras ser becario en París, en 1950-1951, y tentado por el descubrimiento del realismo socialista, esto actuó como un disparador, de improviso. De regreso a Barcelona, se encerró en su minúscula habitación-taller cuarenta días en los que se entregó hasta la obsesión a la prueba de las formas, ensayando nuevos instrumentos y materiales en estado de extrema tensión espiritual. Al término de esta ascesis, con el silencio, la humildad y los fundamentos de su arte tal y como es todavía en la actualidad.

Cuando la ciudad acababa de ser conquistada por las tropas franquistas, a finales de 1939, su padre, abogado, reunió a los suyos para advertirles: "De ahora en adelante debemos vigilar todos nuestros actos y palabras si no queremos cometer errores y exponernos. Debemos comenzar una nueva vida e intentar adaptarnos lo mejor posible".

Esto sucedía hace veintitrés años. Es difícil acostumbrarse. Un sacerdote que este mismo año pidió a Tàpies que aportara su apoyo al congreso de los partidarios de la paz, fue detenido poco después de salir de su casa y encarcelado. "Material de propaganda". La recuperación de su nombre, los honores. ¿Hasta cuándo podrá soportar Antoni Tàpies esta falsa situación?

Tàpies ha escrito.

Resulta inconcebible que el artista, a no ser que se encierre en una torre de marfil, se considere como apartado de las demás disciplinas intelectuales (filosofía, ciencias, política...) y de su progreso.

Coincidimos en reconocer a todo artista auténtico el ejercicio de una reflexión profunda. Pero si a esta reflexión no se le añade la lucha con la materia, rápidamente nos daremos cuenta de que el supuesto artista no ha avanzado, que su obra no ha sido más que divagación estéril, como toda fórmula o teoría.

Cuando las formas no son capaces de agredir a la sociedad que las recibe, de alterarla, de incitarla a la reflexión, de desvelarle su propio retraso, cuando no están en ruptura, no existe un arte auténtico.

Si conseguimos concebir la realidad de una forma nueva, no se trata de un capricho personal: se debe a ciertos hechos concretos que se producen a nuestro alrededor.

Existe o siempre debería existir, una progresión paralela al trabajo del artista y al de los demás intelectuales, una progresión alimentada por un diálogo constante.

Las artes plásticas constituyen el puente más directo y más universal entre la idea y el hombre.

El artista es un hombre de laboratorio, y no tiene nada que ver con una agencia de propaganda, encargada de difundir juicios arbitrarios.

Puesto que se trata de construir una nueva visión de la realidad y ganar poco a poco terreno sobre la obscuridad que a todos nos rodea, no podemos estar satisfechos de la manipulación de las formas usadas, caducas en definitiva; a un contenido nuevo debe corresponder necesariamente una forma nueva.

Es irrisorio pretender que todavía existen formas clásica prometidas a una eterna actualidad. El arte de los retrógrados defensores del supuesto clasicismo y las ideas sobre las que se apoyan no son más que vacío: no responden a ninguna

de las preguntas actuales, a ninguna de nuestras necesidades. Si la pintura de hoy no hiciera estremecer o, por lo menos, no molestará a mucha gente, significaría que hemos fracasado.

Únicamente puedo concebir al artista en plena aventura..."

### **"Un desconocido llamado Pollock."(15).**

Peggy Guggenheim expone por vez primera, del nueve al 27 de noviembre, en la Galería "Art of this Century" las obras del pintor Jackson Pollock. Nacido en Cody, Wyoming. El artista tiene 31 años, y vive en Nueva York desde 1930. Son 14 los lienzos que se exponen y James Johnson Sweeney es el autor del texto de presentación. "El talento de Pollock -dice- es volcánico. Fuego, explosión, indisciplina. En él, estalla una prodigalidad mineral todavía no cristalizada. Es suntuoso, explosivo, confuso."

Sin embargo, muy poca gente descubre este talento en el joven Pollock. El crítico Clement Greenberg es uno de los pocos que comprenden su propósito y le defiende cuando escribe en el periódico The Nation:..."Es el equivalente, aunque sea de forma negativa y con cierta impotencia, de ese claroscuro americano que dominan Melville, Hawthorne y Poe, y que Blakeclark y Ryder han reflejado mejor en la pintura".

A propósito de dos de sus lienzos más importantes en la exposición, Greenberg continúa escribiendo: "Guardians of the Secret", como "Male and Female", zigzaguean entre la intensidad de un cuadro de caballete y la dulzura de las pinturas murales". Sweeney, por su parte termina su texto de presentación afirmando que "entre los jóvenes pintores de nuestro tiempo, Jackson Pollock, en virtud de su exuberancia, su independencia y su sensibilidad innata, tiene por delante un futuro excepcional.

Todavía muy joven, se unió al pequeño número de los pintores americanos más avanzados, como Stuart Davis, Arshile Gorky, Rothko y de Kooning, antes de interesarse por Picasso y Masson, por las fuerzas del inconsciente personal y colectivo. Sus cuadros muestran el pájaro de nuestros sueños, la loba romana, Parsifae, pero en un estilo más cercano a la escritura automática que a la descripción figurativa. También influyeron en él, el primitivismo del arte de los aborígenes del Oeste Americano y el muralismo nacido de la Revolución

Mexicana, situados, uno y otro en el terreno fértil del arquetipo y la mitología. Por otra parte, Peggy Guggenheim ha encargado a Pollock una gran obra mural de siete metros de largo, y Marcel Duchamp ha sugerido al artista que la realice en tela para que Miss Guggenheim pueda llevarla consigo si algún día cambia de domicilio.

Siqueiros, como Orozco y Rivera, vuelve gustoso a trabajar en Estados Unidos a pesar de los rechazos oficiales, y encuentra entre los artistas estadounidenses un público atento. Desde su creación en Nueva York de un "taller experimental", se le han unido sobre todo artistas jóvenes como Jackson Pollock, para quien la técnica de Thomas Hart Benton tiene algo de estático, mientras que el programa de los que Siqueiros denomina "el accidente pictórico" promete más imprevistos: también se pueden explotar entonces las salpicaduras y la pintura que gotea.(21).

Pollock -el más "americano" de todos- había dicho tajantemente: "La idea de una pintura americana aislada me parece tan absurda como lo sería la idea de unas matemáticas o de una física específicamente americanas... Un americano es un americano, y su pintura lleva su huella, quiéralo o no. Pero los problemas fundamentales de la pintura contemporánea no son sólo patrimonio exclusivo de ningún país".(22).

El nombre que se presenta inmediatamente después de Gorky y Paalen, cuando se piensa en los comienzos de la abstracción en América, es el de Jackson Pollock. Se le ha definido como un "enfant-térrible", ciertamente un ser dominado por un incoercible sentimiento de libertad, que le reforzó aún más la lección surrealista y su exaltación del automatismo y de la no premeditación. "Cuando me encuentro dentro de mi pintura, confesaba, no me doy cuenta de lo que hago. Únicamente después de "haberme enterado" de alguna manera cuando veo a dónde quería ir. No tengo miedo a efectuar cambios, a destruir la imagen, etc., porque la pintura tiene su vida propia. Trato de permitirle que se manifieste. Solamente cuando pierdo el contacto con la pintura, el resultado es un fracaso. De otra manera, hay perfecta armonía y un juego libre de concesiones mutuas".

