



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

**CREAR CON EL VACÍO. NOCIONES CONVERGENTES, SU REPRESENTACIÓN
GRÁFICA A TRAVÉS DEL PROCESO CREATIVO ORIENTAL.**

TESIS QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
DOCTORA EN ARTES Y DISEÑO.

PRESENTA:

MARTHA PATRICIA MEDELLÍN MARTÍNEZ

DIRECTORA DE TESIS:

DRA. MARINA GARONE GRAVIER
«IB»

SINODALES:

DR. JOSÉ DANIEL MANZANO ÁGUILA
«FAD»

DR. FRANCISCO ULISES PLANCARTE MORALES
«FAD»

DRA. MARÍA PATRICIA VÁZQUEZ LANGLE
«FAD»

DRA. ROSA MARTHA AGUILAR OLEA
«FAD»

MÉXICO, CIUDAD DE MÉXICO. NOVIEMBRE DE 2017.



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.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	3
CAPÍTULO 1. LA CONCEPCIÓN DEL VACÍO EN LA CULTURA CHINA	
1.1 Laozi y el taoísmo.....	15
1.2 Zhuangzi y el funcionamiento de las cosas.....	16
1.3 Los pintores calígrafos de la dinastía Song. Un breve acercamiento a la pintura china.....	19
1.4 La escritura china y la imagen.....	30
CAPÍTULO 2. NOCIONES DE VACÍO EN LA CULTURA JAPONESA	
2.1 El Shinto y su noción de vacío.....	38
2.2 Arte y pintura zen.....	40
2.3 La filosofía de la nada de Kitaro Nishida.....	54
2.4 El vacío en la caligrafía japonesa y Shikō Munakata.....	56
CAPÍTULO 3. PRESENCIA DEL BUDISMO. CONVERGENCIAS EN LA CREACIÓN ARTÍSTICA MODERNA Y CONTEMPORÁNEA	
3.1 El vacío según Heidegger.....	62
3.2 La influencia del Zen en la obra artística occidental.....	65
3.2.1 Vassily Kandinsky y el zen.....	74
3.3 Chögyam Trungpa y el arte dhármico.....	77
3.4 Convergencias en la creación contemporánea.....	85
CAPÍTULO 4. EL PROCESO CREATIVO ORIENTAL	
4.1 Consumo e hibridación de bienes culturales.....	99
4.2 Aproximación al proceso creativo oriental.....	103
4.3 Concepción budista del vacío aplicado a la obra artística.....	109
4.4 Crear con el vacío.....	114
CONCLUSIONES.....	139
FUENTES DE CONSULTA.....	150
LISTA DE IMÁGENES.....	155

INTRODUCCIÓN

No hay una sola manera de ser mexicano, según el filósofo Justino Fernández (1904-1972), quien señaló que al zócalo capitalino de la Ciudad de México, como el mejor ejemplo de convivencia entre el México Prehispánico, el colonial, el moderno y el contemporáneo; no obstante, también las presencias extranjeras y sus expresiones son esenciales en la construcción de la historia e identidad de México.

De igual manera, cada familia mexicana da fe de que la herencia cultural española no es la única que prevalece. Entonces ¿será posible encontrar la misma situación de vinculación en otras culturas?, ¿qué es lo que sobrevive de los contactos entre culturas?, ¿cuál es el impacto en los productos culturales? y finalmente, ¿es posible aproximarse al entendimiento de una noción extranjera desde lo mexicano? México no es el único país que ha tenido contacto con otras culturas sin compartir las bases estructurales del pensamiento, en especial con las no occidentales, situación que no ha detenido a estudiosos y creativos para establecer puentes de comunicación con dichas culturas, dando origen a nuevos productos culturales.

En la literatura mexicana principios del siglo XX, es posible observar muestras del contacto con la cultura oriental gracias al movimiento entendido como *Japonismo*, que refiere a una oleada de manifestaciones culturales cuyo objetivo era ensalzar u apreciar lo exótico; las cualidades estéticas y filosóficas de los productos culturales japoneses influenciaron o se apropiaron para la producción cultural de los autores occidentales. El eco de dichas manifestaciones llegó a México en la época porfirista y permeó en la obra de pensadores que dejaron huella de esta expresión en periódicos y otras publicaciones; sobresalieron autores como José Juan Tablada

(1871-1945), Efrén Rebolledo (1877-1929), Manuel Maples Arce (1900-1981), Octavio Paz (1914-1998), y actualmente Sergio Mondragón, José Vicente Anaya y Mario Bellatin.

Cada “Oriente” pertenece al autor que lo recrea, como menciona Mario Bogarín, quien refiere que los productos culturales son contenedores del imaginario personal de cada autor, que a su vez es un lector de un objeto original a través una representación, lectura que depende de la óptica de cada cultura¹; por consiguiente, cada punto de vista expresado en las manifestaciones culturales, no contiene a los fenómenos, sólo son aproximaciones dependientes de los contextos de los autores.

Actualmente en la República Mexicana se puede encontrar un considerable número de asociaciones, institutos y centros culturales que han surgido como respuesta natural a los frecuentes contactos culturales; como la Asociación México Japonesa, la Asociación China, Japan Foundation, Casa Tíbet, y sobresalen por su orientación hacia la investigación el Colegio de México, la Universidad Nacional Autónoma de México o la Universidad Autónoma de Baja California, proporcionando espacios de análisis alrededor de fenómenos relativos a las culturas orientales; abarcando varios aspectos de su pensamiento, de su economía, idioma, estructura social e inclusive generando intercambios estudiantiles como una forma de fortalecer las redes académicas y el diálogo cultural.²

¹ Cf. Mario J. Bogarín Q. *Elogio de lo inacabado. El imaginario sobre Japón en la cultura mexicana*, Mexicali, UABC, 2014, Pág. 31.

² El Colegio de México cuenta con el Centro de Estudios de Asia y África, en el que se imparte la Maestría en Estudios de Asia y África; En la UABC se ofertan cursos abiertos al público u optativos de la Licenciatura en Artes sobre cine, manga y grabado japonés; en el caso de la UNAM se imparten cursos del idioma japonés, chino, coreano, etc., además de contar con el Centro de Enseñanza para Extranjeros (CEPE).

Existe un creciente interés en lo entendido como “lo oriental”; en los institutos occidentales en el ámbito de las artes plásticas se da respuesta a la demanda por medio de ofertas de cursos básicos y semi profesionales de técnicas como el *shodo* (caligrafía japonesa), el *mokuhanga* (litografía japonesa), el *ukiyo-e* (xilografía japonesa), la pintura japonesa (*sumi-e*) y la pintura china; no obstante, estos cursos se imparten mayormente por los nativos de la cultura a extranjeros que enfrentan la dificultad de encontrar materiales similares, así como las diferencias del lenguaje visual y las formas de enseñanza.

Un ejemplo notable de la práctica de las disciplinas artísticas orientales puede observarse en la obra de la artista Visual Sumi Hamano, mexicana de ascendencia japonesa que refleja en sus piezas el resultado de una búsqueda de identidad, unificando la técnica japonesa *shodo*, y varias técnicas gráficas de origen occidental; la imagen y la caligrafía se unifican a través de un proceso que ha sido registrado en su tesis de maestría titulada *Un instante en el Tiempo. El monotipo, un camino alternativo de expresión en la práctica zen*, trabajo que inspiró y dio un norte a esta investigación (Fig. 1 y 2). La artista recurrió a institutos donde se proporcionaba la técnica *shodo*; sin embargo, su formación en la caligrafía no comenzó propiamente desde el inicio de su educación y su estructura es mayormente occidental, de manera que aunque experimentó la cultura japonesa y sus costumbres, inició la búsqueda con una base cultural mexicana.

Es popular la realización de muestras, bazares, tiendas y festivales donde se aprecian otros productos culturales, como el anime, el manga, la comida, etc. La constante atención recibida, ha resultado en un consumo un tanto superficial deri-

vando en deformaciones o nuevos productos de consumo, alejados del objeto nativo, debido a su falta de contextualización original.



Izquierda: Fig. 1. Sumi Hamano. Detalle de Monotipo en litografía sobre papel arroz montados en rebozo 1.60x50cm, 2010. Fotografía propiedad de Sumi Hamano.

Derecha: Fig. 2. Sumi Hamano. Monotipo en litografía sobre papel arroz montados en rebozo 1.60x50cm, 2010. Fotografía propiedad de Sumi Hamano.

Otro ejemplo de la creación de un tercer producto, como resultado del sincretismo entre la cultura mexicana y oriental, se puede observar en la ciudad de Mexicali, en el estado de Baja California, donde existe una numerosa comunidad china: algunos descendientes del grupo original e históricamente responsables de participar en

la fundación de la ciudad, y los actuales migrantes que laboran principalmente los múltiples restaurantes de comida china de Mexicali.

La comida china se adoptó como la comida típica y favorita de la región, logró su éxito al adaptarse para satisfacer el gusto mexicano, sin embargo, los demás productos y prácticas culturales no han podido ubicarse en el interés de la población mexicalense; la convivencia entre la población mexicana con los ciudadanos chinos es casi nulo, y en algunos casos hostil. Respecto a lo anterior: ¿es posible adentrarse a un quehacer artístico o práctica cultural distinta a la propia? ¿Cómo se define el criterio de selección para la apropiación de una práctica o producto de una cultura extranjera? ¿Cómo es que definimos los objetos resultantes de nuestros procesos creativos?

Las interrogantes alrededor de los encuentros culturales y sus productos, incentivarán la realización de esta investigación, y definió la metodología adecuada para analizar los productos culturales, particularmente los artísticos: sea que dichos productos constituyan una evidencia válida y contextualizable para su generación consciente. La historia de las mentalidades fue el método seleccionado, específicamente las herramientas propuestas por Georges Duby (1919-1996), que a su vez han influenciado a los estudios culturales, pues aquéllas no consideraban las mentalidades como un factor básico hasta su rescate reciente por el historiador cultural Peter Burke, quien retoma las mentalidades como un elemento esencial. Además, Burke proporciona un término valioso que es la *Hibridación Cultural*³, mismo que se

³ Peter Burke. *Hibridismo cultural*, Madrid, Akal, 2010, Pág. 68.

abordará más adelante dentro de esta investigación. El método de la historia de las mentalidades de Duby consiste básicamente en:

1. Estudio del lenguaje: muestra la forma de ver al mundo como relaciones entre las ideas y sus formas de expresión.

2. Estudio de los mitos y de las creencias, en tanto que las mentalidades colectivas solo podían conocerse mediante las imágenes que producían, por lo cual existe la necesidad de inventariar los mitos y los símbolos, que varían según las épocas y su traducción de un medio cultural a otro.

3.- Estudio de la iconografía: la recreación de una materia recibida pero transformada por el artista en función no sólo de su espíritu sino también de los medios culturales y sociales en los que se encuentra inserto⁴.

Respecto a las herramientas de la historia de las mentalidades de Duby, después retomadas por Burke, en las que sobresale el referente al desarrollo del lenguaje y la escritura, es conveniente plantear las diferencias básicas que provienen de su percepción y nivel de importancia entre dos o más culturas, especialmente en la lectura de una imagen como una realidad en sí misma.

Con la herramienta de los mitos fundacionales, podremos darnos una idea de la cosmovisión que es la base de la estructura mental, para finalmente usar la iconografía, que consistirá en la contextualización de lo anterior y en cómo fue asumida por la cultura en específico, desde su origen hasta la actualidad.

⁴ Martín, F. Ríos S. *De la Historia Cultural. Notas Sobre el Desarrollo de la Historiografía en la Segunda Mitad del Siglo XX, Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*, México, enero-junio 2009, n.37, Pág. 97-137.

La confusión entre arte y lenguaje, diferenciándose entre sí por la función aparentemente utilitaria que considera al lenguaje oral y mayormente al escrito como un signo de superioridad intelectual en los seres humanos, mientras que el arte mismo se ha posicionado como una herramienta que trasciende el sentido tradicional de la comunicación. Paradójicamente el arte, en sus múltiples posibilidades, ha cambiado continuamente sus propios códigos, perceptibles no sólo con el sentido del oído y de la vista como hacen el lenguaje oral y el escrito.

Omar Calabresse propone en su libro *El lenguaje del Arte*⁵ el planteamiento del lenguaje como una herramienta que no precisamente necesita cumplir con una función comunicativa; sin embargo es una herramienta única de los seres humanos, desarrollada con el fin del diálogo con el espectador; el arte y su historia sostienen lo anterior, inclusive cumple con la intención de transmisión de un mensaje, pero satisface una necesidad superior a la comunicación, de ahí que muchos productos artísticos se relacionen, se asimilen o coincidan con los productos filosóficos o religiosos, convirtiéndose en objetos difícilmente denominables y quizás erróneamente apreciados como obras de arte.

En ciertas manifestaciones culturales prevaleció el lenguaje ligado a la imagen, situación que propone una manera única de percibir al mundo y que integra ambos polos aparentemente opuestos del lenguaje y arte. Teóricos de la imagen ya han reparado en esta situación, como en el caso de Roman Gubern, quien plantea básicamente al ser humano como un animal visual que interpreta las imágenes como

⁵ Omar Calabresse. *El Lenguaje del Arte*, Barcelona, Paidós, 1997.

textos;⁶ específicamente, Roland Barthes señala la importancia de lo visual y lo evocativo en *El imperio de los signos*,⁷ y lo ejemplifica en su prefacio a *La civilisation de l'écriture*,⁸ en el lenguaje japonés escrito y hablado, que indicará siempre una referencia a lo natural y a la relación de sus partes como un valor estético, presente en todos sus productos culturales.

Siguiendo con lo anterior, algunas culturas conservaron la imagen como base para desarrollar códigos de lenguaje, en los que la imagen es una experiencia vivencial; los casos más relevantes a analizarse se han ubicado en lo que hoy se entiende como *Oriente*, este será un término provisional al igual que el término asiático, ambos muy generales; no obstante, se ha buscado un punto de convergencia, en el que la percepción y la concepción de la imagen es piedra angular del lenguaje y que es compatible con su expresión escrita, situación que se repite al menos en tres culturas, y que nos aproximará a otra manera de percibir la imagen, así como a su creación y definición como objeto.

La intersección común entre las culturas japonesa, china e india será el motivo de nuestro interés. Este punto de unión común entre las tres culturas es la noción de vacío del budismo, religión que debido a su flexibilidad se sincretizó e implemento exitosamente en varias culturas, manteniendo sus principios básicos.

El budismo tiene su origen en India; sin embargo, cuenta con múltiples escuelas y variaciones que conviven entre sí respetuosamente, la tradición filosófica Buddhadharma por ejemplo, se caracteriza por centrarse en una conciencia plena

⁶ Roman Gubern. *La Mirada Opulenta. Exploración de la iconósfera contemporánea*, España, Anagrama, 2010, Pág. 1.

⁷ Roland Barthes. *El Imperio de los Signos*, Madrid, Mondadori, 1970, 163 pp.

⁸ Jean Georges. *La Escritura. Memoria de la Humanidad*, Barcelona, Blume, 2012, Pág. 144-145.

de la percepción de la realidad, este y otro de sus postulados solo pueden ser entendidos en la vivencia cotidiana.

La aproximación al Budismo no puede ser únicamente por la vía del intelecto: reconoce su importancia en el rigor de la denominación de los fenómenos, y forzosamente necesita una aplicación práctica; esta breve introducción tratará de aproximar y sensibilizar al lector a sus objetivos principales con la pretensión de visibilizarlos.