Después de haber trabajado con los fresquistas mexicanos Orozco y Siqueiros y de adaptarse de una manera muy personal a Miró y a Masson, Jackson Pollock se entrega hacia 1949 a un método puramente físico, con una



técnica apropiada. "Extiendo la tela por tierra, me siento más cómodo en la tierra; me siento más cerca, formo más parte de la pintura, porque puedo pasear por los cuatro costados y encontrarme literalmente dentro de la pintura. Esto se halla conforme al método de los indios de oeste americano, que pintan sobre arena". En su trabajo Pollock, como lo describe uno de sus íntimos, balanceaba por encima de la tela un pincel o un palo mojado en pintura, la que caía sobre la superficie en formas caprichosas y complicadas; o incluso; volvía a valerse de una técnica inventada en 1942 por Max Ernst, utilizando una cacerola en el fondo de la cual había practicado orificios; era el "dripping", la salpicadura, practicada sobre inmensas superficies, divididas a continuación, como se ve en la serie de pinturas "Número". De entonces en adelante no hay más que lirismo, desmesura y vitalidad (si no vitalismo), que es una de las constantes del espíritu americano; por lo demás, América reconoció en Pollock a una de sus más perfectas encarnaciones.(23).

Jackson Pollock, El Mito.(24).

East Hampton.

Había previsto asistir con sus amigas Ruth Kligmann y Edith Metzger a un concierto que se celebraba en la finca de Ossorio, adonde las había conducido, y después pese a que ya había sido advertido, Jackson Pollock, de regreso a su casa, perdió el control de su coche y se estrelló contra un árbol, lo que le produjo muerte en el acto. Esto sucedía el 11 de agosto a las 22 horas 15 min.

Norteamérica acababa de perder a uno de sus pintores más importantes, quien, sin lugar a dudas, personifica mejor la energía y el poder de emoción de este país, el centro del mundo del arte desde la guerra. Pollock, artista fuera de lo común fue, incluso en vida, un mito, el mito de un hombre del oeste, taciturno, con un talento cercano a las fuerzas de la tierra. Jackson Pollock nació en el rancho Watkins, en Cody, Wiyoming en 1912. Se instaló en Nueva York en 1930, donde asistió a los cursos de pintura mural de Thomas Hart Benton, pintor regionalista de fuerte personalidad que animó mucho a su joven alumno. Durante esos años Pollock se interesó en especial por la pintura mural de los mexicanos Orozco y Siqueiros. Pero sus cuadros reflejan también su verdadera admiración por Albert P. Ryder, cuyas sombrías y románticas marinas se encuentran entre las más originales de finales del siglo XIX americano.

Inspirado por los temas de los surrealistas, que conoció enseguida en el círculo de amistades de Peggy Guggenheim, también debe mucho al ejemplo de

André Masson. Este último fue, entre 1924 y 1927, quien inventó el dibujo automático: sexos y senos esparcidos que caen libremente, vestigios e híbridos lanzados en unos segundos y sin premeditación sobre el papel. Cuando André Bretón publicaba sus dibujos en la "Revolución Surrealista", sus camaradas comunistas en la Rue Fontaine, los consideraban pornográficos. Sin embargo en New York hay expuestos varios dibujos adquiridos por el Museo de Arte Moderno, mientras que en París nadie los quería. Y fue en el Museo de New York donde Pollock los vió.

El artista les debe -entre otras influencias- su invención de la técnica dripping o "derrame" hacia finales de los años cuarenta, en la cual se hizo famoso casi de la noche a la mañana. "Las nuevas necesidades exigen nuevas técnicas" decía. Sin embargo, la emoción que quería transmitir fue mucho más que una invención formal. La energía ininterumpida que a partir de estos años manifiestan sus cuadros totalmente cubiertos de líneas revueltas es el reflejo de un ritmo interior.

Hacia 1951, Jason Pollock abandona poco a poco el dripping, y, a menudo, vuelve a utilizar la espátula y el pincel, y asume una técnica más tradicional de la pintura. Realiza innumerables y espléndidos dibujos en papel y en tela, trazos de pintura esmalte, pardos o negros que son gesto y sugerencia.

Aparecía una forma nacida del grafismo, en trazos oscuros sobre la tela virgen, a veces totalmente abstracta, a veces como un rostro que contradecía el "all-over" y que retenía la atención. Determinados cuadros, tales como "The Deep", 1953, que exploran una nueva materialidad de la pasta, no por su dimensión son menos íntimos. También en estos últimos años Pollock había vuelto a poner títulos a sus obras, encontrando con "Ocean Greyness", por ejemplo nombres que evocaban el mar, la luz y las estaciones, en una palabra, las fuerzas que habían inspirado su desmesura.

Pero tal vez los éxitos más excepcionales de Pollock han sido sus obras en blanco y negro, en las que late todo un pueblo de titanes caídos. La mayoría de las veces llevan números, "Number Five", "Number Fourteen", "Number Twenty-Two"... pero sólo son vínculos, reflejos, figuraciones, que escriben nuestras cartas de condolencia en la era de la bomba H, como Picasso lo hizo a su manera en la época del bombardeo aéreo de Guernica en el año de 1937.

Un cuadro muy alargado -sin duda su obra maestra-, "Portrait and a Dream", describe perfectamente la trayectoria del artista. A la derecha se encuentra un rostro poderoso, claramente legible, y a la izquierda su sueño, o más bien su pesadilla: un enmarañamiento de líneas en el que se reconocen cuerpos

febriles enlazados. Se trata del mismo Pollock, todo él en un cuadro, su drama, su aflicción entre la razón y la sinrazón, su imposibilidad de escoger entre la figuración y la abstracción, su desasosiego a pesar de los vivificantes cauterios (cauterizaciones, el que se aleja del mal), que le aplicaban los psicoanalistas de la escuela de Jung.

En la actualidad aparece como el gran sucesor de Picasso, cuyo universo de vida y muerte le fascinaba, pero quizá estaba más cerca de... Miguel Angel...

Cuando éste, a finales de 1509, bajó de los andamios donde había pasado cuatro años luchando con la bóveda de la Capilla Sixtina, tenía los músculos de la espalda tan atrofiados que apenas podía tenerse en pie. Como Miguel Angel, Pollock fué un esclavo de la pintura: desde los tiempos en que estudiaban con el modelo vivo, en su juventud, sus cuadros estaban llenos de bocetos de "La Pietá". Y al igual que la inmensa multitud bíblica pesa en el alma del que visita la Capilla Sixtina, todos los trazos de sus enormes telas apocalípticas opimen nuestro inconsciente personal o colectivo.