Sobre cómo abordar los tópicos del budismo, Juan Arnau en su introducción a *La Palabra frente al vacío. La filosofía de Nagarjuna*⁹, nos indica concientizar la distancia entre el contexto actual y el original de los conceptos, con la finalidad de evitar posibles “*misreadings*”, deformaciones de la información por parte de cada lector-autor, ya que como comentaba Bogarín, las interpretaciones suceden con el fin de adaptar la lectura del objeto al imaginario del autor-lector.

Precisamente Arnau refiere y propone la importancia de Nagarjuna como filósofo que destacó la racionalización de un conjunto de doctrinas, prácticas y creencias que constituirían los fundamentos de una corriente de pensamiento budista llamada Mahayana¹⁰ y que se convirtieron en la Escuela Madhyamaka o la Escuela de la Vía Media, la cual se tomará como guía en esta investigación, en sus proposiciones sobre los conceptos budistas y su contacto, impacto y deformación con otras culturas. Dicha escuela tomará forma en China como Budismo Chan y posteriormente se reconocerá como Budismo zen en Japón.

⁹ Juan Arnau. *La palabra frente al vacío. La filosofía de Nagarjuna*, México, FCE/COLMEX, 2005, 347 pp.

¹⁰ *Idem*.

La escuela de la vía Media principalmente usa la dialéctica en su intención de plantear las nociones budistas, sobresaliendo la indiferenciación del *Samsara* (el mundo con dolor y sufrimiento) del *nirvana* (el paraíso) y, respecto a la racionalización y el lenguaje, no niega la necesidad de su uso como herramienta pero acepta sus limitaciones en la aproximación a la realidad. La Vía Media define su eje evitando el relativismo y el objetivismo extremos para otorgar la oportunidad de existir a la potencialidad de las cosas, que no es otra cosa que la vacuidad budista en sí misma.

La relación del budismo con las creaciones de objetos culturales habrá que aclarar su correspondencia a dos aplicaciones orientadas a la función espiritual; la primera consiste en representar los principios básicos budistas, esencialmente usando símbolos relativos al Buda y a su doctrina. La segunda se dirige a la creación de objetos, ejercicios religiosos que evidenciarán la comprensión de la doctrina en sí. Esta concepción particular del ejercicio religioso se originó gracias al contacto con la cultura India y especialmente hizo presencia en el caso de la pintura china y japonesa en convergencia con la caligrafía y el grabado.

Los postulados del proceso creativo no occidental u “oriental” basado en la noción budista de vacío, se observarán desde sus antecedentes, variando sus distintas manifestaciones según la cultura a revisar. La investigación se abocará a revisar la noción de vacío proveniente del budismo en India, su implementación en China y Japón y, asimismo, su fusión con las ideologías particulares de cada cultura y su presencia en los productos culturales. Lo anterior constituirá el contenido de los dos

primeros capítulos; en el tercer capítulo se plantearán las posibles convergencias de las nociones de vacío orientales con las occidentales.

De igual manera, otro objetivo radicará en observar las posibles convergencias entre los planteamientos occidentales y orientales, responsables de algunos productos híbridos, y cuyo punto en común consiste en la prioridad de la evocación de la realidad en la imagen y no de su representación. Posteriormente la creación de imágenes gráficas artísticas, aplicando el principio del vacío budista proveniente de la escuela Madhyamika, será el objetivo general a aproximarse, señalando su ambigüedad frente a los ejercicios religiosos o filosóficos. Siguiendo con lo anterior, se buscará dar secuencia a dichas propuestas sugiriéndolas como un método opcional entre los creadores.

Finalmente, la noción de vacío budista es concebida como una potencialización infinita de los objetos o fenómenos, yace intrínsecamente en el proceso creativo oriental, enfocado a evocar en vez de representar, e incentivando el dominio en la disciplina técnica artística. Dicho proceso reta las concepciones de lo artístico, la rigidez de las convenciones sobre la percepción y exige reflexionar los principios básicos que intervienen en lo reconocido como la creación humana.

CAPÍTULO 1. LA CONCEPCIÓN DE VACÍO EN LA CULTURA CHINA

Para lograr una aproximación a la noción de vacío, será importante tener en cuenta los antecedentes que le forjaron e impactaron a la manera de entender el mundo y el sentir de los pueblos, así como a sus productos culturales. El budismo, de origen indio se introdujo exitosamente a China durante la Dinastía Han (desde el 206 a. C. hasta el 220 d. C), en medio del caos en el que se encontraba el país y pese a la resistencia de ciertos grupos políticos, logró ubicarse entre la población gracias a su coincidencia con las ideologías religiosas y filosóficas principales como son el taoísmo y el confucianismo.

La escuela budista Mahayana inspiró a varias sectas. En China se denominó como Budismo ch'an, cuya filosofía básica se centraba en el principio de lo inexpressible de la realidad: el vacío o el silencio, su éxito participó en la unificación política y religiosa del pueblo chino; sobresalieron dos escuelas: la del norte planteaba la iluminación a través de la experiencia directa; sus prácticas se centraron en la meditación y la disciplina; la escuela del sur, por su parte, heredaría de Soto Zen, la práctica de la meditación sentada o *Zazen*.

La escuela del sur que se convirtió en la Escuela Rinzai, contrariamente, proponía que la iluminación era un acto instantáneo; destacó por su método de formulaciones ilógicas o *koan* que referían una enseñanza absurda ni intelectual sino práctica¹¹, que se aprendía a través del cuerpo.

¹¹ Kenneth, R. Stunkel. *Ideas and Art in Asian Civilizations. India China and Japan*, New York, An East Gate Book/M.E. Sharpe, 2012, Pág. 117-118.

1.1 Laozi y el taoísmo.

Una parte fundamental del pensamiento chino está constituida por el confucianismo, que establece las funciones del sujeto para la convivencia social. Éste basa sus ideas generales en el estudio minucioso de las costumbres existentes, las artes, y el precedente histórico para la plena integración del individuo con su cultura, su comunidad y el cosmos.¹²

Paralelas a la intencionalidad jerárquica del confucianismo, surgen posturas anti racionalistas, actuales sobrevivientes y determinantes de la contemporaneidad de China, presentes en sus manifestaciones culturales.

Uno de estos sistemas de creencias es el taoísmo, que nace de las enseñanzas de Laozi (siglo VI), concentradas en su obra *Daodejing*. Éstas ubican como noción principal al *tao* o *dao* de origen, o bien, el vacío original, significado contrario a la percepción de la lógica occidental que concibe el vacío o la nada como una ausencia, que debe entenderse como un lugar donde ocurren las mutaciones de lo vital, una presencia o substancia potencial infinita que se encuentra en medio de los procesos de todas las cosas.

El vacío a su vez está conectado inherentemente a las dos posibilidades del *Ato* que también se hallan potencialmente en las cosas: El *ying* (la suavidad receptiva, lo femenino) y el *yang* (la fuerza activa o masculina), es decir: el vacío es el tercer elemento que da origen a infinitas posibilidades entre uno y otro elementos, es el movimiento dialéctico en sí.

¹² Angus C. Graham. *El Dao en disputa. La argumentación filosófica en la China antigua*, México, FCE., 2012, Pág.59.

El ejercicio del taoísmo es espiritual, estático y contemplativo; exige vaciarse de todo conocimiento “racional” para ser capaz de recibir los alientos vitales universales y alcanzar el éxtasis o “nostalgia del paraíso”, según Mircea Eliade. Para tal propósito, el individuo debe olvidarse de las necesidades profanas, dominando sus pasiones por medio del autocontrol y ayudándose con ejercicios respiratorios; esta expresión de fe China se confunde con el misticismo. La noción de *tao* encontró su equivalencia en el *sunyata* o vacío budista indio, situación que facilitó su aceptación en China.

1.2 Zhuangzi y el funcionamiento de las cosas

La obra del importante filósofo chino Zhuangzi se encuentra en un compilado de sus textos y otros escritos póstumos conocidos como “el Zhuangzi”. La opinión mayoritaria de los filólogos es ubicar a este filósofo como un pensador taoísta; no obstante, en esta investigación se retomará la particular lectura que realiza Jean François Billeter sobre sus *Cuatro lecturas sobre Zhuangzi*, como un estudio gnoseológico de las cosas, más que un tratado taoísta ejemplificado en las producciones culturales de la dinastía Song, motivo de nuestro interés.

Para aclarar lo anteriormente propuesto, revisemos un diálogo entre el príncipe Wenhui (soberano del estado de Wei que reinó entre 369 y 319) y uno de sus cocineros:

El cocinero Ding descuartizaba un buey para el príncipe Wenhui. Se oía *hua* cuando empuñaba con las manos el animal, sostenía su mole con el hombro y, afianzándose con una pierna, lo inmovilizaba un instante con la rodilla. Se oía *huo* cuando su cu-

chillo golpeaba cadencioso, como si hubiera estado ejecutando la antigua danza del Bosquecillo o el viejo ritmo de la Cabeza de Lince.

-¡Es admirable! – Exclamó el príncipe-¡Nunca habría imaginado una técnica así!

El cocinero dejó su cuchillo y contestó:

-Lo que interesa a vuestro servidor es el funcionamiento de las cosas, no la simple técnica. Cuando empecé a practicar mi oficio, veía todo el buey ante mí. Tres años después, ya solo veía partes del animal. Hoy lo encuentro con el espíritu, sin verlo ya con los ojos. Mis sentidos ya no intervienen, mi espíritu actúa como le parece y sigue por sí solo los lineamientos del buey. Cuando la hoja corta y separa, sigue las fallas y hendeduras que se le ofrecen. No toca ni las venas ni los tendones, ni la envoltura de los huesos, ni, por supuesto, los huesos en sí. [...] Cuando encuentro una articulación, localizó el punto difícil, lo miro fijamente y, con extrema cautela, corto lentamente. Bajo la delicada acción de la hoja, las partes se separan con un *huo* leve como el de un poco de tierra depositada en el suelo. Con el cuchillo en mano, me yergo, miro a mi alrededor, divertido y satisfecho y, tras haber limpiado la hoja, vuelvo a envainarlo¹³.

Según la historia anterior, el conocimiento de un objeto se logra a través del conocimiento práctico, o bien, la información adquirida por la continua repetición de la dinámica con él, y al entender las partes que posibilitan su funcionamiento; las constantes interacciones con un objeto se registran en el inconsciente, resultando en un acto-reflejo del cuerpo, que demuestra el dominio o conocimiento de dicho objeto, de manera que “encontrar el objeto con el espíritu” equivale a un largo e íntimo proceso de comprensión, observación y diálogo, con el objeto en su contexto, en busca del discernimiento de su naturaleza.

¹³ Jean François Billeter. *Cuatro lecturas sobre Zhuangzi*, España, Siruela, 2003, Pág. 23-24.

El conocimiento inconsciente sobre el mundo ocurre en la cotidianeidad. Su naturaleza básica o primaria se asume como una obviedad y cada gesto o respuesta práctica resultante del diálogo con el mundo contiene la síntesis del aprendizaje.¹⁴

Según Billeter, Zhuangzi propone evitar la racionalización de los fenómenos, pues se genera confusión al observarlos. También desconfía del lenguaje oral y escrito por considerarlo insuficiente para transmitir el carácter del gesto: este último es la experiencia que no puede explicarse y que depende de las condiciones particulares de cada persona. Únicamente a través de la necesidad y lo dado (las condiciones no elegidas, de manera similar al destino o la aceptación de las condiciones como algo natural, otorgadas desde el nacimiento) es posible aproximarse al conocimiento del gesto.

Para Zhuangzi es indispensable el *You*: el régimen de actividad en el cual nuestra consciencia, liberada de cualquier preocupación práctica, se convierte en espectadora de lo que pasa en nosotros¹⁵ internamente, no como en un trance extático, sino como el olvido del “Yo”, que incluye cualquier intencionalidad de obtener un fin para el beneficio propio. Igual de importante es el olvido de la consciencia, que se produce al interiorizar la información o conocimiento de algo. Esta práctica de “olvidar” (*zuowang*) se produce cuando una actividad es natural y lleva a una maestría en el dominio de algo, como un acto-reflejo.

Zhuangzi puede ser considerado taoísta debido a que comparte la práctica del olvido (*zuowang*) y el ayuno de la mente (*xinzhai*) con el taoísmo, que hace evidente la noción del vacío o la necesidad de convertirse en un recipiente flexible y trans-

¹⁴ Jean François Billeter. *Cuatro lecturas sobre Zhuangzi*, España, Siruela, 2003, Pág. 33.

¹⁵ Billeter. *op. cit.* Pág. 86.

formable de la potencialidad de ser y de no-ser. También por la particular situación que sufrió “el Zhuangzi”, al ser editado por el taoísta Guo Xiang y de la confusión que se tiene para ubicarlo como anterior o posterior al taoísmo.

1.3 Los pintores calígrafos de la dinastía Song. Un breve acercamiento a la pintura china.

Para el pueblo chino la pintura se concibe como “la realización total del hombre”¹⁶, su importancia radica en que a través de ella, se recrea el macrocosmos en el microcosmos del lienzo, todas las relaciones del universo se presentan en la pintura, no es un resultado de una experimentación técnica, sin excluirla, sino una manera de evocar lo mágico y lo sagrado del mundo. Es un acto que trasciende la imitación de un modelo natural, “la imagen no es un simple simulacro del objeto que ella presenta al espíritu, sino que asume toda la realidad de ese objeto y absorbe toda su fuerza”¹⁷.

El periodo Song (960-1279 d.C); resalta especialmente por la producción cultural pictórica. Con el surgimiento de los “pintores calígrafos, letrados o pintores eruditos”; China se convierte en antimilitarista, y los civiles adquirieron la oportunidad de formar parte del gobierno (con un restringido poder político), mediante un examen de conocimientos; esta élite intelectual apoyó las expresiones culturales que profesaban, así como la difusión de textos por medio de una imprenta generada en pla-

¹⁶ Cheng François. *Vacío y plenitud. El lenguaje de la pintura china*, Madrid, Siruela, 2005, Pág. 71.

¹⁷ Parain Brice. *El pensamiento prefilosófico y oriental*, México, Editorial Siglo XXI, 2009, Pág.230.

cas xilográficas.¹⁸ Dicho brote de creación surgió impregnado de los pensamientos filosóficos preponderantes: el taoísmo y el confucianismo.

El confucianismo está basado en las *Analectas* de Confucio: un conjunto de normas éticas dirigidas al comportamiento civil y que fueron difundidas a través de sus discípulos, como Mencio (371-289 a.C.), autor de *El justo medio*; la doctrina reside en la relación entre los elementos del cielo, el hombre y la tierra,¹⁹ siendo el hombre el justo medio que vive el proceso de intercambio entre el cielo y la tierra, el proceso del devenir, que los taoístas llaman el “vacío”.

Los pintores eruditos de la época Song aplicaron nociones del confucianismo y el taoísmo en sus obras; del primero surgió la idea del hombre como centro, que llevó a los creadores a centrarse en la expresión del artista a través del trazo, rehuyendo la precisión descriptiva; el taoísmo apareció con su noción de vacío, evidenciando el proceso de intercambio entre estados contrarios de los fenómenos; igualmente estuvo presente el principio de “disponibilidad o receptividad”, que permite que la “substancia o aliento primordial”, perteneciente al objeto representable, “llenase” a los calígrafos, para que a través de sus trazos manifestaran dichos alientos en el lienzo.

Ambas doctrinas se encausaron hacia el lenguaje escrito como poesía, imagen y como un objeto sagrado. El historiador de las religiones, Mircea Eliade, señala la posibilidad sagrada en el lenguaje, que se muestra en una cosmovisión propia y compartida a la vez:

¹⁸ Gabriele Fahr-Becker. *Arte asiático*, Barcelona, H.F. Ullman, 2007, Pág. 149.

¹⁹ Jacques, Aubert y otros. *Lacan: El escrito, la imagen*, México, Siglo XXI Editores, 2001, Pág. 183.

Todavía hoy, la creación poética sigue siendo un acto de perfecta libertad espiritual. La poesía rehace y prolonga el lenguaje; todo lenguaje poético empieza por ser un lenguaje secreto, es decir, la creación de un universo personal y un mundo perfectamente cerrado. El acto poético más puro se esfuerza por recrear el lenguaje a partir de una experiencia interior que, parecida en esto al éxtasis o a la inspiración religiosa de los “primitivos”, revela el fondo mismo de las cosas.²⁰

Lo anterior corresponde a la idea del imaginario personal como un mundo propio incluyendo sus reglas y significados, establecidos a partir de la experiencia propia. Al no existir una diferenciación comunicativa en el lenguaje escrito y visual, no hay jerarquía entre texto e ilustraciones, solamente un resultado único como imagen; la caligrafía y la pintura se unifican no sólo en su tratamiento plástico: poesía e imagen aludían al objeto, fungiendo los caracteres como maneras de evocarlos visual y mentalmente.

Los caracteres chinos, conocidos como ideogramas; son una muestra compleja de abstracciones visuales, resultado de los mecanismos mentales y la estructura del pensamiento en el imaginario colectivo chino. Es importante resaltar el papel e importancia del ideograma en el proceso comunicativo visual, en el que las imágenes adquieren un estatus de signos, que modestamente se crearon como incisiones en materiales orgánicos como hueso y caparazones de tortuga, hasta las complejas placas de madera; igualmente la herramienta de aplicación en un inicio partió desde el uso de los falanges sobre la arena hasta el pincel, evolución que admitió progresivamente una flexibilidad y estilización de los trazos.

En la dinastía Tan'g (618-906 d.c.), con la introducción del rollo pictórico, el orden de la lectura del texto coincidió con el de las imágenes; realizadas en un princi-

²⁰ Mircea Eliade. *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*, México, F.C.E, 2003, Pág. 389.

pio sobre seda y, desde el 107 d.C, en papel, gracias a la invención del funcionario de la corte de los Han (25-220): Cai Lun.²¹ Ambos materiales confirieron una condición irreductible a la pintura-caligrafía. Como comenta Houghton Brodrick, las dos disciplinas comparten esa imposibilidad de retoque o corrección al aplicar la tinta sobre el papel o la seda, por lo que el autor debe visualizar y no dudar en el momento de su intervención.²²

Tal importancia sobre los materiales derivó en su denominación como “los cuatro tesoros del estudio”: El papel, el pincel, la tinta en barra y el tintero plano de piedra (Fig. 3). La utilización del papel va más allá del soporte, y sin embargo tiene que ser resistente con notable permeabilidad al agua; las zonas negativas o “blancas” deben integrarse a la composición, tomándose en cuenta como “un color o tono”, creando un descanso visual que hace evidente su potencialidad como forma positiva y negativa, y [su potencialidad] de “construirse” ilimitadamente en la mente de los espectadores.

La práctica de inscribir poemas escritos como imagen, que inició con la dinastía Tang y se consolidó en la pintura Song,²³ es evidencia de la compatibilidad del texto y las imágenes en Oriente. La cualidad interdisciplinaria de los ideogramas, radicó no sólo en la pincelada caligráfica-pictórica de la pintura china: se incluyó también al grabado, presente en la impresión de sellos con caracteres ideográficos que fungieron a modo de firma de los autores (Fig.4).

²¹ Jean Georges. *La escritura. Memoria de la humanidad*, Barcelona, Blume, 2012, Pág. 132.

²² Brodrick Houghton. *La Pintura China*, México, FCE 1954, Pág.17-18.

²³ Cheng. *Vacio... op.cit.* Pág. 181.

El pintor Shitao (siglo VII) refiere especialmente al trazo y su dominio mediante su tratado *Frases sobre la pintura del monje calabaza amarga*, donde enunció los requerimientos para la creación pictórica, en el cual el *Yin-yun*, estado en el que *Yin* y el *Yang* (dos polos opuestos de un fenómeno o cosa) aún no tienen relación y sin embargo están en posible devenir. En este estado debe predominar la pieza, siempre en constante posibilidad y tensión.



Fig. 3. Los cuatro tesoros del estudio de la pintura china. Fotografía propiedad de Yat-Ming Cathy Ho.

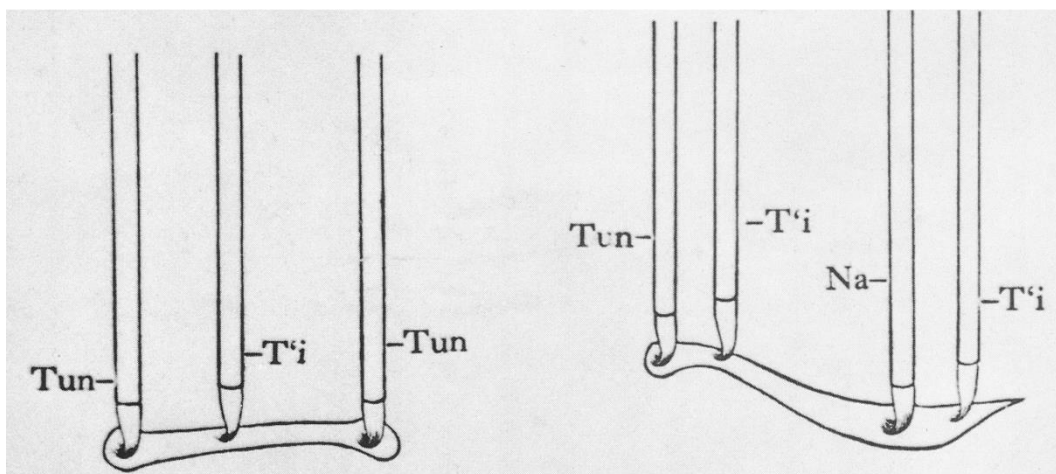


Fig.4. Técnica de pincel para caligrafía: de un libro de copias de caligrafía de Chiang Yee.

Shitao se refiere al pincel no como una simple herramienta, sino que su importancia está relacionada con la expresión de los otros tesoros del estudio; es a través de su trazo que se hace presente el aliento creador, la huella de la tinta es la evidencia del vacío, y finalmente la noción de receptividad yace en la disposición del artista para obedecer sus alientos internos y los que del exterior (del universo) se hacen presentes²⁴ (Fig. 5).

La relación entre los elementos de la caligrafía aún es vigente y no sólo es apreciable entre calígrafos profesionales y aficionados; los criterios podrían resumirse en las variadas calidades de intensidad y energía de las pinceladas, la armonía y el contraste de las formas, el sentido de continuidad entre las formas y, finalmente, el criterio adicional al desempeño técnico correspondería a la expresión emocional del autor.²⁵

La caligrafía china no es exclusiva del disfrute de sus estudiosos y practicantes chinos; su cualidad emotiva y sus criterios estéticos nos permiten percibir discursos

²⁴ Jacques Aubert y otros. *Lacan: El escrito, la imagen*, México, Siglo XXI Editores, 2001, Pág. 181-183.

²⁵ Cathy Ho. Yat-Ming. *The chinese calligraphy bible*, London, Barron's, 2007, Pág. 12.

legibles, contruidos y reconstruidos visualmente, que declaran el estado del autor, afectando a la parte más primitiva del ser humano: la necesidad de registro en la incisión.



Fig. 5. Posiciones del pincel, cortesía del maestro Eduardo Auyón.

Si siguiendo con los anteriores criterios, cabe destacar la tinta, que define la calidad monocromática de las composiciones; el dominio de sus degradaciones, los

efectos del pincel y las calidades de línea son indispensables, pues dependen directamente de la correcta utilización del pincel y la cantidad de tinta, maniobra que requiere concentración, velocidad, duración, fuerza y precisión presente en el movimiento o el gesto del autor. El pintor debe organizar mentalmente el cuadro antes de iniciar, cuidar el equilibrio y el contraste entre los elementos, evocando la naturaleza a como si se estuviera “viviendo”. El dominio técnico es básico, pues la rapidez es necesaria para que el ejercicio de improvisación logre captar la percepción de la vivencia del instante en lo más esencial.

La atención en el dominio técnico de la tradición pictórica china se enfocó en aplicarse a la observación de los elementos naturales, como los paisajes y la flora y fauna, destacando en sus composiciones la expresión de tres lejanías o distancias: *Shenyuan* (distancia profunda): vista empinada y panorámica del paisaje; *Gaoyuan* (distancia elevada): el espectador está en un nivel bajo y mira hacia arriba; y *Pingyuan* (distancia plana): posición cercana en la cual el espectador tiene acceso a la profundidad infinita²⁶ (Fig.6). Éstas son frecuentemente utilizadas en la creación de paisajes, mientras que la perspectiva se muestra de una forma dispersa, móvil o con puntos múltiples.

El uso de las composiciones por distancias refiere al pensamiento confucionista que ubica al ser humano entre la tierra y el cielo, destacando al encuadre visual como el referente más importante para la concepción de la imagen y su recepción; las composiciones determinadas por distancias son estrategias no sólo visuales

²⁶ Cheng. *op. cit.* Pág. 179.

sino ideológicas, en las que interviene una conciencia discursiva y comunicativa que trasciende la destreza técnica.

El montaje de la pintura china, para su apreciación y por su delicadeza, requieren un trato experto para manipular los frágiles soportes que son de seda y papel; el rollo de mano y el álbum son opciones de montaje tradicional. El primero consiste en una pintura vertical que comúnmente se muestra colgada en una pared, cuando la pintura está enrollada; se le conoce como el rollo de mano porque únicamente se despliega para su apreciación; el otro es el álbum, una compilación de pinturas sueltas y de pequeño formato fáciles de apreciar.



Fig.6. Ejemplos de “las tres lejanías o tres distancias” propuesta por François Cheng en *Vacio y Plenitud*.

La pintura china muestra una evolución desde el realismo purista hasta su depuración como ejercicio espiritual en el caso del periodo Song; sin embargo, los autores conservaron la forma de sus referentes visuales naturales, aquellos que tenían que “interiorizarse” o “saberse de memoria”. Las transmutaciones de la naturaleza como objeto ideal a evocar por los autores en sus obras se convirtió en un vehículo para exteriorizar sus emociones: “mediante la personificación de los atributos naturales de las plantas y los animales, los pintores transmitían su deseo, amor y odio...método habitual para la creación de cuadros de flores y pájaros”.²⁷ Lo anterior muestra el alto valor de las obras naturalistas por ser un testimonio vivo del autor (Fig.7).



Fig. 7. Detalle de pájaro Mina, de Mu Ch'i (Song). Propiedad de Ōtsuka Kōgeisha

²⁷ *Ibid.* Pág. 77.

Debido a su formación literaria, los pintores eruditos dominaban las técnicas de la caligrafía; por lo cual su producción pictórica se caracteriza por la simplicidad de sus formas o abstracción, la “imprecisión” figurativa es a razón de representar la “esencia o espíritu” del objeto, no su mimésis. Entre los mayores exponentes de la pintura china en la dinastía Song encontramos a Su Shi (1036-1101), Wang Ximeng (1101-1125), Wen Tong (1018-1079), Lu Gonglin (1049- 1105 aprox.), Dongpo Shanju (1037- 1101), Mi Fu (1244-1320), Guo Xi (1020-1090) y Mi Yoruén (1049-1106).

François Cheng, autor de *Vacío y plenitud* y *La escritura poética china*, analiza semióticamente el proceso creativo de los pintores eruditos o calígrafos, resaltando que la obra artística es un signo que evoca poéticamente todas las relaciones cosmo-ontológicas del ser. Su erudita descripción clarifica el proceso para el público occidental; sin embargo, no se plantea como una aplicación práctica.

El proceso creativo de los pintores calígrafos tiene una gran coincidencia con las técnicas extáticas religiosas, pero es malentendido como un ejercicio místico principalmente porque el proceso depende de una preparación mental, que resultó ser la mayor víctima de burlas y menosprecios; otro criterio sobresaliente es el dominio técnico, que evidencia la influencia del Zhuangzi, en relación a la necesidad de trascender la técnica a un acto reflejo del inconsciente. Finalmente, el papel del espectador se plantea como una contemplación, no como una acción placentera, sino ceremoniosa:

[...] las pinturas [son] realizadas con la intención de transmitir al adepto o iniciado, [sic] una realidad subjetiva. Puesto que en la práctica Chan el espectador de un cuadro debe “nulificar su espíritu” y apartarse de contingencias, la contemplación de una

pintura tendía a asumir la solemnidad de un ritual, que no debía emprenderse a la ligera o en circunstancias perturbadoras.²⁸

La práctica meditativa de la pintura china Song coincidió con un objetivo del Budismo ch'an, que además invita al desapego del Yo, no sólo por parte del autor que inscribe su existencia en la obra, [sino que] también reclama al espectador olvidar su identidad para entrar en un estado contemplativo y percibir la realidad, el vacío.

La casi religiosa y necesaria disposición del espectador ante la obra, además de ser un iniciado en la técnica caligráfica, indica que sólo los capaces de apreciarla podían leer la intención y la expresión plasmada por el autor, situación que no fue restrictiva para los pintores eruditos chinos de la época Song. Pero el que hayan decidido destacar este tipo de manifestación cultural marcó la historia de la imagen en China.

1.4 La escritura china y la imagen

China es reconocida por poseer una cultura milenaria y por serle fiel a sus principios; no obstante, sus constantes cambios políticos que le han permitido reforzar sus valores, presentes en sus expresiones culturales; lo que hoy día se conoce en Occidente como arte chino se ha tildado de academicista, por la enseñanza a través de la copia de los maestros, además de que constantemente estuvo dentro de los círculos intelectuales en los que la pintura, la caligrafía y la literatura eran inseparables.

²⁸ Houghton Brodrick. *La Pintura China*, México, FCE, 1954, Pág.34-35.

La producción cultural china es famosa por mantenerse fiel a los valores nacionales y es tenazmente cultivada por su pueblo (cualidad exagerada en la revolución cultural de la China comunista, que censuró las manifestaciones artísticas occidentales por considerarlas burguesas); contrariamente, el pensamiento dominante de Occidente, que es reconocido por su apertura y constante necesidad de innovación y evolución, ahora globalizado se muestra superficial y simula el acercamiento a las creaciones no occidentales.

Las múltiples influencias sobre el pensamiento chino han determinado sus productos culturales, que mantienen una firme identidad con un factor único: la importancia equitativa entre las creencias religiosas con la filosofía y la ciencia, que puede confundirse con la superstición enajenante; los anteriores aspectos, yacen presentes en un ejercicio cultural sobresaliente y original, que evidencia la complejidad de la cosmovisión china: la escritura.

Roland Barthes, en su prefacio a *La civilisation de l'écriture* de Roger Druet y Herman Gregoire,²⁹ plantea el deseo de hacer incisiones como una pulsión humana, expresada por las primeras civilizaciones al tallar imágenes en materiales orgánicos, como barro madera, huesos, etc. La necesidad de escribir o dibujar, es satisfecha por cualquier superficie disponible, y está presente desde la más tierna infancia, el acto puede ser ejecutado exitosamente, incluso por herramientas básicas como una rama o un dedo.