Pollock ha escrito.

"Benton era un profesor terrible. El Renacimiento lo apasionaba. En sus clases no nos enseñaba el color ni el claroscuro, sino el análisis de las pinturas de Rubens, Tintoretto, El Greco y, en especial su estructura espacial.

Las cualidades plásticas del arte de los indios americanos siempre me han impresionado mucho. Los indios poseen el verdadero sentido del pintor en su capacidad de captar las imágenes apropiadas y en su comprensión del arte moderno. Me impresiona especialmente su concepto del inconsciente como fuente del arte.

Mi pintura no nace en el caballete. Casi nunca tenso la tela antes de pintar. Prefiero ponerla tal cual en la pared o en el suelo. Necesito la resistencia de una superficie dura. En el suelo me siento cómodo.

Cuando estoy en mi cuadro, no soy consciente de lo que hago. Solamente tras un rato de "toma de conciencia" veo lo que he querido hacer. No tengo miedo de efectuar cambios, destruir la imagen, etc., porque cada cuadro tiene su propia vida. Intento hacerla emerger.

**Lo que me interesa es que los pintores de hoy en día ya no estén obligados a buscar un tema de ellos mismos. La mayoría de los pintores modernos trabajan a partir de una fuente distinta. Trabajan a partir del interior.**

**Abordo la pintura como se aborda el dibujo, o sea directamente. Yo no trabajo a partir de dibujos, no utilizo bocetos en colores ni bosquejos con miras a una pintura definitiva.**

**Continúo alejándome de las herramientas tradicionales del pintor tales como el caballete, la paleta, los pinceles, etc. Prefiero el lápiz, la espátula y la pintura fluida que gotea o bien una pasta compacta de arena, cristal molido, y otros elementos ajenos a la pintura".**

### Notas Bibliográficas al capítulo III.

- (1) Lambert, Jean-Clarence. La Pintura Abstracta.Historia de la Pintura.Asuri de Ediciones,(tomo 4 pp.815).
- (2) Roberts, James. Painting as a Performance. *Art in America*, may, 1992. Japan. (pp.112-119,155). El artículo lleva sus propias notas, hechas por el autor, e incluidas a continuación del texto. Traducción: Uriel Nájera.
- (3) Mathey, Francois. *Georges Mathieu*. Coliv Editions. Paris, 1989.
- (4) *El Arte del S.XX*. 2 vols. Salvat Editores, Barcelona 1989 1ª ed.1989, 2ª ed.1990. Ed. original *L'aventure de l'art au XXème Siècle*, 1988 Ste. Nuel des Editions de Chêne). Noticiario.(vol.2 p.93).
- (5) Lambert, Jean-Clarence. La Pintura Abstracta.Historia de la Pintura.Asuri de Ediciones,(tomo 4 pp.812).
- (6) *Ibidem*. pp.813.
- (7) *Op.Cit.(El Arte del siglo XX.)* (Vanguardia, 1957. vol.2 p.89).
- (8) Ceysson, Bernard. *Soulages*. (pp.25).
- (9) *Ibidem*. p. 26.
- (10) *Ibidem*. p. 76.
- (11) *Op. Cit.(El Arte del S.XX. 2 vols.)* Grandes Maestros, 1972.(vol.2 pp.268-269).
- (12) *Historia de la Pintura*.Asuri de Ediciones,(tomo 4 pp.808).
- (13) Catálogo de la Exposición "*Zao Wou-Ki, Cuarenta años de Pintura*." Centro Cultural Arte Contemporáneo. Fundación Cultural Televisa, A.C. México, 1994.(pp.24).
- (14) *Ibidem*. pp.69-70.
- (15) *Op.Cit.(Historia de la Pintura*. Asuri de Ediciones, Tomo IV, pp.798-799).
- (16) *Op.Cit.(El arte del Siglo XX. Fuentes de Inspiración.1934 vol.1 p.418)*.
- (17) *Op.Cit.(Historia de la Pintura*. Asuri de Ediciones, Tomo IV, pp.800).
- (18) Flam, Jack. *Robert Motherwell*. Ediciones Polígrafa S.A. Barcelona. (pp. 16).
- (19) *Op.Cit.(El arte del Siglo XX. Vanguardia, 1962. vol.2 pp.152.153)*.
- (20) *Ibidem*. (Vanguardia, 1943. Vol.1.pp.515).
- (21) *Ibidem*. (Noticiario, 1936. vol.1 pp.411).
- (22) *Op.Cit.(Historia de la Pintura*.Asuri de Ediciones, tomo 4.(La pintura abstracta. pp.801 - 808 - 815).
- (23) *Op.Cit.(Historia de la Pintura*.Asuri de Ediciones, tomo 4.(La pintura abstracta. pp.797-798).
- (24) *Op.Cit.(El arte del Siglo XX. Grandes Maestros, 1956,vol.2.p.76-77)*.

## **Capítulo IV.**

### **Una propuesta personal.**

La intimidad de una persona se puede conocer en los diarios personales. En ellos se encuentran vertidos los afectos más profundos, así como las reflexiones sobre los temas que nos quitan el sueño. El diario es, por excelencia, la forma para una confesión escrita. Habiendo tenido la costumbre de redactar en la soledad, y siendo yo mismo el receptor a quien van dirigidas las palabras del diario, consideré conveniente incluir esta autocorrespondencia, este diálogo conmigo mismo, como la parte inicial de una propuesta personal. En el diario se gestaron ideas que darían lugar al ensayo que posteriormente desarrollaría y, también, a las conclusiones con que cierro este trabajo de tesis.

Pretendo combinar dos formas de aproximación al desarrollo de mi propuesta personal:

- 1.- Algunas notas del diario que revelan momentos de reflexión sobre el tema que me ha ocupado.
- 2.- El ensayo que intenta unir el pensamiento objetivo con la expresión subjetiva y personal que me ha llevado a recorrer el camino de la escritura.

#### **Notas de un diario.**

21 de agosto de 1995.

Retomo este texto aunque no sé si sirva para el capítulo IV de mi tesis, pero son mis vivencias mientras elaboro el trabajo.

Habiendo armado un esbozo del primer capítulo, me encuentro con la pregunta: ¿hasta dónde quiero llegar monográficamente? He encontrado material que he capturado y ahora estoy con los "Cuatro Tesoros" y me encuentro con un largo trabajo de Earnshaw, lleno de especificaciones y no sé dónde parar de traducir y capturar todas las definiciones que da de pinceles y tintas. Saqué fotocopias extra para sentirme en libertad de marcarlas.

Es mi criterio el que debe decidir hasta dónde llegar, pero busco asesoría externa. Reconozco, gracias a la clase del profesor José Luis Ibáñez, que la inseguridad comienza en cuanto se desconecta el texto de mi experiencia directa.

Y todos esos párrafos sobre selección de pinceles y nombres. Sólo me siento sereno cuando tengo un texto que vacío del inglés, como quien tiene un modelo para pintar.