La incisión es la esencia del acto de deslizar un pincel sobre el papel, y del acto de grabar; la caligrafía, la pintura y el grabado comparten el mismo origen, además

²⁹ Jean Georges. *La escritura. Memoria de la humanidad*, Barcelona, Blume, 2012, Pág. 144.

de que necesitan un aprendizaje básico de la técnica y coinciden en su condición autocrática. Igualmente podemos observar la coincidencia entre los materiales para la escritura, el dibujo y el grabado: formas afiladas que permiten la precisión, resultado que según el material, adquiere un nombre distinto, ya sea un trazo logrado con un lápiz o un pincel, o un corte en el caso de una gubia.

También Barthes hace una reflexión importante sobre la escritura y la relación con el cuerpo, pues es éste el que transmite el movimiento al instrumento que interviene la acción; así como observaba Zhuanzi, son las acciones básicas que parecen tan obvias las que dan sentido a los actos más complejos y especializados. La caligrafía china depende enteramente del movimiento del cuerpo para ejecutarse apropiadamente.

La escritura china comenzó a partir de signos grabados en conchas, caparazones de tortuga, etc., con una intención mágica o ritual, que revela su cosmovisión; confiriéndole vida a la palabra escrita que al mismo tiempo es imagen, evidencia la noción taoísta del aliento o substancia vital del mundo que reside en las cosas, y se materializa en las palabras escritas. La relación de lo religioso con la escritura no es algo único en Oriente, la Biblia fue una de las primeras publicaciones de la imprenta en Occidente, entre otros documentos para evangelizar.

La escritura grabada sobre objetos no se abandonó, sino que tomó dos papeles estelares: la imprenta y los sellos personalizados que hacían de firma, sin desvincularse de la caligrafía o las imágenes creadas en pintura. La imprenta tuvo lugar en China trescientos años antes de la época de Gutemberg, y fue impulsada por la emperatriz Wu o Wu Zetian (624 o 628-705), según el historiador T. H. Barrett en su

obra *The woman who discovered printing*, que propone a la emperatriz como responsable de promover este método masivo de impresión con varios objetivos, entre los que sobresalen la unión armónica del taoísmo y del budismo y la generación de “objetos sagrados”, al reproducir *sutras* y conjuros mágicos.

Aunque es cierto que la emperatriz no precisamente desarrolló la tecnología, fue visionaria al proponer los bloques de madera como soporte (Fig. 8) para la creación de imágenes de los budas inspirándose en las reliquias budistas y retomando métodos que se usaban para reproducir los documentos de la corte. La cualidad masiva de la imprenta se percibió como un arma al alcance de cualquier persona y sin censura; asimismo, se manifestó el rechazo confucionista sobre la participación de las mujeres en asuntos de importancia en la vida social y política. Sus predecesores y los patriarcas idearon estrategias políticas para establecerse, que se concentraron particularmente en cuestionar los orígenes de la emperatriz como concubina y dama de la corte, sentenciando a la impresión en tablas de madera, al olvido por doscientos años.³⁰

Al retomarse la xilografía para la imprenta, mantuvo las preciadas características de los trazos caligráficos en la imagen. Un ejemplo de esto es el impreso de la *Guía para capturar la flor del ciruelo* (Mei-hua hsi-shen-p'u) de Sung Po Jen, impreso en xilografía en 1238, que consta de una serie de imágenes-poemas sobre la flor de ciruelo, como un esfuerzo del autor por evocar la belleza del símbolo nacional chino

³⁰ T.H. Barrett. *The woman who discovered printing*, London, Yale University Press, 2008, Pág. 9-10

por excelencia (Fig. 9, 10 y 11), estandarte particularmente importante para la época debido a la invasión mongola en 1276.³¹



Fig.8. Placa de xilografía de finales del siglo XIX, hecha en Yunnan. Fotografía propiedad de T.H. Barrett.

Cabe destacar que el tratamiento de las imágenes-poemas de la flor del ciruelo simula las calidades del trazo caligráfico; por otro lado, la composición está enmarcada como en la escritura, concepción que resultó de los calígrafos que se convirtieron en pintores y grabadores o viceversa, situación que se extendió fuera de China, como más tarde se observará en Japón con Shiko Munakata (1903-1975).

³¹ Po-Jen Sung. *Guide to Capturing a Plum Blossom*, Washington, Copper Canyon Press, 1995, Pág. 8.

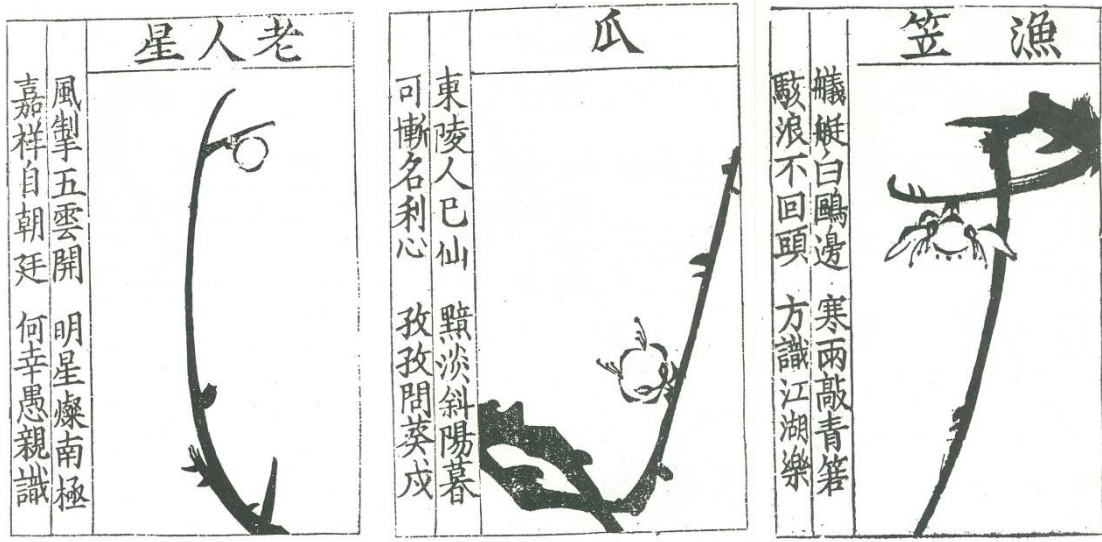


Fig. 9, 10 y 11. Imágenes-poemas extraídos de Po-Jen, SUNG. *Guide to Capturing a Plum Blossom*.

Para aquellos artistas que emigraron de China, como en el caso de los exiliados del régimen comunista, el contacto con el exterior les proporcionó la posibilidad de observar su cultura a partir de la diferencia, y con esta conciencia retomar aspectos esenciales de su identidad, así como la imposibilidad de conocer y aproximarse a la realidad a partir del lenguaje hablado y escrito; entonces resurgió la propuesta de la filosofía budista y taoísta del cuerpo como vehículo para experimentar el mundo y, vistiéndose de la cultura, el planteamiento impactó con éxito el mercado del arte Occidental.

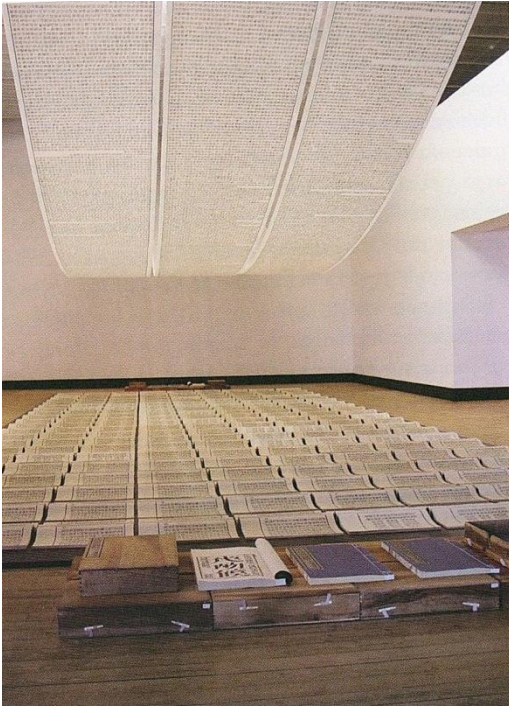
Con el rescate de los orígenes identitarios se hizo hincapié en la condición inseparable del grabado, la caligrafía, la escritura, el cuerpo y la poesía; algunos artistas que ejemplifican lo anterior son Xu Bing, Gu Wenda y Zhang Huan (Fig. 12, 13, 14, 15 y 16), mismos que siguen activos y continúan manifestando la tradición que los antecede, estableciendo un puente con la actualidad con una actitud crítica.

El arte chino contemporáneo no olvida y se nutre de su tradición milenaria en lugar de apropiarse los elementos de la influencia occidental, situación determinante que da continuidad a una identidad única sin negar su pasado y que refuerza su presente, resistiendo a la novedad superficial; lo que ubica a China como una potencia en todos los ámbitos.

Los artistas chinos demuestran que tradición y cultura no es un equivalente de antiguo e inoperante. Añádase a este factor el desarrollo de una capacidad disciplinaria, competitiva y perfeccionista, presente en los productos representativos de su cultura, que avanza sin necesidad de destruir lo anterior, contrariamente a la idea de producción en masa de mala calidad, a la que se les asocian todos sus productos.

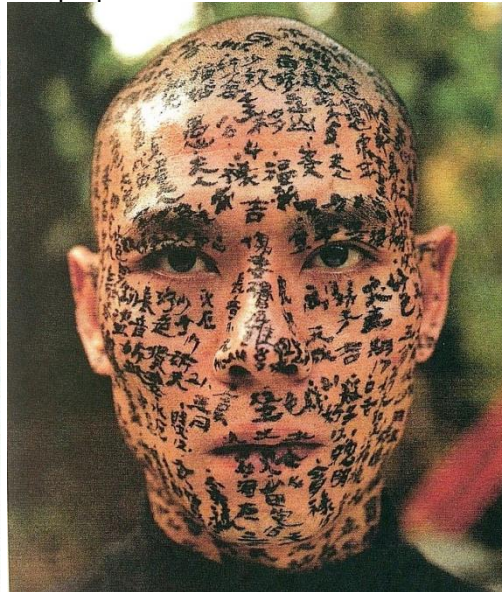


Fig.12. Xu Bing, An introduction to new english calligraphy, performance 1994-1996. Fotografía propiedad del artista.



Izquierda: Fig. 13. Xu Bing, The book from the sky, instalación, tinta sobre papel de arroz y madera, 1988. Fotografía propiedad del artista.

Derecha: Fig.14. Xu Bing, A case study of transference, instalación con paja, libros y dos cerdos, 1993-1994. Fotografía propiedad del artista.



Izquierda: Fig. 15 .Gu Wenda, Mythos of lost dynasties, tinta china sobre papel, Hangzhou,1987. Fotografía propiedad del artista.

Derecha: Fig.16. Zhang Huan, Family Tree, performance fotografiada, 2000. Fotografía propiedad del artista.

CAPITULO 2. NOCIONES DE VACÍO EN LA CULTURA JAPONESA

2.1 El Shinto y su noción de vacío.

La palabra *shinto* proveniente de *shin tao*, nominación china que significa literalmente “el camino de los dioses”.³² Mayormente conocida *shintoisimo* o *sintoísmo*, encarna la fe más antigua e importante de Japón antes de la influencia China. Fundamentalmente, propone que los sentimientos hacia la naturaleza sean expresados en términos de emociones humanas, a modo de personificación; Anesaki llama animismo a la necesidad de humanizar la naturaleza y de reverenciarla en todas sus manifestaciones “[...] la palabra animismo indica la doctrina de que las cosas de la naturaleza están animadas, por un alma o una especie de vitalidad”;³³ o bien, el *shinto* señala la potencial presencia de lo sagrado en cualquier cosa.

Existen dos textos fundamentales del *shinto*, que son el *Kojiki* (narración de los sucesos antiguos) y *Nihon Shoki* o *Nihonji* (“crónicas de Japón”), junto con las *norito* (“palabras dichas al *kami*”) recopiladas en el *Engi Shiki*. El *Kojiki* plantea los mitos ontológicos de Japón que respaldan el primer deber religioso del *shinto*: la fidelidad al emperador, descendiente de los dioses creadores. Sin embargo, las máximas de este conjunto de creencias se encuentran en cuentos y leyendas japonesas, destinadas a los niños para entender los valores y las exigencias sociales, fungiendo como fábulas; este último criterio le permitiría ser compatible con los principios del confucianismo, otra influencia china.

³² Lawrence Sullivan. *Naturaleza y ritmo en el sintoísmo*, Aldamar, Nerea, 2008, Pág. 7.

³³ M. Anesaki. *Mitología Japonesa*, 1996. Pág. 15.

Según Anesaki, el *shinto* venera todo siempre y cuando parezca manifestar un poder o una belleza inusuales. A esos objetos de especial veneración se les conoce con el nombre de *kami*; lo sagrado, lo sublime, deidades o espíritus, o bien *hierofanías*.³⁴ El *shinto* es una cosmovisión, por ende, que asocia lo bello que puede encontrarse en la naturaleza con el posible origen de las cosas. La múltiple presencia sagrada derivó en un entendido de la existencia de aproximadamente ocho millones de dioses sintoístas (*kami*), que encontraron su equivalente en las deidades budistas *horoke*.

El *kami* o deidad, en la naturaleza, carece de materia; existe en el vacío (*mu*), la nada o *ku* en su acepción intemporal³⁵ como en el vacío budista; lo sagrado no radica en una materialidad sino en su potencialidad de generarse espontáneamente, se encuentra fuera del espacio profano y es atemporal. La presencia de esta concepción del vacío está presente en los productos culturales japoneses, que evocan en lugar de representar la potencialidad de la cosa o fenómeno.

El *kekai*, por ejemplo, señalización de los templos sintoístas, comúnmente es expresada con una cuerda o piedras que delimitan un espacio u elemento natural, con el fin de santificar y purificar el lugar en preparación de la visita³⁶ o presencia sagrada, donde lo sagrado se halla potencialmente (Fig. 17).

Tanto el *ku* como el *mu* son los términos del Budismo ch'an (Zen) para el vacío, que el *shinto* asumió cuando se sincretizó con el budismo; aunque en un inicio el *shinto* no permitía la representación de imágenes plásticas o pictóricas en la pintura

³⁴ Manifestación de lo sagrado. Véase Mircea Eliade. *Lo sagrado y lo Profano*, 1998, Pág. 14.

³⁵ Elia Chiki, Miyasako K. *El espacio sagrado japonés. Santuarios Ise e Izumo*, México, Trillas, 1994, Pág. 25-26.

³⁶ Miyasako. *op. cit.* Pág. 23

y la escultura, en el periodo *Heian* (794 a 1185) comenzó a practicarse³⁷ rápidamente e influenció otras prácticas culturales, estableciéndose en los valores estéticos representativos del pueblo japonés.

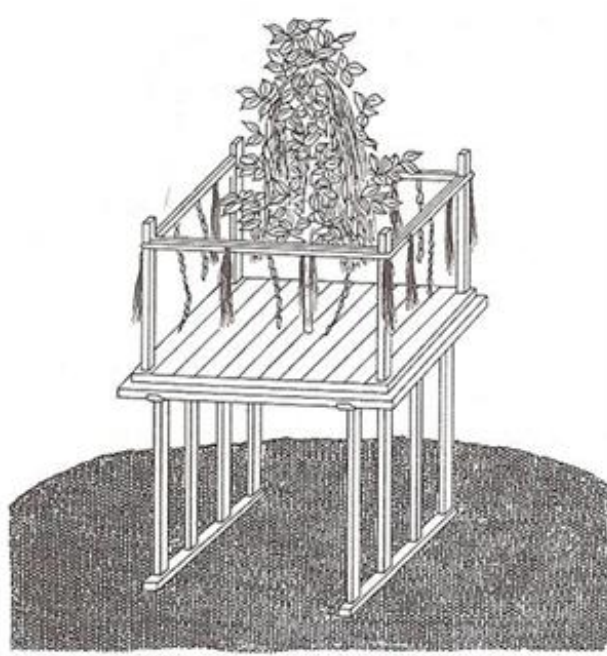


Fig. 17. Enmarcación de un lugar sagrado recinto Kekkai, Colección del Museo Nacional de Tokio.

2.2 Arte y Pintura Zen.

El Budismo llega a Japón en la mitad del siglo VI, junto con el papel en el cual estaban impresas las sutras budistas y el sistema de escritura chino; la oportuna conciencia por parte del príncipe Shotoku (593-622 d.C), sobre el impacto potencial del papel, aseguró la producción del material a través del impulso de los cultivos de cá-

³⁷ Stephen Adiss. *The art of Zen*, New York, Editorial Abrahms, 1959, Pág. 92.

ñoamo y kozo, que beneficiaron al budismo, la escritura y las artesanías, logrando un desarrollo significativo³⁸ en el área gráfica.

El Budismo ch'an es la asimilación china del Budismo indio, en fusión con el taoísmo de la China Meridional (introducido en el siglo I d.C.), como respuesta al confucianismo presente en la China septentrional. Bodhidharma (483-540 d.C), el primer patriarca Zen, fue el responsable de introducirlo a Japón después de experimentarlo en la China del norte durante la primera mitad del siglo sexto³⁹; la fe del Budismo zen en Japón en la época Kamakura (1185-1333) se desarrolló básicamente en dos escuelas: La tradición Rinzai con Dainichi Nonin y Myoan Yosai (1141-1215), y la tradición Soto por Dogen Rigen (1200-1253).

Zen es una palabra derivada del vocablo indio *dhyana*, que significa meditación. El zennismo pretende que a través de la meditación sagrada se logre la realización suprema del yo a través del despertar, iluminación o la capacidad de percibir la realidad o naturaleza de las cosas (*satori*); se trata de penetrar en las cosas desde su interior, capacidad denominada por Daisetz Susuki como de *conación* o *creadora*.

Para todas las escuelas budistas en general, la muerte es un estado de tránsito entre la existencia de una conciencia y otra, por lo cual la iluminación puede darse en cualquier vida. Particularmente el Budismo zen propone su encuentro en el *satori*, que implica abandonar los deseos pasionales y olvidar el yo "consciente"; dicho

³⁸ Noni Lazaga. *Washi. El papel japonés*, Madrid, CLAN, 2002, Pág. 19.

³⁹ Kakuzo Okakura. *El Libro del té*, México, Ediciones Coyoacán, 2009, Pág. 33-40.

objetivo puede resumirse como el gobierno del inconsciente “adiestrado”, con una actitud de humildad y de servicio para los otros.

Se puede llegar al *satori* por el camino de las palabras y el de las acciones. El segundo consiste en utilizar al cuerpo como un medio para experimentar el mundo y aprender de él, por lo tanto enseñar el camino a la iluminación depende de una lección práctica: “enseñar mediante la acción, aprender haciendo...despertar en la mente del discípulo una cierta consciencia que armoniza con la pulsación de la realidad”.⁴⁰

El maestro no puede transmitir teóricamente lo que él mismo ha aprendido en su experiencia, pero si puede intentar evitar que sus discípulos intelectualicen sus acciones y frenen el aprendizaje de su cuerpo, camino inconsciente a la iluminación; un ejemplo del método de aprendizaje basado en la práctica, es la meditación, practicada desde los *yoguis* indios: Para penetrar la enseñanza trascendental del Zen, las palabras no hacen más que enturbiar el pensamiento...tenían la vista fija en la comunión directa con la naturaleza íntima de las cosas y no consideraban los accesorios exteriores sino como obstáculos para una percepción clara de la verdad [...]”.⁴¹

Lo anterior no anula la importancia de las palabras en el Zen; de hecho, el segundo camino para acceder al *satori* yace en la práctica conocida como *koan* (*kung-*

⁴⁰ Daisetz Susuki. *El zen y la cultura japonesa*, Barcelona, Paidós, 1959, Pág. 15.

⁴¹ Kakuzo Okakura. *El Libro del té*, México, Ediciones Coyoacán, 2009, Pág. 42.

an en chino), palabra compuesta del japonés *ko* (público) y *an* (documento),⁴² práctica originaria de China (siglo XII) desde la dinastía Song.

El *koan* es una especie de “problema o acertijo” que el maestro expone a sus discípulos, pero la respuesta no es necesariamente lógica ni está en el plano consciente, intelectual, por lo tanto las respuestas de los *koan* pueden ser frases o acciones “ilógicas”, sin sentido aparente. El uso del lenguaje hace conexión con la conciencia: El *Mu* se liga así al inconsciente actuando sobre el plano conativo de la conciencia. El *koan* que parece intelectual o dialéctico lo conduce también finalmente a uno, psicológicamente, al centro conativo de la conciencia y a la fuente misma”⁴³.

La influencia del taoísmo que sufrió el Budismo ch’an, y que se transmitió después al Zen, es evidente en algunas prácticas que refieren al principio del *tao* o *dao* y del vacío; el primero se define como una sustancia ontológica en la cual se llevan a cabo las mutaciones de todas las cosas y es el vacío la potencialidad entre dos estados contrarios, es decir, el devenir. *Mu* es la denominación china para vacío y *wu* lo es en japonés: ambas refieren al plano inconsciente en el que se llevan a cabo los procesos de cambio o transmutación, es la parte que se comparte con todos los seres y en ello se encuentra la voluntad de la existencia:

La intelección, la moralización o la conceptualización son necesarias solo para comprender sus limitaciones...La voluntad en su sentido primario, [sic] es más básica que el entendimiento, porque es el principio que está en la raíz de todas las existencias y

⁴² Daisetz Susuki. *Budismo zen y psicoanálisis*, México, F.C.E. 1964, Pág. 59.

⁴³ *Idem*. Pág. 59

las une en la unidad del ser. Las rocas están donde están- esta es su voluntad. El río fluye – esta es su voluntad. Los pájaros vuelan- esta es su voluntad.⁴⁴

El Tao está en el Pasaje más bien que en el sendero.

Esto es el principio de la Transmutación Cósmica, del eterno crecimiento que vuelve siempre a sí mismo para producir nuevas formas [...] Se puede entender por Tao la Gran Transición.

Subjetivamente ésta es la manera de ser del universo.

Su absoluto es lo relativo.

El arte de la vida consiste en una readaptación constante al medio.

El taoísmo acepta el mundo tal y como es... Sólo el vacío pretendía [sic] que reside lo que es verdaderamente esencia.

La utilidad de un cántaro para el agua, [sic] reside en el vacío en el que se puede colocar el agua y no en la forma del cántaro, ni en la materia de que está hecho.

El vacío es todopoderoso porque puede contenerlo todo.

En el vacío solamente, es posible el movimiento... la no resistencia, esto es vacío.⁴⁵

El taoísmo afectó estéticamente a las prácticas del Budismo zen. Uno de los ejemplos más evidentes, y en los que se manifiesta la presencia de la noción del vacío, es el teísmo o la acción ritual de tomar el té (*Figs. 18 y 19*); para tal motivo se tiene que disponer de un espacio específico conocido como *sukiya* (casa de la fantasía o casa del vacío), que no puede concentrar a más de cinco personas.

La *sukiya* está compuesta de una antecámara (*midsuya*) donde se lavan y preparan los utensilios para preparar el té: utensilios artesanales de lujo extremo; luego, un pórtico (*machiai*) donde esperan los invitados, y un pasillo (*roji*) por donde acceden a la cámara.⁴⁶ Todo el edificio obedece al valor estético conocido como *wabi sabi*:

⁴⁴ *Idem*. Pág. 59.

⁴⁵ Okakura. *op.cit.*, Pág. 37-39.

⁴⁶ *Ibid*. Pág. 47.

Wabi, significa literalmente “pobreza” o, negativamente, “no estar de acorde con la sociedad de su tiempo”. Ser pobre, es decir, no ser dependiente de las cosas terrenas – riqueza, poder, reputación- y sin embargo sentir interiormente la presencia de algo valioso por encima del tiempo y la posición social.⁴⁷

Wabi indica una elegancia en las marcas del tiempo, mientras que el valor *sabi* reside en una rústica sencillez sin pretensiones, en una arcaica imperfección, en la aparente simplicidad o carencia de esfuerzo en la ejecución y en la riqueza de asociaciones históricas;⁴⁸ la unión de ambos conceptos respeta la sencillez y el paso del tiempo en los objetos, especialmente aquellos que forman parte de la cámara *sukiya*, responsables de evidenciar el gusto estético del propietario, su inversión y conocimiento. La composición de la escena excluye la simetría y la repetición de los objetos.



Fig. 18. Imagen de la ceremonia del té, ilustración de: *We Japanese*, Fujiya Hotel Ltd. (ed.) Miyanoshita. Hakone, 1949. Pág. 17.

⁴⁷ Daisetz Susuki. *El Zen y la cultura japonesa*, Barcelona, Paidós, 1959, Pág. 25.

⁴⁸ *Ibid.* Pág. 26.

Los asistentes a la ceremonia del té se visten con colores sutiles y acuden con humildad, ellos deben completar “a su manera” la belleza del recinto: “El espectador debe cultivar su propia aptitud para recibir el mensaje. El artista debe saber cómo enviarlo”;⁴⁹ se debe recibir la evocación sugerida por los elementos dispuestos en el lugar, y tener una actitud de disponibilidad para percibir lo sublime, como en la apreciación de una obra artística. Lo anterior constituyó una obligación consciente de los maestros del té, que elevó la práctica al arte de vivir el instante.



Fig. 19. Imagen de la ceremonia del té. Fotografía propiedad de Patricia Medellín.

La obra artística es por excelencia el ejemplo del método Zen, por ser una acción creadora, siempre y cuando parta del inconsciente, de esta manera será sincera y auténtica por no depender de un deseo egoísta del autor. Así lo comenta Daisetz Susuki:

⁴⁹ Okakura. *op.cit.*, Pág. 63-64.

[...] el artista trata de recrear. Sabe que la realidad no puede ser alcanzada mediante la disección. Por eso utiliza una tela y un pincel y trata de crear a partir de su inconsciente. Cuando este inconsciente se identifica sincera y auténticamente con el Inconsciente Cósmico, las creaciones del artista son auténticas. Ha creado realmente algo; su obra no es copia de nada; existe por derecho propio. Pinta una flor, que si florece de su inconsciente es una nueva flor y no una imitación de la naturaleza.⁵⁰

La idea de artista difiere a la occidental; la traducción cercana se encuentra en la noción de artesano. Cabe destacar que tanto los pintores Zen como los maestros del té, eran consagrados estudiantes del Zen; sin embargo, eran monjes quienes dedicaron su vida a profundizar en este método; la cualidad de manifestar vivencial y estéticamente derivó en el supuesto “Arte zen”, cuya intencionalidad radica en cumplir con el entrenamiento para comprender las enseñanzas Zen.

La pintura-caligrafía desempeñó un papel como herramienta, buscando aproximar la conciencia a los ideales budistas. El resultado podría no ser siempre evidente en un soporte físico, a veces recurriendo a dibujar motivos sobre el aire o sobre el papel directamente, como el *ensō*, que es un círculo dibujado en una sola pincelada y que evoca el movimiento de las fuerzas vitales (Fig. 20). La finalidad del uso del *zenga* reside en evocar y trascender la conciencia de la existencia en la vida cotidiana, superando el alcance del lenguaje escrito y hablado a través de actos meditativos presentes en la creación artística.

No obstante, rara vez los monjes tenían una formación en la pintura artística: su amplia experiencia en la caligrafía les permitía el dominio de los materiales y, por consiguiente, su posibilidad de expresión. Muchos de los monjes japoneses, habían

⁵⁰ Daisetz Susuki. *Budismo zen y psicoanálisis*, México, F.C.E. 1964, Pág. 21.

viajado a China para aprender Zen apropiándose, entre otras cosas, del estilo de pintura de la dinastía Song, que derivó en lo que hoy conocemos como *sumi-e* (“pinturas de tinta negra”): la técnica, los motivos y el proceso corresponden con los principios del Zen.

La importancia del papel se ve reflejada en su nombre: *kami*, manera de designar el cabello, un objeto sagrado o el otorgado genéricamente a uno de los millones de dioses según el *shintó*. Es el Budismo zen el que integra la caligrafía como práctica sagrada y ve en el papel el soporte perfecto, acorde a sus principios y enseñanzas.

Luego, el pincel es flexible y responde a los movimientos de los dedos, la muñeca, el codo y el hombro, no debe crearse ningún tipo reflexión o de concientización del movimiento, de lo contrario no da paso a que la intuición actúe; el Zen es experiencia pura que está implícita en cualquier acción y producto confeccionado a mano, por consiguiente la pincelada es considerada la expresión directa y viva del carácter personal del autor en un instante único.⁵¹

El zenga ubica al espectador como responsable de completar la creación y no como un consumidor de imágenes; la ceremonia del té convierte ese aspecto en su piedra angular, de manera que el creador transmite su experiencia propia sin delimitar al espectador, para que finalmente ambos compartan esa “realidad” que constituye la manifestación artística (Fig. 21).

El Zen comparte una realidad en lugar de imponerla, muestra una diferencia diametral en la percepción de una obra artística; sin la limitación de la lectura de la

⁵¹ Stephen Addiss. *The art of Zen*, New York, Editorial Abrahms, 1959, Pág. 8.

obra, el artista permite al espectador la ocasión para completar su idea, y de este modo una obra maestra retiene irresistiblemente nuestra atención hasta que momentáneamente nos creemos formar parte de ella;⁵² al lograr la empatía con el mundo del otro se reconoce el propio mundo.

A manera de conclusión, la importancia de la percepción de las creaciones tiene la finalidad de permitir el entendimiento de los conceptos. En lo que respecta a lo visual, la composición recomendaba evitar la simetría, preferir expresión de la perfección presente en las cosas simples, “imperfectas o incompletas”, según el valor estético *wabi sabi*, pero sobre todo se trata de evocar en la creación el *tao*, *dao*, *sūnyatā* o vacío; el poder del *zenga* se halla en la eliminación de lo no esencial, en el impacto visual de la espontaneidad y la capacidad de la comunicación más allá de las palabras.⁵³

Entre los mayores exponentes artísticos podemos ubicar a Sesshū (1420-1506), Hakuin Ekaku (1686-1769), Konoe Nobotada (1565-1614), Takuan Sōhō (1573-1645), Fūgai Ekun (1568-1654), Bankei Yōtaku (1622-1693), Sulō Genro (1713-1789), Reigen Etō (1721-1785), Shunsō Shōjū (1750-1839), Jiun Sonja (1718-1804), Sengai Gibon (1750-1838) y Nantembo Tōyū (1839-1923) (Fig. 22, 23 y 24).

⁵² Kakuzo Okakura. *El Libro del té*, México, Ediciones Coyoacán, 2009, Pág. 39.