He pensado hasta en montarme un modelo porque también siento esa inseguridad en la pintura y trato de terminar cuadros añejos. ¡Tengo tanto material y tan pocas ideas! Tengo ganas de salir, claro. Reconozco la evasión y también que, entre más pronto supere ese problema de selección de textos, tanto mejor para el trabajo y para mí.

Domingo 3 de septiembre de 1995.

Entré al taller del maestro Chuey en el 93. Eran los primeros días de la Maestría y el día que el Maestro Salat nos estaba asignando lugares, yo ya estaba pidiendo permiso para ausentarme e irme a dibujar al "Clandestino". Mente inquieta: quería estar en dos lugares a un tiempo. Inicié así el semestre. Inicié así la Maestría.

El primer semestre que asistí al "Clandestino" trabajé con pastel, pero más línea que mancha. Me acuerdo muy claro que durante ese semestre se explicó lo referente al trabajo de los Hemisferios Cerebrales (Mi primer apunte teórico fechado el 27 de abril de 93.) y se trabajó con colores complementarios y los grises que de ellos surgían. Estaba siendo yo "clandestino" en el Taller "Clandestino", pero algo dentro de mí decía que por ahí iba a llegar a algo.

Sólo me siento tranquilo cuando estoy vaciando algún texto en este aparato. De otro modo, siento que no estoy haciendo nada...y quizá no sea así. Me muero de ganas de pintar y no sé qué pintar. ¿Qué hacer? Escribo.

Tengo que redactar mi experiencia en el "Clandestino"; me ayudará a reordenarla. Pero tengo más fresco el final (por más reciente). Siento que entre más modelos había, más se dispersaba mi atención. Al final de cada semestre había algo orgiástico, con muchos modelos. Pero este último semestre: el semestre de los performances, de las artes expansivas; había muchos modelos por lapsos cada vez más prolongados. Esto llevaba al taller a que cada clase fuera una experiencia irrepetible y más intensa.

Los performances son, por sí solos, tan cargados de información, que tratar de estar dibujando durante el performance dividía mi atención: por un lado quería seguir "el hilo" del performance, que me jalaba mucho y por el otro lado me ponía a dibujar y perdía la continuidad del performance.

11 de septiembre de 1995.

Después de haber traducido el artículo de "Zen y Tecnología" me encuentro tratando de reestructurar mi rutina de lectura y estoy revisando a Francois Cheng cuando explica lo de las dualidades pincel-tinta, mar y montaña, ying-yang y clarooscuro, y recuerdo de pronto conjuntamente tantas sesiones del "Clandestino" con el Maestro Chuey. Cuando entré, él explicaba el funcionamiento del cerebro, los hemisferios, sus cualidades

| <b>Izquierdo</b> | <b>Derecho</b> |
|------------------|----------------|
| verbal           | no verbal      |
| predominante     | subordinado    |
| zurdo            | derecho        |
| maloso           | bondadoso      |
| mide             | correlaciona   |
| calcula          | intuitivo      |
| racional         | atemporal      |
| concreto         | abstracto      |

ambos con sus zonas motoras y sensoriales (mano izquierda motora, mano derecha sensorial: control de movimientos y sensaciones (apunte fechado el 27 de abril del '93) de donde rescaté que el dibujo es una capacidad del hemisferio derecho del cerebro, del que ya se hablaba en el libro de la Dra. Edwards en arte, y me replanteaba cómo podía sustentar la hipótesis de que los ideogramas se perciben con el hemisferio derecho del cerebro.

Jueves 14 de septiembre de 1995.

Ayer, miércoles me entrevisté con la Maestra Gojman. Hoy, para continuar deseo recordar experiencias del "Clandestino". Hubo sesiones durante las que dibujé todo el tiempo con la mano izquierda, convocando a romper el esquema y liberar al hemisferio derecho. El mismo Maestro Chuey me dijo una vez: "a ver, toda una sesión con la izquierda...". Según el libro de la Dra. Edwards, tratar de dibujar con la izquierda para liberar al hemisferio derecho no es útil, pero yo he tenido muy buenas experiencias en talleres o con cuadros que admiten el trabajo de ambas manos.



22 de septiembre de 1995.

Del libro de la Dra. Edwards rescato también la referencia que ella hace a Nicolaidis, sobre el dibujo de contorno: la importancia del tacto... Esa sí era una recomendación constante del Maestro Chuey: el "tacto visual", ver más al modelo que a nuestro dibujo, para liberar así al hemisferio derecho; dejando de observar constantemente nuestro dibujo, nos liberamos también de la crítica constante del hemisferio izquierdo. De ese libro pasé al capítulo de los "espacios negativos" de los que hace mención Nicolaidis, Marco Aulio y, desde luego, el Maestro Chuey. Rescato también de los apuntes de la clase del Maestro Chuey, dos "tipos de huella":

**Cerrada**

Fina

Línea

Que asocio con la técnica del pincel vertical del Shodo.

**Abierta**

Gruesa, Tosca

Mancha

Que asocio con la técnica del pincel oblicuo del Shodo.

La Maestra Ana Gojman asintió más hacia el libro de Nicolaidis que al de Edwards, como modo de hacer "ver" de otra manera, además de que el libro de Nicolaidis hace una mención más precisa del trazo gestual, que es tan importante en el taller del Maestro Chuey y para la caligrafía. La Dra. Edwards hace mención también al gestualismo, parangonándolo con las firmas personales y lo que ellas dicen de nosotros. "La Grafología -dice Earnshaw- es una práctica aceptada en Oriente" refiriéndose a la caligrafía. Recuerdo que en el taller del Maestro Chuey muchas veces se alteraban las luces para ver de modo distinto a los modelos. Y el hecho de que el dibujo fuera vertiginosamente, uno tras otro, era otro modo de impedir que interfiriera el hemisferio izquierdo. En los textos del libro de Ana María González Garza: "Hacia una Coalición de Paradigmas" también vienen muchas recomendaciones para una percepción integral y holística, y muchas notas acerca del funcionamiento de ambos hemisferios cerebrales, así como gráficas al respecto.

Tanto en el libro de González Garza, como en el de Edwards y en el artículo de Zen, hacen referencia a los mismos experimentos clínicos del Dr. Sperry, raíz de este conocimiento, con respecto al funcionamiento de los hemisferios cerebrales. Y en Nicolaidis no, porque fue redactado antes de la

época de dichos experimentos. Desde ese punto de vista se le puede reconocer como un visionario.

Según entendí en el artículo de Zen, lo que sucede es que los ideogramas son percibidos también con el hemisferio derecho, que es el que percibe el dibujo aunque sea lenguaje escrito, el cual se percibe con el izquierdo en Occidente.

Mi intuición, corazonada, de que los kanjis y el expresionismo abstracto, tenían algo en común, que se convirtió en la idea de esta investigación, cuya prueba escrita sobre experimentos realizados, (Cris Code, Profesor Murata) la obtuve después, y ahora que compilo, ubico, me hace sentir mejor.