⁵³ Stephen Addiss. *The art of Zen*, New York, Editorial Abrahms, 1959, Pág. 13.

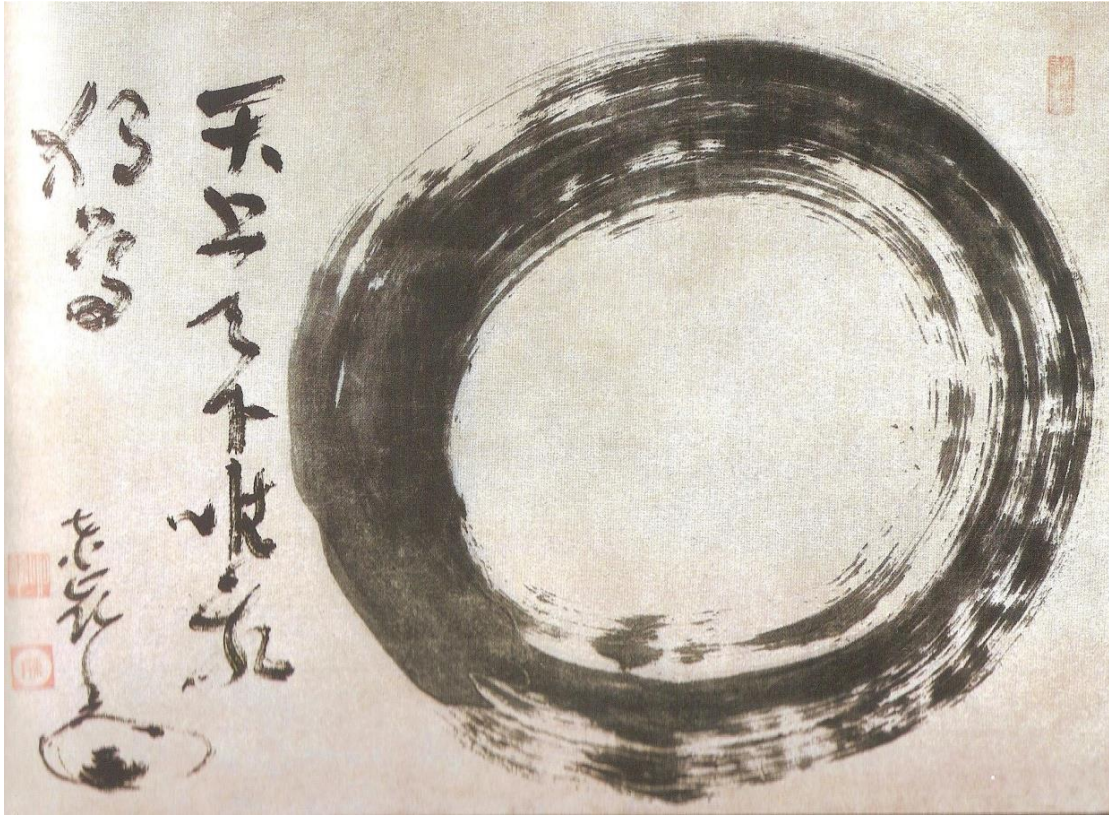


Fig. 20. Tōrei Enji, Enso, tinta sobre papel, 13 x 17 3/4", Colección privada.

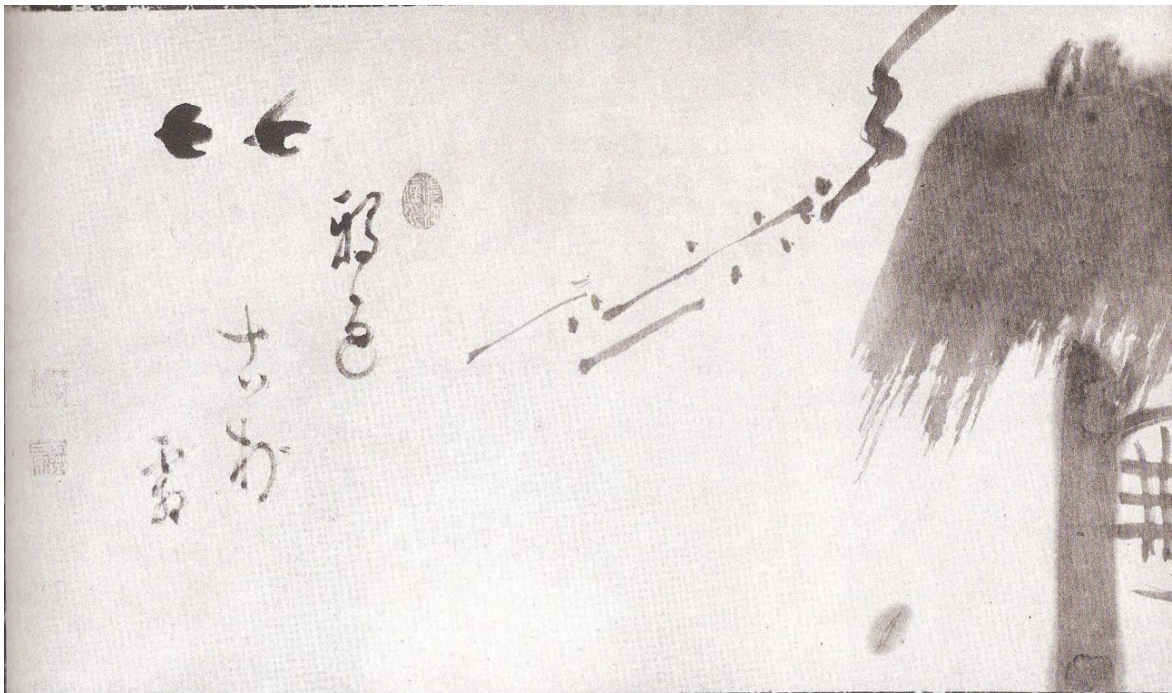


Fig. 21. Reigen Etō, Cabaña y cuervos, tinta sobre papel, 13 x 21 1/8", Colección Man'yōan.



Fig. 22. Hakuin Ekaku, *Personal de dragón*, 1766, tinta sobre papel, 49 $\frac{1}{8}$ x 11 $\frac{1}{4}$ ", Colección Shin'wa.



Fig. 23. Hakuin Ekaku, *Namu amida butsu*, tinta sobre papel, 54 x 14", Colección Shin'wa.

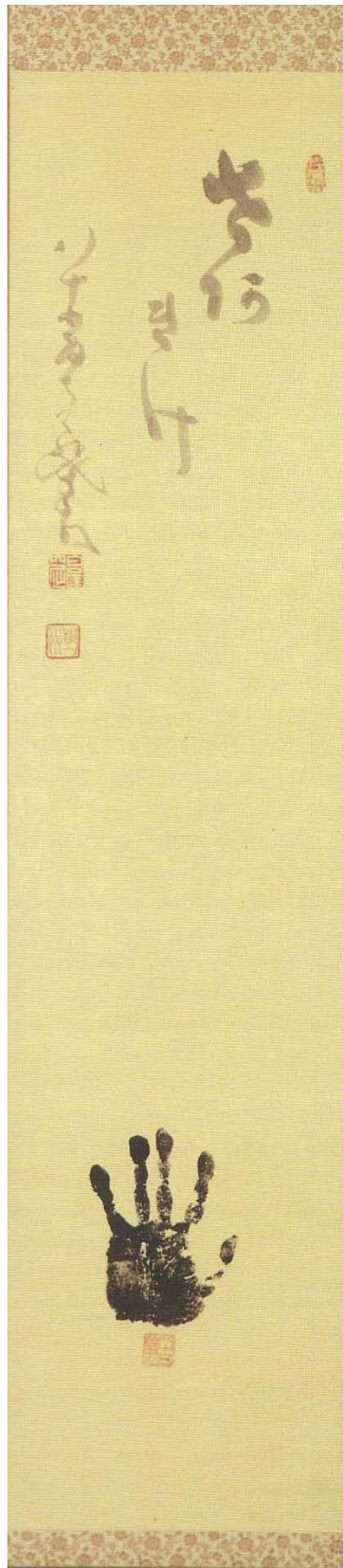


Fig. 24. Nantembō, *Mano*, 1923, 54½ x 12¼", Colección Howie.

2.3 La filosofía de la nada de Kitaro Nishida.

Kitaro Nishida (1868-1965) cuya obra se orienta a la filosofía de la religión, confronta el pensamiento occidental y el oriental en sus obras; presenta en planteamientos relativos a la belleza, la moral y la religión, observando posibles convergencias entre ambos pensamientos, gracias a su formación académica filosófica occidental, su reflexión sobre su propia estructura de pensamiento y su conocimiento religioso adquirido en la práctica del Budismo zen.

“Ni renuncia a la lógica occidental por completo, ni se resigna a pensar únicamente con ella” comenta Juan Masiá Clavel sobre Nishida. La aportación más sobresaliente de este último radica en su *Lógica de la identidad contradictoria*, en el que básicamente plantea que un elemento, al negarse con el otro, se afirma y edifica su existencia en el mundo; es decir, la existencia depende de múltiples contradicciones de un único ser que autonegándose se autoexpresa, y así se construye continuamente una identidad en el mundo a cada instante, en su mundo. Este planteamiento coincide con el principio del absurdo Zen (la razón de la sinrazón),⁵⁴ o el ser y no-ser, dicho mundo es nombrado por Nishida como mundo consciente:

“Nuestro mundo consciente es una identidad espacio-temporalmente contradictoria, en la que lo interior define lo exterior y lo exterior define lo interior, en la que el yo expresa en sí al mundo y es a la vez un punto formante de la autoexpresión del mundo”⁵⁵ El planteamiento del “yo” de Nishida es la consciencia del individuo que

⁵⁴ Kitaro Nishida. *Pensar desde la nada. Ensayos de filosofía oriental*, Salamanca, Ediciones Sígueme, 2006, Pág. 99.

⁵⁵ *Ibid.* Pág. 29.

autoconstruye su realidad en el presente; una vez que el individuo se hace consciente de su naturaleza, o bien de sus relaciones contradictorias infinitas, se trasciende.

La afirmación y conciencia del individuo no es por medio del intelecto, sino mediante sus actos cotidianos, que no obedecen ningún objetivo específico más que el de existir en el presente y esto es el acto religioso por excelencia para Nishida: “lo religioso es el lugar de la unidad del pasado y del futuro del mundo histórico...el lugar de lo cotidiano”⁵⁶.

Otro punto sobresaliente es su concepción del vacío budista zen, en la que el individuo debe vaciarse a sí mismo para que el vacío universal lo penetre y actúe a través de su cuerpo, pues él es el medio de adquirir conocimiento de la realidad perceptible, construyendo el mundo individual a cada instante en el presente, o bien, el lugar donde sucede la experiencia sagrada de lo cotidiano: [...] hay que librarse tanto del encerramiento interior del sujeto como del afán dominador de manipular el objeto. Hay que llegar a encontrar, a través del cuerpo y de la cotidianidad, “el lugar de la nada absoluta”[sic].⁵⁷

El filósofo, a diferencia del Zen, no propone al arte como una expresión de lo religioso, pero sí relaciona el placer estético con el “salir de sí” religioso que se habla en el Zen, y “la nada absoluta” es el punto convergente entre el arte, la moral y la religión.⁵⁸ Nishida diferencia al Zen de la mística, señalándolo como un camino filosófico.

⁵⁶ *Ibid.* Pág. 107.

⁵⁷ *Ibid.* Pág.125.

⁵⁸ *Ibid.* Pág. 122.

Todo lo anteriormente planteado evidencia la preocupación del autor por presentar la validez de la filosofía oriental en contraposición con la occidental (reconocida por ser racionalista y dualista) sin negarla, sino como un esfuerzo de integrar las nociones básicas orientales; como centrarse en el presente, la intuición y el sentimiento.⁵⁹ En su obra, Nishida refleja la problemática del pensamiento japonés y su identidad desde su apertura a Occidente; plantea una posición intermedia y un tanto ambigua entre Occidente y Oriente, que finalmente apunta a la necesidad de la complementariedad de las culturas.

2.4 El vacío en la caligrafía japonesa y Shiko Munakata.

Shiko Munakata es un sobresaliente calígrafo y artista japonés moderno. Su obra pictórica y gráfica incluye a la poesía, asemejándose a los pintores calígrafos chinos. La influencia del impresionismo, el simbolismo y el expresionismo occidental se manifiesta en su trabajo y sin embargo se observan otras profundas influencias: desde la poesía del período Heian (época de mayor desarrollo en la caligrafía), hasta la xilografía japonesa mayormente conocida como *ukiyo-e* (“imágenes del mundo flotante”) del periodo Edo (1603-1868), destacada por ser una expresión popular original por su uso de perspectiva y color que incluye inscripciones en las estampas (Fig.25): evolución del impacto visual desde la imprenta china.

⁵⁹ *Idem.* Pág. 124.



Fig. 25. Katsushika Hokusai. *Ariwara no Narihira*, nishiki-e, oban 38.8 x 25.7 cm, Medios del período Bunka. Propiedad de la editorial Ezakiya Kichibei.

A estos antecedentes visuales se suman el del *emaki*, rollos de mano con secuencia narrativa originarios de China y los *Shigajiku* o rollos con poesía y pintura

estudiados por los monjes zen que dieron origen a las escuelas Gozan (cinco montañas).⁶⁰ Los anteriores referentes culturales definieron el trabajo de Munakata, pues el autor concibe su obra como “imágenes impresas”⁶¹ configuradas como narrativa continua en lugar de impresiones individuales. Munakata es consciente sobre la diferencia de la aplicación entre el grabado occidental y la caligrafía oriental, pero en su obra explora la unificación de ambos:

Hanga develops from indirectness. Hanga starts because it is diametrically opposed to one's direct brush. The nature of the hanga develops from the quality of the board. This is true nature of hanga, which grasp the alternative breath of beauty, adds truth to Eastern aesthetics. Within this scope, this “breadth”, of Asian Art, I throughly penetrated printmaking. I dedicated my life to hanga... [...]⁶²

El proceso creativo de Munakata en la elaboración de la matriz gráfica está totalmente fuera de la planeación tradicional del grabado; construye la imagen en una primera intención, no utiliza bocetos ni dibuja previamente la composición en la placa matriz, sino que devasta directamente y acto seguido la imprime⁶³.

El artista hace coincidir el método de la xilografía japonesa con la caligráfica, recurriendo a la creación de la matriz sin opción de retoque, proceso no controlado pero que requiere dominio técnico y que otorga a la estampa una fuerte sensación de vitalidad (Fig.26). Dicha cualidad le valió para experimentar con los poemas de Walt Whitman, *Leaves of Grass*, que integró directamente en la placa xilográfica, escritos en inglés (Fig.27).

⁶⁰ Shikō Munakata. *Japanese Master of the Modern Print*, Pág. 14.

⁶¹ Munakata. *op. cit.* Pág. 14.

⁶² Shikō Munakata. *Hansange. The board and budhist floral offerings*, Tokyo, Kodansha, 1966, Pág. 34.

⁶³ Munakata. *Hansange...*, *op.cit.* Pág. 18



Fig.26. Shiko Munakata. *To three hundred dragons*, xilografía, 25.6x58 cm, 1965. Extraída de *In praise of Mt. Fuji*.

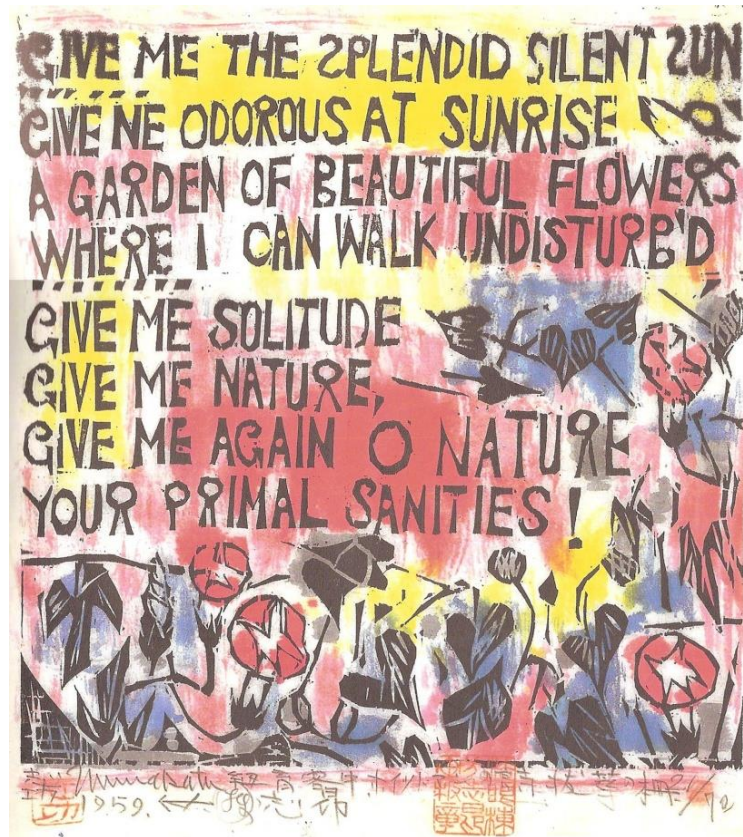


Fig.27. Shiko Munakata, *Give me the splendid silent sun*, cromoxilografía, 35.5x32.5 cm, 1959.

Esta predilección por la inmediatez que evoca la vitalidad concuerda con los principios Zen: el “vacarse y olvidarse” en el acto creativo corresponde al olvido del Yo del Budismo zen, que permite que el conocimiento (no consciente) adquirido en cualquier disciplina, se muestre a través del cuerpo sin bloquearse por la mente (Fig. 28).

[...] calligraphy is not merely a matter of technique, not of form; it must burst out of the mind and heart. I want to show something that is full of life that is based on the act of writing, not of viewing. [...] ⁶⁴; Munakata una vez más refuerza la relación de la caligrafía con la imagen, así como la importancia de trascenderla a una experiencia vivida en lugar de un registro o representación coincidiendo con el budismo zen (Fig. 29).

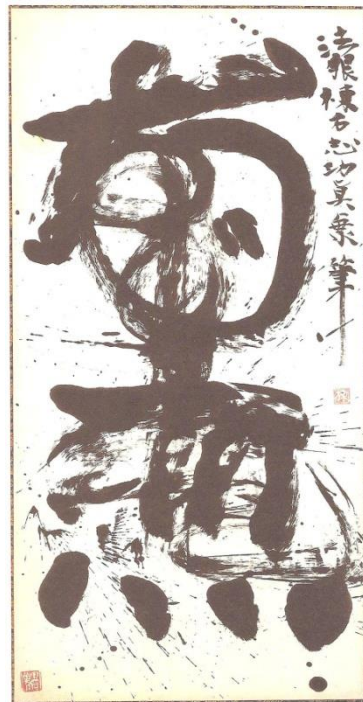


Fig. 28. Shiko Munakata. *Namu*, tinta sobre papel, 137 x 69 cm, 1969.

⁶⁴ Shikō Munakata. *Japanese Master of the Modern Print*, Kamakura, Munakata Museum, 2002, Pág. 22. Citado de Shikō Munakata. *Sankei Shinbun* (septiembre 1963).



Fig. 29. Shikō Munakata. Detalle de *En alabanza a los cuatro puntos cardinales* (Norte: Ame no Uzume), Xilografía, tinta sobre papel, 119.2 x 41 cm, 1941.

CAPÍTULO 3. PRESENCIA DEL BUDISMO. CONVERGENCIAS EN LA CREACIÓN ARTÍSTICA MODERNA Y CONTEMPORÁNEA

3.1 El vacío según Heidegger.

El reconocido filósofo Martín Heidegger (1889-1976) destacó por sus vastas aportaciones al campo de la estética; no obstante, su trabajo relativo al Ser constituye el vínculo fundamental con los creadores artísticos en su compartida inquietud de indagar y proponer cuestionamientos sobre la aproximación a la realidad de los fenómenos. Aunque este pensador se destacó por su aportación a la filosofía occidental, nutrió sus reflexiones con diversos pensamientos, como el oriental.

Heidegger tuvo contacto con la filosofía taoísta, a la cual fue introducido mediante la labor conjunta de traducción al alemán del *Tao te King* de Laotse, con el estudioso chino Paul Shih-yi Hsiao (1915-2012). Fue ésta su Primera experiencia con la concepción oriental del vacío o la nada, a través de la noción china de “wu”, que básicamente plantea al Ser en potencia y que en el *Tao Te King* se expresa de la siguiente manera:

[...] Wu: “El no ser es la no-existencia, sino la existencia en un estado carente de atributos, de cualidades y de actividades propias de la manifestación, si bien todas las actividades propias de la manifestación se hallan latentes en él. El no-ser es el ser en latencia”.⁶⁵ El no-ser reafirmaría lo anterior al tener contacto con el budismo zen japonés, originado por la relación con sus alumnos de entonces, quienes más tarde integrarían la Escuela de Kyoto: Kitaro Nishida (1870-1945), Hajime Tanabe

⁶⁵ Carlo Saviani. *El oriente de Heidegger*, España, Herder, 2004, Pág. 28.

(1885-1962), Hōseki Shin'ichi Hisamatsu (1889-1980), Keiji Nishitani (1900-1990), Yoshinori Takeuchi (1913-2002), entre otros⁶⁶, que fungieron como introductores de la filosofía occidental en Japón.

Gracias a las traducciones y los diálogos con sus alumnos, Heidegger entabla una afinidad con Oriente por coincidir con su postura o definición del ser (presente en sus ensayos, conferencias y cartas), misma que le hace ubicar un problema básico en la representación; “[...] La nada nunca es nada, así como tampoco es algo en el sentido de un objeto; es el propio ser, a cuya verdad será devuelto el hombre cuando haya sido superado como sujeto, esto es, cuando se deje de representar el ente como objeto [...]”,⁶⁷ esta reflexión tuvo una recepción negativa en Occidente al considerarse nihilista, porque la nada es percibida literalmente como una ausencia o una substancia negativa.

La crítica de Heidegger sobre la representación como un planteamiento superficial de los entes como objetos señala que la percepción de un ser o fenómeno no puede reducirse a la poca información percibida por los sentidos; en el caso del producto artístico Occidental, lo anterior se manifiesta en las ideas de “la forma” y “el contenido” como únicos fundamentos de los objetos.

“La forma” o estrategia técnica aplicada al objeto para su percepción sensorial, y “el contenido” como el discurso intelectual residente en un contenedor físico, sugieren que la obra artística es un “objeto contenedor”, cuyo objetivo es la descripción

⁶⁶ *Ibid.* Pág.31.

⁶⁷ *Ibid.* Pág. 45.

de la realidad para denotar un significado; las obras artísticas nunca se plantean como una realidad en sí misma, que ocurre en su propio mundo.

De igual manera, la presencia zen en la postura Heideggeriana del ser coincide con la “no intelectualización”, producto del dialogo entre Heidegger y Daisetsu Teitaro Suzuki (1870-1966), reconocido como el mayor teórico del Budismo zen en Oriente y Occidente.⁶⁸ En esta conversación se definió una problemática alrededor de los modernos planteamientos filosóficos japoneses: la inevitable influencia que ha ejercido Occidente sobre los pensadores orientales. En el caso de Nishida, aunque “presenta” perspectivas orientales, las hace mayormente a partir del modelo de pensamiento occidental, que Heidegger percibía como un contagio de Occidente.⁶⁹

Heidegger fue fundamental para definir la diferencia en la estructura de pensamiento oriental con la occidental, impacto que contribuyó a la generación de nuevas interpretaciones de nociones relativas al arte. Destacó entre sus alumnos Hōseki Shin'ichi Hisamatsu, quien propuso que el “arte” en el sentido moderno occidental existía en Japón como una traducción o adaptación, resultado de la penetración occidental.

Hisamatsu comenta en uno de los seminarios con Heidegger: “los japoneses han adoptado todos los conceptos occidentales y los han traducido a partir de las raíces antiguas propias [...]”⁷⁰ ubicando a los productos culturales nativos como artesanías, mientras que aquellos productos de actividades religiosas o filosóficas o, se-

⁶⁸ *Ibid*, Pag.77.

⁶⁹ *Ibid*. Pág. 79.

⁷⁰ *Ibid*, Pág. 46.

gún el Budismo zen, “vías o caminos (dō)”, son los posibles equivalentes a las obras de arte, porque trascienden la acción hasta formar parte de la vida misma:

En la acción, en la esencia de una línea trazada no reside en el carácter-símbolo, sino en el movimiento [...] La obra de arte no es un objeto detrás del cual hay un significado o un sentido; más bien es un obrar inmediato, movimiento. Sin embargo, mientras se hable del perdurar en el movimiento del origen mismo, ya no se está más o, no se está aún, en el origen. Si se está en el origen, entonces el movimiento se mueve a sí mismo.⁷¹

Hisamatsu evidencia el planteamiento reduccionista de la obra de arte como “objeto contenedor”, en vez de ser percibido como un “movimiento” perpetuo, haciendo alusión al vacío del Zen, estado indefinido y transitorio entre las múltiples posibilidades contradictorias del ser.

3.2 La influencia del Zen en la obra artística occidental.

Mientras Heidegger se aproximaba al mundo oriental a través de la concordancia teórica con las proposiciones del Zen, los artistas occidentales a su vez realizaron el acercamiento a través de la imagen; no obstante, aunque el resultado sobre la solución formal fue notable, creó una brecha considerable en su entendimiento, debido a demasiadas malinterpretaciones bienintencionadas; solamente algunos asumieron la búsqueda que los llevaría a plantearse incógnitas sobre su propia concepción de la creación artística en relación a la oriental.

⁷¹ *Ibid.* Pág. 89.

En el periodo de 1860-1890 en Occidente, particularmente Europa fue fuertemente influenciada por los productos japoneses; estas nuevas influencias se conocieron como Japonismo y marcaron toda una nueva tendencia artística a la que se sumaron Edouard Manet (1832-1883), Claude Monet (1840-1926), Edgar Degas (1834-1917), Mary Cassat (1844-1926), Vincent Van Gogh (1853-1890), Pierre Bonnard (1876-1947), Henry Toulouse Lautrec (1864-1901), Paul Gauguin(1848-1903) y Aubrey Beardsley (1872-1898),⁷² entre otros.

El Japonismo atrajo consigo el Orientalismo, que es la exotización exacerbada del otro; las temáticas japonesas resultaban realidades extravagantes, misteriosas y eróticas, pero con un toque de crueldad y barbarie (Fig.30). El Orientalismo, según Ziauddin Sardar, surge como una ignorancia construida que a su vez solamente es un parámetro de comparación de Occidente y que sólo lo reafirma como superior, “[...] la visión orientalista no se basa en la exactitud ni en la utilidad, sino en el grado en que aumenta la autoestima del occidental [...]”;⁷³ no es en realidad un acercamiento ni un diálogo sino todo lo contrario.

Para Sardar, el orientalismo es una serie de prejuicios occidentales que no buscan entender Oriente, sino utilizarlo en construcción de su discurso autoinmolatorio para proponerse como la única verdad; inclusive las visiones orientalistas pueden no coincidir con la realidad misma y negarla por no “encajar” en el supuesto exótico de su propio imaginario. Los japonismos corresponden a cuestiones de moda, con una evidente supervaloración; la poca investigación de los tópicos refuerza estereo-

⁷² Noni Lazaga. *La caligrafía japonesa. Origen, evolución y relación con el arte abstracto occidental*, Madrid, Hiperión, 2007, Pág. 162.

⁷³ Ziauddin Sardar. *Extraño Oriente. Historia de un prejuicio*, Barcelona, Gedisa, 2004, Pág. 21.

tipos que promueven la ignorancia sobre los productos y las prácticas culturales ajenas, impulsando así la continuidad del Orientalismo. Sardar advierte sobre los contras de la representación como un absoluto:



Fig.30. Edouard Monet. *La Japonaise*, 1876, óleo sobre lienzo, 231.6 x 142.3 cm, Museum of Fine Arts, Boston

“A menos que se perciban y se comprendan las limitaciones de una representación disfrazada de realidad, será imposible llegar a un futuro plural basado en el respeto mutuo y en un mejor entendimiento recíproco.”⁷⁴ Con lo anterior, Sardar

⁷⁴ *Ibid.* Pág. 202.

aclara la importancia del respeto, implícito en la autoconciencia de la distancia cultural en el entendimiento pleno del otro, particularmente en la manifestada en sus imágenes; la dificultad radica en la ignorancia de la diferencia y en la suposición de una realidad absoluta que establece límites y parámetros de lo aceptable y lo prohibido.

El contacto con “lo japonés” continuó generando influencias, como en el caso de la caligrafía japonesa, que impactó en los movimientos abstractos occidentales entre los años 1930 y 1960; el movimiento abstracto replanteó los procesos creativos occidentales vigentes: estos artistas observaron que es imposible desligar la práctica caligráfica de la poesía y de la pintura, evidenciadas por medio del trazo, mismo postulado de los pintores calígrafos de la dinastía Song; asimismo evitaron la representación mimética, sustituyéndola por la evocación de un fenómeno o una realidad en sí misma.

Entre los artistas sobresalientes de este periodo están Robert Motherwell (1915-1991), Paul Klee (1879-1940), Joan Miró (1893-1983), Franz Kline (1910-1962), Pierre Alechinski, Mark Tobey (1890-1976), Jackson Pollock (1912-1956) y Antoni Tàpies (1923-2012). La creación artística fue planteada a partir de la relación entre lo vacío y lo lleno de las formas, el espacio positivo y negativo, con las palabras escritas y el azar; la caligrafía se convirtió en el centro de la escena y un tópico a experimentar no por su valor comunicativo, sino por su trascendencia, su interdisciplinariedad, su cualidad autocrática y por su auténtica aproximación a la vida misma (Fig. 31, 32 y 33).



Fig. 31. Mark Tobey. *Space Ritual Num. 1*, tinta sobre papel, 29 ¼ x 37 7/16 in., 1957. The Seattle Art Museum, Colección Eugene Fuller Memorial.



Fig. 32. Franz Josef Kline. *Untitled*, tinta sobre papel, 27.9 x 21.6 cm, 1950. Washington University Gallery of Art, St. Louis.



Fig. 33. Robert Motherwell. Untitled, tinta sobre papel, 11 1/4 x 12 in., 1987. Colección de M.Knoedler. & Co. Inc. N.Y.

Entre los artistas que orientaron su obra para redefinir la caligrafía en relación con la imagen figura Henri Michaux (1899-1984), creador multidisciplinario destacado por participar del Surrealismo y el Tachismo; no obstante, su trabajo más notorio surge de su contacto e interés en la caligrafía japonesa que tuvo oportunidad de experimentar en sus viajes a Oriente y que plasmaría en libros como *Un bárbaro en Asia*⁷⁵ e *Ideogramas en China. Captar mediante trazos*⁷⁶, en el cual el autor realiza un análisis de los signos orientales y los apropia para su obra personal, a las que denominó “pinturas sígnicas”⁷⁷, consistentes en una mezcla de imágenes y poesía.