4 de octubre de 1995.

En realidad todo empezó por una procesión. Nos vendaron los ojos. Una procesión a ciegas. Prendimos cada quien una vela blanca que llevábamos encendida, tocando a nuestro compañero de adelante para no perder el camino.

"La diosa", la compañera del principio de la fila, era la única que veía y nos llevaba por el camino; todos los demás nos dejábamos guiar así, a ciegas. A ciegas llegábamos al salón; a ciegas llegamos a nuestro lugar; a ciegas reconocimos nuestro espacio, nuestro papel, nuestros materiales y a ciegas dibujábamos el camino que habíamos recorrido con sus pasillos, escaleras e intrincados giros. El Maestro Chuey lo llamó "el mundo de los ciegos"; dibujar sin ver.

Había que confiar, confiar en "la diosa", en nuestros compañeros, en el de adelante. Prueba máxima de confianza: dejarnos guiar sin ver. Después pudimos quitarnos la venda de los ojos y ver en la penumbra, la cantidad de velas encendidas, como ex-votos; no ver para llegar; no ver para dibujar, y luego poder ver en penumbras el camino que habíamos trazado; el camino que sentíamos que habíamos recorrido; ver los modelos en penumbras y, sin ver nuestro papel, dibujarlos, tocarlos con la vista, hacer dibujo de contorno.

La experiencia del camino de los ciegos se repetía cada semestre, en distintos momentos, en diferentes circunstancias; era parte de un performance, una expresión de las "artes expansivas".

La primera vez que participé en esta experiencia fué en el performance de "Futuro Rupestre". En esa ocasión no fuimos al salón a trabajar; continuó el performance en el patio, lleno del rojo y el negro de los "murales", que habíamos pintado el fin de semana anterior inspirándonos en las pinturas rupestres de Baja California. En ese performance bailaron danzón, como muestra de lo antiguo, e irrumpió una banda de rock para evocar lo actual. El siguiente performance, el

que nos llevó en una trayectoria que desembocaba en una computadora que graficaba, cuando había una semana de actividades dedicada a la computación aplicada a las artes plásticas.

¿Cuántas veces recorrí ese mismo camino en el "Clandestino"?

Las veces que fuimos al salón a dibujar, la experiencia que dejaba testimonio gráfico de cada uno de nosotros, me pareció más completa.

1º de noviembre 1995.

El jueves de la semana pasada me entrevisté con el Maestro Chuey y le di una copia de mis trabajos. El la recibió, me cuestionó un poco, me insistió en la parte ensayística de mi trabajo y me prometió unas copias que recogí el lunes, sobre el Planteamiento Didáctico y la Síntesis Programática del Taller Experimental de Dibujo.

Cito:(...) "Dentro de los sistemas de enseñanza reviste gran importancia dosificar las esferas del desarrollo del ser humano; es decir conjugar paulatinamente las áreas psicomotriz, cognoscitiva y afectiva, con el propósito de establecer una verdadera comunicación creativa partiendo, en este caso, de que el artista visual no sólo debe expresar, sino saber comunicar, a través de la forma y de la imagen, fundamentando con esto el lenguaje no verbal.

Motivación.- El hablar de motivación nos lleva a reflexionar que la conducta humana no se genera sin motivo, sino que obedece a intereses, deseos y afanes, propiciados por las circunstancias en que vive el hombre. Las personas actúan movidas por la urgencia de satisfacer las necesidades físicas, económicas, sociales, de seguridad o de otra índole, que se presentan además con diverso grado de intensidad. (...) La motivación es la fuerza interior que despierta, orienta, y sostiene un comportamiento determinado. (...)

Comportamiento.- Los cambios que se desean percibir en la conducta de la comunidad estudiantil, como resultado del aprendizaje, pueden realizarse en tres grandes áreas:

Área Psicomotriz: Comportamientos que se refieren a habilidades neuromusculares o físicas, incluyendo diferentes grados de destreza física. Enfatizar el estímulo perceptual realizando prácticas donde la coordinación ojo-mano se fortalezca; Lograr en los estudiantes la disposición, es decir la actitud visual y corporal ante los estímulos que reciba; obtener una respuesta guiada en base al conocimiento adquirido.

**Area Cognoscitiva:** Comportamientos que se refieren a los procesos mentales e intelectuales. Los conocimientos que el estudiante reciba deberán ser constantes; así, las habilidades perceptuales se irán desarrollando gradualmente en su beneficio; (...) teniendo el área como límite, la comprensión y la aplicación práctica de las diferentes teorías que se estudien.

**Area afectiva:** (...) Se encaminará a la receptividad y confianza que manifestamos con nuestra actitud, lo cual propiciará que el estudiante defina su elección, en este caso, el dibujo; esto si queremos que sea autónomo e individual, lo cual se reflejará más tarde en una actitud creativa e independiente."

**Domingo 18 de febrero de 1996.**

He estado vaciando datos en la computadora, creando documentos, hasta dar por concluida mi investigación con respecto a los tres primeros capítulos de mi tesis. Esto lo escribo con respecto a la Investigación que es una de las áreas a las que se refiere mi beca U.N.A.M.

Practiqué la docencia, gracias al Dr. Shara, durante un semestre, lo cual fue una gran experiencia, que armonizaba así con el Proyecto U.N.A.M. para el Apoyo a la Investigación y la Docencia.

Me encuentro con una sólida base de datos, patente en los demás archivos de mi Words.

Lo que sucedió con mi investigación es que me di cuenta de que mi idea no era peregrina, sino que fue todo un movimiento, un cuestionamiento estético, histórico, consecuencia de la segunda postguerra, durante la cual se dirigió la atención hacia el extremo Oriente, pero que ya venía gestándose desde los impresionistas -por ejemplo Monet- como pude comprobar en una tarde de consulta en la Biblioteca de la Fundación Antoni Tàpies de Barcelona, de donde tomé algunas fichas de libros ingleses y franceses que pedí, pensando que podría hacerme de ellos por medio de alguna de las librerías inglesas o francesas de México. Esto sucedió en el año de 1991. Es un cuestionamiento estético que he traído en mente, ya que después de estudiar año y medio idioma japonés (para que el Shodo no me resultara tan ajeno), me vi observando toda la pintura occidental de los más increíbles museos de Europa.

Por otro lado, el fenómeno de la percepción de los kanji por el hemisferio derecho ya había sido un punto de interés, probado y publicado a partir de los estudios científicos sobre los hemisferios cerebrales posteriormente.

No descubrí el hilo negro. Lo que en un momento de mi formación me planteó una interrogante, en cuya respuesta "sentía" que debía haber un lazo de unión, resultó haber sido un movimiento ya registrado por la historia del arte. Michel Tapié ya había llegado antes y más allá que yo.

¡Y hablar de esto como algo sucedido a mediados del siglo XX, en 1996!

14 de mayo de 1996.

Ví al Maestro Chucy y le entregué el paquete de la Investigación. Me dijo que le había estado sacando al cuarto capítulo, que ya le llevaba escrito, pues me había recomendado antes era que lo que él quería que se mostrara de autobiográfico ahí era la vocación, las vocaciones por el arte, como fui educado para el arte, y por las artes que he pasado.

Primero la pintura, luego la música, más pintura, luego teatro, (Carrera de Literatura Dramática y escribí muchos trabajos y una tesis) de ahí danza, de ahí más pintura, y ahora investigo escribiendo, o escribo investigando.

### Ensayo

Desde que mis hermanos y yo éramos niños, mis padres se ocuparon mucho de que tuviéramos una educación para-escolar complementaria, esto incluía deportes, idiomas y artes.

Yo por mi parte estudié música y pintura a partir de los siete años. Después continué estudiando música, piano, de los 11 a los 20 años, y de esa manera despertó mi sensibilidad y ritmo interior que se expresaría años después en la danza. Mi mamá nos sugería leer mucho además de los textos escolares, y así lo hacíamos. Mientras tanto, mi facilidad para la plástica se canalizó desarrollándose en las escuelas -dibujos, mapas, esquemas, carteles en primaria y secundaria, donde además llevé el taller de "Dibujo Técnico Industrial", y en la preparatoria "Dibujo de Imitación" y hasta un taller de escultura, (original en plastilina, molde de yeso, y vaciado en resina epóxica).

Cuando nos hicieron los exámenes de orientación vocacional durante el quinto año de bachillerato, revelaron que yo era apto para la matemática (¿?) y las artes.

Por mi historia académica, que tenía los promedios más altos en Lengua y Literatura, Historia, etc. y dado que en la prepa donde yo estudié (La Salle) sólo

había cuatro áreas, con la orientación de mi padre, tomé el área IV: Humanísticas.

Al mismo tiempo continuaba pintando con más o menos frecuencia, incursionando en talleres, técnicas, y llegué hasta aplicar esmaltes en piezas de cerámica en "sancocho" y a pintar sobre porcelana. (Los maestros tenían el equipo y nos horneaban las piezas).

También participé en el grupo de Teatro de la Alianza Francesa de Lindavista, tuvimos dos puestas en escena, y eso me motivó muchísimo.

Así que, por conclusión llegué al Teatro, porque sentí que éste aglutinaba todas esas artes que durante mi infancia y adolescencia había estudiado, y me inscribí en la Facultad de Filosofía y Letras, en la carrera de Literatura Dramática y Teatro, en la época en la que el plan de estudios abarcaba: actuación, dirección, producción, además de las materias de historia del teatro y crítica y análisis de la literatura dramática.

En la clase de producción se reflejaron los estudios de artes plásticas anteriores, diseñando, haciendo maquetas, etc., que afortunadamente tuve la oportunidad de realizar (llevar a cabo, montar, en los espacios teatrales de la Facultad), para los espectáculos para acreditar la materia de Dirección, que era seriada del I al IV. Las calificaciones solían ser buenas y la crítica de los compañeros (Gracias) solía coincidir en que mis espectáculos eran visualmente muy ricos.

Afortunadamente, mientras estudiaba, tuve la oportunidad de trabajar profesionalmente y vivir el mundo detrás del telón. VÍ cómo escenógrafos eminentes montaban sus escenografías, y lo que otros hacían para obras en las que yo trabajaba como actor, ahí, la necesidad del medio me hizo entrar en contacto, estudiar la expresión corporal y la danza.

Danza y actuación teatral complementaban la expresión corporal de una música interna. Requerían del movimiento y del gesto como lenguaje cinético y visual. Se unían así las vivencias del tiempo y espacio que han definido mi identidad con el anhelo de abarcar el mundo y sentirme uno, yo mismo, en el universo. Los movimientos, frutos de la disciplina, daban ligereza a mi cuerpo que intentaba decir: "aquí estoy; soy yo."

Esta búsqueda a través del espacio, del ritmo, del movimiento del cuerpo; esta expresión musical de la vida, me condujo a la plasticidad gestual de la pintura no figurativa. Encontré en ella la posibilidad de externar en el lienzo las sensaciones internas, hallando en el lenguaje no-verbal la expresión que trasciende a la palabra.

Como optativas de Literatura en la carrera, tuve la oportunidad de estudiar Teatro Japonés, el cual me impresionó primeramente por su plástica y su filosofía. El Noh, especialmente, por su sobriedad en la escenografía, llena de símbolos, herencia del Zen, así como el maravilloso diseño de sus máscaras y vestuario. Después el Kabuki, con sus recursos, -escenarios giratorios, efectos especiales, cambios de vestuario en escena, etc.-. También el Teatro de Marionetas, llamado Bunraku, y al investigar históricamente, las Danzas Ceremoniales Bugaku.

He tenido la oportunidad de ver en vivo tanto el Noh, como el Kabuki en el Palacio de las Bellas Artes, y el Bunraku en el Centro Cultural de arte Universitario, aquí en la Ciudad de México.

De hecho, este acercamiento al mundo oriental (y específicamente al japonés), me llevó a hacer un estudio sobre el Teatro Noh, que me sirvió de tema de tesis para obtener el Licenciatura en Literatura Dramática y Teatro en la Facultad de Filosofía y Letras de la U.N.A.M.

Posiblemente elegí el tema del Teatro Noh por el grado de gestualidad que conlleva en contraste con la rígida expresión de la máscara. El cuerpo y los tonos de voz expresan lo que no muestra el rostro oculto. La gestualidad se convierte en una expresión abstracta que acompaña el rictus inmutable.

Estas contradicciones o paradojas tienen algo que ver con la unión de los contrarios en el pensamiento y la lógica orientales, como puede apreciarse en el budismo Zen, en cuyos monasterios y jardines el "agua seca" hecha con grava, representa el quieto fluir de la existencia.

En el diseño de vestuario, así como en las telas con que se confeccionan, hay una riqueza maravillosa, en la repetición de patrones geométricos de sus textiles que muchas veces son heráldicas geometrizadas de las diferentes casas nobles del Japón.

Después tomé el curso de Literatura Japonesa en el que hay un periodo denominado "Ukio-e" o el "mundo sutil", que aparece tanto en las letras como en la Estampa Japonesa, la cual admiro, aunque nunca he tratado de reproducirla. Esta impresión de los mismos momentos fugaces, plástica y literariamente, creaban una especie de "clima" o semeblanza de lo que era la filosofía, y lo que era la "verdadera vida" de la cultura japonesa de ese momento.

Mientras estudiaba Arte Dramático, pintaba con un interés en la representación figurativa que, al poco tiempo fue adoptando elementos de fantasía o irrealidad. Esto me condujo a la depuración de la forma y a la

búsqueda del abstraccionismo: colores y texturas ocuparon los lienzos que pinté durante una época.

Tiempo después de haberme recibido de la licenciatura, como estaba ya involucrado en los talleres de artes plásticas del Museo Carrillo Gil, con la obra que se gestó ahí, tuve mi primera Exposición Individual en la Facultad de Arquitectura de la U.N.A.M., en la corriente del Expresionismo Abstracto.

Eventualmente leía algo sobre el trabajo de los dos hemisferios cerebrales. Aparació el artículo traducido en el capítulo II, lo guardé, pues relacionaba este fenómeno con la práctica del Zen, y por otro lado, porque en algunos de los talleres de plástica en que había participado, se habían llevado a cabo prácticas para el uso de ambos hemisferios para dibujar y colorear.

Después, por invitación de una amiga, tomé un cursillo de Pintura China de la corriente Chi-yi ("La Voz del Espíritu"), con la Maestra Tang, en la Casa de la Amistad México-China, con enseñanzas que resultaron afines al "Clandestino".

La estética de la pincelada oriental me tenía ya muy interesado y como no hay forma sin contenido, por mi deseo de entender la caligrafía, me lancé a lo que me faltaba: el aprendizaje del idioma japonés, durante año y medio.

En ese tiempo, el Maestro Murata me preguntó una vez: ¿por qué idioma japonés y no chino? yo le respondí que porque me había acercado a sus formas teatrales, su literatura y su plástica, además de la filosofía Zen -que yo asociaba con el proceso de simplificación por el que pasan las artes en Japón que menciono en el capítulo I- me encontraba más involucrado con la cultura japonesa.

Yo sentí, al estudiar el idioma japonés, que sucede algo muy importante: se cambia del lenguaje escrito, como lo conocemos occidentalmente, al ideográfico, lo cual implica también un cambio en el trabajo de los hemisferios cerebrales.

Para poder hacer tal aseveración, tenía que hacer una investigación más profunda sobre el cerebro, y hasta consultar a un especialista. A eso está dedicado el capítulo II.



La Caligrafía Japonesa significa para mí, el gesto del teatro Noh, la contención de la máscara, la finura del dibujo chino y la fluidez del movimiento. Representa la simplicidad adquirida por el despojo de lo superfluo; la elegancia del trazo que aparenta ser fácil y espontáneo, pero que encubre la dificultad en el dominio de la técnica, que es en lo que se muestra la maestría, en el dinamismo de la quietud: el devenir del tiempo detenido, en la pincelada que indica un instante en el vacío, expresión de paz en plenitud.

El trazo de la caligrafía es para mí, el placer donde se conjugan la mano que permite libertad al pincel y la contemplación visual del dibujo simple y esencial. Pero a su vez, otro mundo se nos devela, que no es el que corresponde solamente al arte manual y visual: estos trazos, semejantes a los dibujos abstractos, representan también otro lenguaje que no es el puramente visual, que en primera instancia comunica el trazo.

El dibujo de este trazo tiene la intención de plasmar un significado verbal. Implica por lo tanto, el significado formal gráfico de un dibujo y también un significado ideacional.

De aquí la referencia a la poesía visual.

Esto es: representa las palabras con las que expresamos nuestros pensamientos y emociones. Así que me representa también la búsqueda de un abstracto "con sentido".

La forma de la figura estructuró mis primeros pasos.

Fué el apoyo y la meta durante mis estudios en España.

Posteriormente, por razones académicas, continuando en talleres bajo la tutela de maestros, volví a retomar la figura como motivo pictórico.

Pero había un salto que yo debía dar para ubicarme en un espacio más universal: la abstracción.

Los impresionistas de finales del siglo XIX borran los límites de la forma para dar la sensación prístina del mundo como es observado por la retina. Como antecedente tuvieron en la primera mitad del siglo a Turner, quien en su trayectoria fue omitiendo los contornos hasta lograr en sus cuadros la creación de la luz.

Pintar como Turner; o el viento como Monet; o la geometría de un paisaje, como Cezanne; fueron puntos de ruptura para el encuentro con nuevas posibilidades de apertura. Curiosamente, según se me fue develando al estudiar, los impresionistas se inspiraron en los dibujos japoneses, en la música y la concepción témporo-espacial del Japón; yo me he acercado al arte y al idioma de ese país.

De manera similar me di cuenta de que el movimiento pictórico de mediados de este siglo, representado por Mathieu, Tobey, Zao Wo-Ki, Pollock, Tápies y otros, tendía un puente entre Occidente y Oriente, asumiendo y elaborando la influencia de los kanjis en la pintura abstracta.

Es interesante comentar que desde mi punto de vista resaltar la integración del shodo en las pinturas, como parte de ellas, como parte de la obra plástica, que aparece muchas veces al margen de las aguadas sumi-e, y que es una integración de la poesía y la pintura, una especie de poesía visual, ya que, de la caligrafía no sólo se disfruta lo escrito, sino la manera en que está escrito y forma parte integral de la obra pictórica; la escritura se convierte en una obra pictórica en sí, es poesía visual, ya que se disfruta del poema y de la forma en que está ejecutado plásticamente. En el programa de este taller se habla de incrementar la destreza de la línea como lenguaje, y la escritura de kanjis es una forma expresiva a través de combinaciones de líneas, sólo líneas, codificadas para su ejecución, en la manera en que se maneja el pincel y en el orden en que se ejecutan, y una vez combinadas, para dar un sentido.

Yo estoy en la búsqueda de hacer pintura abstracta "con un sentido", por eso elegí la caligrafía japonesa, porque los kanjis, los ideogramas, son una manera de abstracción, codificada, desde luego, pero ahí está el encanto, en la libertad que se puede lograr en medio de los más estrictos cánones, esto es, la busqué como se buscan parámetros para la creatividad, para sentir una seguridad en éstos.

La caligrafía japonesa, que yo había practicado como escritura en mis clases de idioma, se convertía en un elemento esencial en la integración de mi propio microcosmos.

La cosmovisión integradora de dos partes de mí yo: el ying y el yang; el oriente y el occidente; el lenguaje no verbal, la intuición artística, las sensaciones, las emociones; se conjugaban con el entendimiento, la comprensión, la reflexión la meditación y el razonamiento.

Mis dos partes, mis dos hemisferios cerebrales, adquirían la unidad del significativo con el significado en la caligrafía japonesa, que sin dejar de ser un motivo visual, resultante del movimiento y del ritmo; era también el camino para la aprehensión del símbolo. El signo que nombra al universo.

## Bibliografía

- 01.- Abadie, Daniel. *Zao-Wou-Ki*. Ed. Polígrafa S.A. Barcelona, 1989.
- 02.-Ceysson, Bernard. *Pierre Soulages*. Bonfini Press. Switzerland, 1980.
- 03.- Code, Cris. *Language, Aphasia and the Right Hemisphere*. Jhon Wilet & Sons L.T.D.,1987.
- 04.- Combalia Dexeus, Victoria. *Antoni Tápies*. Ed. Polígrafa S.A. Barcelona, 1984.
- 05.- Cheng Francois. *Vacío y Plenitud*. Ediciones Siruela S.A. Madrid, 1993.
- 06.- DeBono, Edward. *El Pensamiento Lateral*, Manual de creatividad. Editorial Paidós, México, 1994.
- 07.- Earnshaw, Cristopher J. *Sho, Japanese Calligraphy*. Charles E. Tuttle Company Inc. First Printing, 1989. Third printing 1993.
- 08.- Eco, Umberto. *Cómo se hace una Tesis. Técnicas y procedimientos de investigación y escritura*. Gedisa Editorial. Decimocuarta reimpresión en México. México D.F. 1991
- 09.- *El Arte del Siglo XX*. 2 volúmenes. Salvat Editores. Edición Original: *L'averture de l'Art au XXéme Siècle*. Ste. Nuel des Editions de Chêne, 1988. Barcelona, 1ª Edición 1989, 2ª Edición 1990.
- 10.- Edwards, Betty. *Aprender a Dibujar, un Método Garantizado. (Drawing on the right side of the Brain*. Título original). Herman Blume Editores. Madrid, 1984. (Segunda reimpresión 1988).
- 11.- Flam, Jack. *Robert Motherwell*. Ed. Polígrafa S.A. Barcelona 1991.

- 12.- Garza Mercado, Ario. *Manual de Técnicas de Investigación*. El Colegio de México. México D.F. 1972. (Quinta reimpresión 1976).
- 13.- Gombrich, E.H. *Historia del Arte*. Tres volúmenes. Tomo 3, *Panorama Contemporáneo*. Ediciones Garriaga, S.A. Barcelona, 1994.
- 14.- Gómez-Martínez, José Luis. *Teoría del Ensayo*. Colección Cuadernos de Cuadernos, #2. UNAM. México D.F. 1992
- 15.- González Garza, Ana María. *Colisión de Paradigmas, Hacia una Psicología de la Ciencia Unitaria*. Universidad Iberoamericana. Departamento de Desarrollo Humano. México D.F. 1989.
- 16.- Granville, Patrick & Xuriguera, Gerard. *Georges Mathieu*. Nouvelles Editions Francaises. Paris, 1993.
- 17.- Guiraud, Pierre. *La Semiótica*. Siglo XXI Editores, S.A. de C.V. Primera edición en español, 1972. Decimonovena edición 1992. Mexico D.F. 1992.
- 18.- *Historia de la Pintura*. Enciclopedia en 4 tomos. Tomo IV, La Pintura Abstracta, por Jean Clarence Lambert. Edición exclusiva para Asuri de Ediciones S.A. Nervión, 3 - Bilbao-1, 1989.
- 19.- *Historia Universal del Arte*. Volumen II, *Ultimas Tendencias*. Editorial Planeta, 1985-1993. Barcelona 1993.
- 20.- Johnes, Raymond. *Japanese Art*. Spring Books. London, 1961.
- 21.- *Kodansha Encyclopedia of Japan*. 8 vols. plus Index. Volumen I: Calligraphy. Japan Kodansha International L.T.D. Tokyo, Japan, 1983.
- 22.- Lozano Fuentes, José Manuel. *Historia del Arte*. Otros ismos y tendencias del siglo XX. Compañía Editorial Continental, S.A. de C.V. México, D.F. 1976. Decimocuarta reimpresión, septiembre de 1992.

- 23.- Mathay, Francois. *Georges Mathieu, Oeuvres 1944-1968*. Gruppo Editoriale Fabbri SPA. Milano 1969/1989.
- 24.- Nicolaïdes, Kimon. *The Natural Way to Draw*. Houghton, Mifflin Company. Boston, 1969.
- 25.- Riviére, Jean M. *El Arte y la Estética del Budismo*. Instituto de Investigaciones Estéticas. UNAM. México D.F.,1958.
- 26.- Riviére, Jean M. *El Arte Zen*. Instituto de Investigaciones Estéticas. UNAM. México D.F.,1963.
- 27.- Rowley, George. *Principles of Chinese Painting*. Princeton University Press. Princeton USA.,1970.
- 28.- Smith, Bradley. *Japan, a History in Art*. Doubleday-Windfall. New York,1964.
- 29.- *Summa Artis. Historia General del Arte*. Vol.XXI: El Arte del japon. por Fernando Gutierrez, S.J. Espasa-Calpe S.A. Madrid, 1967.
- 30.- Tanabe, Atzuko. *El japonismo de José Juan Tablada*. Colección Seminarios. UNAM. México D.F.,1981.
- 31.- Thomas, Raymond. *Sabi, Wabi, Zen. El Zen y las artes japonesas*. Visión Libros, Edicomunicación. Barcelona, 1986.
- 32.- Wilber, Ken. *Los Tres Ojos del Conocimiento*. (*Eye to Eye* Título original). Editorial Kairós. Barcelona,1991.

### **Hemerografía.**

- 33.- Catálogo de la Exposición *La Caligrafía Contemporánea de Japón*. Museo Nacional de Arte Moderno. Mexico D.F. 1986.
- 34.- Catálogo de la Exposición *Zao-Wou-Ki, Cuarenta años de Pintura*. Fundación Cultural Televisa A.C. México, 1994.
- 35.- Crónica-Catálogo de *La Verdadera Historia de lo que aconteció en la Cuarta Bienal. Cuarta Bienal de Poesía Visual y Experimental*. (p.5) México D.F. 1993.
- 36.- Hoover, Thomas. Zen, Technology and the Split Brain. (pp. 122-128) *OMNI*. New York 1978.
- 37.- Roberts, James. Painting as a Performance. Linking Eastern Calligraphy with Western Abstraction. The post-war paintings of the Japanese Gutai were often end products of the group's theatrical events. (pp. 113-118, 155). *Art in America*, A special issue: Japanese Art Today. New York, May 1992.
- 38.- Sato, Amalia. La Escritura Japonesa: del ideograma masculino al hiragana femenino. Literatura de las almohadas. (pp. 13-18). *Japónica*, Revista de Cultura. Segundo Semestre. México D.F. 1989.

**Tesis.**

- 39.- Apomaita Chambí, Ernesto. *Reseña Histórica de la Pintura China y sus Principales Técnicas, orientada para la gente del Siglo XXI*. UNAM. México D.F. 1994.
- 40.- Chuey Salazar, Jorge Alberto. *Dibujo, Lenguaje no Verbal, Propuestas de una Estrategia Didáctica y un ensayo de cuentos chinos sobre el Taller Experimental de Dibujo*. UNAM. México D.F. 1996.
- 41.- Okamoto Koizumi, Toru. *Comparación entre el Muralismo Oriental y el Mexicano*. UNAM. México D.F. 1976.
- 42.- Rosas López, Florida Ivett Enriqueta. *Consideraciones de la Importancia del Dibujo como Origen Sensible del Pensamiento Creativo*. UNAM. México D.F. 1995.
- 43.- Torres Rodríguez, Adolfo León. *Interpretación Pictórica del Realismo Mágico de "Los Funerales de Mamá Grande". El Realismo Mágico, una fuente para la expresión Pictórica*. UNAM. 1991.