⁷⁵ Cf. Henri Michaux. *Un bárbaro en Asia*. Argentina. Hispanoamericana ediciones, 1985, 176 pp.

⁷⁶ Cf. Henri Michaux. *Ideogramas en China. Captar mediante trazos*, Madrid, Ediciones Poesía, 2006, 246 pp.

⁷⁷ Noni Lazaga. *La caligrafía japonesa. Origen, evolución y relación con el arte abstracto occidental*, Madrid, Hiperión, 2007, Pág. 170.

Michaux plantea que “el signo representa, sin forzar, una ocasión para volver a la cosa, al ser, que no tiene más que deslizarse dentro, expresión realmente significativa”;⁷⁸ de ahí que su obra se centre en el uso de signos caligráficos (Fig. 34 y 35).



Fig. 34. Pinturas sígnicas de Henri Michaux, ubicadas en *Ideogramas en China. Captar mediante trazos*, Madrid, Ediciones Poesía, 2006, Pág. 222-223.

De manera breve, pero muy clara, Henri Michaux describe el proceso creativo de la pintura china en la etapa de la ejecución comenzando por: “[...] contenerse, concentrarse, pero sin tensión [...] cargarse entonces de energía para liberarla a continuación, para descargarla de golpe [...]”.⁷⁹ Con esto se refiere al estado meditativo del olvido del Yo del Budismo zen, que permite al creador olvidar cualquier ambición y pensamiento, para que la intuición guíe la ejecución veloz del trazo que expresará el instante. Finalmente, Michaux arremete contra la representación mimética: “No seguir imitando a la naturaleza. Significarla. Mediante trazos, mediante impulsos”,⁸⁰ es decir, la imagen-copia es insuficiente, es necesario trascenderla a signo.

El trabajo de Michaux muestra su proceso consciente desde su contacto con la caligrafía oriental y sus limitaciones como occidental, que le motivaron a crear su bestiario gráfico: “En mi presente agitación interior, algunas bestias llegaban sin haber sido invitadas, otras se resistían obstinadamente a desaparecer. Yo no podía

⁷⁸ Henri. Michaux *Ideogramas en China. Captar mediante trazos*, Madrid, Ediciones Poesía, 2006, Pág. 23.

⁷⁹ *Ibid.* Pág. 25.

⁸⁰ *Ibid.* Pág. 29.

incorporarlas mediante el dibujo”.⁸¹ Michaux logró entender que lo que realizaba era algo muy diferente a la representación y que las técnicas artísticas occidentales eran herramientas insuficientes para él (Fig. 36).



Fig. 35. Pintura signica de Henri Michaux, ubicada en *Ideogramas en China. Captar mediante trazos*, Madrid, Ediciones Poesía, 2006, Pág. 222-223.

Asimismo Michaux hace hincapié en la experiencia y la vivencia como parte fundamental en la creación, idea que rescata del Budismo zen y del taoísmo. Además

⁸¹ Michaux. *op.cit.* Pág. 44.

reconoce la dificultad de aproximarse a una técnica oriental que supone exigencias concretas, situación que no lo detuvo en la experimentación, pero que sí le impuso un resultado distinto del supuesto.

Es probable que su falta de formación académica artística⁸² haya sido el factor de su éxito para su correcta inserción al proceso creativo de la caligrafía oriental, pues carecía de los prejuicios de la representación occidental, en contraste con otros creadores como Mark Tobey, con quien compartió dicha búsqueda y con quien coincidía en que el proceso creativo oriental de la caligrafía era de naturaleza espiritual.



Fig. 36. Pinturas sígnicas de Henri Michaux, ubicadas en *Ideogramas en China. Captar mediante trazos*, Madrid, Ediciones Poesía, 2006, Pág. 194-195.

⁸² Lazaga. *La caligrafía...*, *op.cit.* Pág.171.

3.2.1 Vassily Kandinsky y el Zen.

Vassily Kandinsky (1866-1944), artista multidisciplinario mayormente conocido por ser el autor de *Punto y línea sobre el plano* y *Sobre lo espiritual en el arte*, ambos textos básicos para establecer las bases del lenguaje artístico moderno. Particularmente el segundo texto sobresale por la relación que el artista establece con el mundo espiritual. Kandinsky encuentra en la obra del artista impresionista Paul Cézanne (1839-1906), un ejemplo de artista cuya búsqueda radica en presentar lo “interior en lo exterior”:

Podría convertir una taza de té en un ser animado o, más bien, reconocerlo en ella [...] Trató los objetos como seres vivos porque poseía el don de ver en todos ellos la vida interior [...] Lo representado no es un hombre, ni una manzana, ni un animal, sino que todos esos elementos son utilizados por el artista para crear un objeto de resonancia interior pictórica que constituya una *imagen*.⁸³

Esta “vida” que reconoce el autor no es otra cosa que el fenómeno mismo a lo largo de toda su existencia plasmada en una imagen; es el mundo construido en sí mismo y no a partir del otro, visión convergente con la del Budismo zen. Aparece nuevamente el uso de la naturaleza, no como referente para imitar, sino como una manera de presentar la realidad interna del autor, en consonancia a los valores de la naturaleza entendida como un lenguaje que no puede imitarse.⁸⁴

Otra coincidencia con el Budismo zen, es que el artista es un medio para que lo sagrado se manifieste. Kandinsky propone que la creación artística “pura” está al servicio de lo divino, a través del “principio de la necesidad interior”, que es la nece-

⁸³Vassily Kandinsky. *Sobre lo espiritual en el arte*, México, Colofón, 2006, Pág.32-33.

⁸⁴ *Ibid.* Pág. 37.

sidad de expresarse. En esto último no difiere del Zen, pues aunque evidencia la necesidad de expresión del yo individual en una búsqueda personal, y haciendo uso de la intelectualidad sin apego, el individuo está disponible a través de la “intuición” de ser guiado por una fuerza cosmogónica:

[...] Lo artísticamente verdadero sólo se alcanza por la intuición, y más aún cuando se inicia un camino. Aunque en la construcción general pueda intervenir la teoría pura, el elemento que constituye la verdadera esencia de la creación no se crea ni se encuentra nunca a través de la teoría, es la intuición quien da vida a la creación.⁸⁵

Kandinsky recupera otros aspectos del budismo: primero mencionando la importancia de la improvisación en el acto creativo permitiendo que el inconsciente adiestrado participe en el proceso bajo el nombre de intuición; su desarrollo en la música le permitió generar simpatía con la noción oriental del vacío del Budismo zen o del taoísmo “[...] el blanco actúa como un gran y absoluto silencio [...] No es un silencio muerto, sino, por el contrario, lleno de posibilidades. Es la nada primigenia, la nada anterior al comienzo, al nacimiento”.⁸⁶

Según lo anterior, la nada y el silencio no son planteados como una ausencia sino como potencialidad, señalándola como una substancia ontológica; de igual manera, Kandinsky confronta la concepción racional del Arte, exponiendo la ausencia de significado en su realización en el afán de “dominar la forma y adecuarla a un contenido”:

[...] el artista ha de tener algo que decir, pues su deber no es dominar la forma sino adecuarla a un contenido [...] me refiero al desarrollo espiritual y no a una supuesta necesidad de introducir por la fuerza en la obra un contenido consciente ni de revestir

⁸⁵ *Ibid.* Pág.60.

⁸⁶ Kandinsky. *Op.cit.* Pág.70-71.

a dicho contenido pensado con las formas del arte. En este caso se logra únicamente un resultado intelectual, carente de vida [...].⁸⁷

Finalmente, el autor concluye que la obra de arte no puede ser sino un ente con vida propia y no un producto intelectual, visibilizando la limitación artística impuesta por la lógica de los objetos (forma y contenido) enraizada en el pensamiento occidental; de ahí su propuesta para generar la creación artística a partir de “la necesidad interior” del autor, no como un subjetivismo, sino en la búsqueda de trascender la obra artística a una existencia en sí misma a partir de la del creador (Fig. 37).

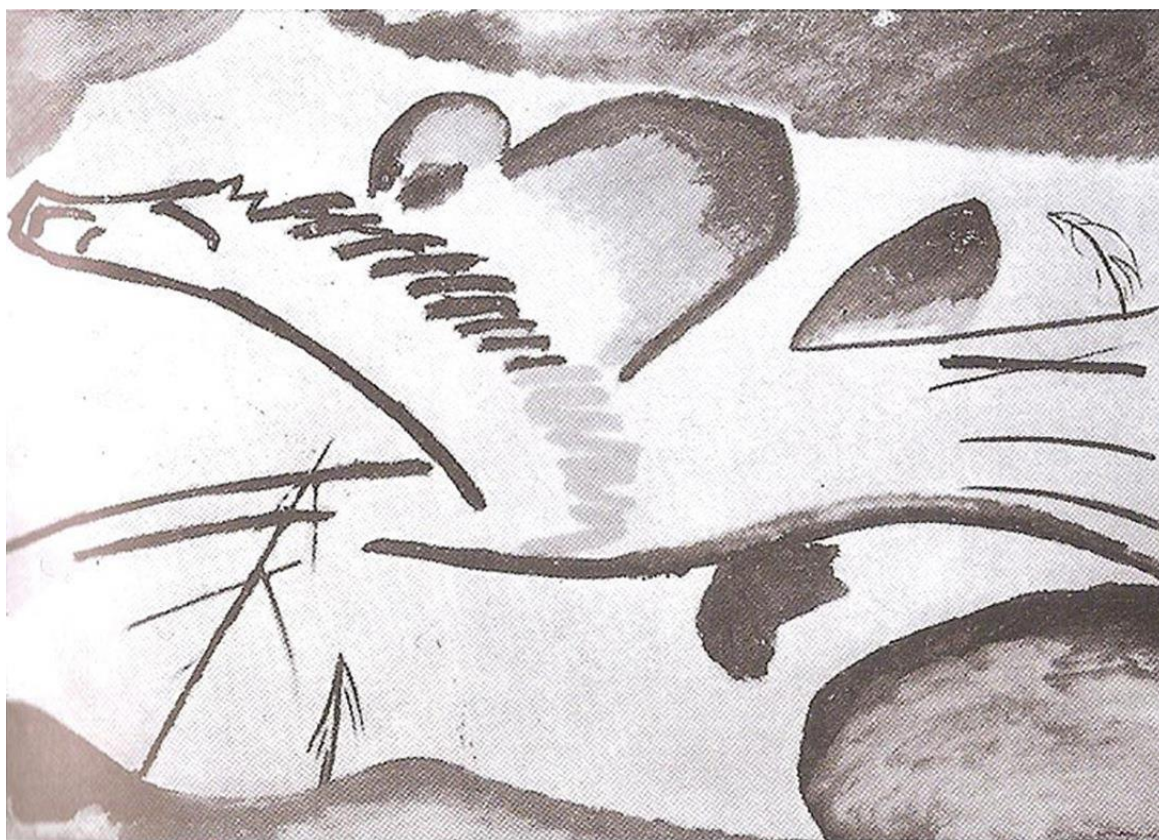


Fig. 37. Wassily Kandinsky. *Lirica*, 94 x 130 cm, óleo sobre lienzo, 94 x 130 cm, 1911. Fotografía y obra perteneciente a la colección del Museo Boymans-van Beuningen.

⁸⁷ *Ibid.* Pág. 100.

3.3 Chögyam Trungpa y el Arte Dhármico

Chögyam Trungpa (1940-1987) nace en la provincia de Kham, en el Tíbet Oriental, donde se le reconoció como el undécimo maestro encarnado del linaje de los Tulkus Trungpa, situación que encauzó su ardua educación en la teoría y las prácticas budistas;⁸⁸ no obstante, su mayor logro fue el de establecer un amplio diálogo entre el budismo y Occidente, sin mencionar que fue la figura definitoria de la generación Beat.

Gracias a sus esfuerzos gestores, introdujo y reafirmó formalmente su propuesta del proceso meditativo budista dedicado a la creación artística al establecer, en 1974, el Instituto Naropa, la única Universidad en Norteamérica inspirada en el budismo. Denominó como Arte dhármico a su propuesta de creación artística basada en los principios del Buddhadharma, el nombramiento se refirió a la noción budista de *dharmas*, elementos mínimos perceptibles de la realidad:

La expresión *arte dhármico* no se refiere a la representación de símbolos e ideas budistas, sino al arte que surge de un estado psicológico particular en la mente del artista, un estado que podríamos llamar meditativo y que consiste en una actitud de relación directa con la propia creatividad, en la que le artista no está pendiente de sí mismo.⁸⁹

Trungpa hace equivaler la práctica artística a la meditativa, particularmente con la disciplina Shámatha-vipashyaná: “la práctica de la atención plena está condicionada por el sentido del deber y la conciencia de los límites; lo que se nos exige que

⁸⁸ *Ibid.* Pág. 155.

⁸⁹ Chögyam Trungpa. *Dharma, Arte y Percepción Visual*, Barcelona, mtm editor.es, 2001, Pág. 17

desarrollemos una atención aguda y precisa “[...] basta simplemente con estar consciente del mundo de los fenómenos, tanto internos como externos”,⁹⁰ o bien, una consciencia despierta.

La práctica de la meditación en postura sentada, que consiste en entrar en un estado no mental; es decir, en el cuál se repelen los pensamientos, requiere vaciar la mente de los pensamientos y se ejerce una identificación con la respiración.⁹¹ Este vaciar la mente se ve generalmente interferido por lo que Trungpa llama “el parloteo inconsciente” que no es otra cosa que el apego a la ilusión del Yo, que imposibilita la claridad en la percepción de cualquier fenómeno.

Esta propuesta de percepción sobre los fenómenos y las cosas tal cual son, contradice la mirada utilitaria que otorga el “Yo”; es decir, percibir únicamente lo que a uno le interesa ver, funcionalmente, de ahí que sea necesario desprenderse de las ideas preconcebidas para realmente ver las cosas como son, de lo contrario la percepción se limita a una sucinta plantilla del modelo convencional del deber ser. Este tipo de percepción requiere un arduo entrenamiento mental:

La expresión artística surge entonces a partir de la meditación. Para ser un artista se necesita cierto entrenamiento mental que da la práctica de la meditación. Este entrenamiento mental automáticamente brinda un entrenamiento físico, ya que cuando la mente empieza a funcionar de una manera más relajada esto se refleja en el cuerpo.⁹²

Según lo anteriormente planteado, el término “artista” que usaba Trungpa, funcionaba provisionalmente como una idea preconcebida de algo, pero que le servía

⁹⁰ *Ibid.* Pág. 43

⁹¹ *Ibid.* Pág. 38

⁹² Trungpa. *Dharma...*, *op.cit.* Pág. 121

para designar a aquellos individuos que usaban el recurso del Arte dhármico para mostrar las cosas en su realidad. “El arte dhármico tiene que ver con el estado mental del artista y con la manera en que este estado puede comunicarse al mundo y a él mismo”;⁹³ de igual manera, sólo se muestra la realidad del autor en un instante de su existencia, pues de esta manera está construido el mundo de cada persona, a través de sus propias percepciones, y sin embargo puede compartirse y ser valioso para los otros.

El Arte dhármico declara su necesidad de recurrir a estrategias de aprendizaje y enseñanza no vigentes en la actualidad, que se apliquen en la vivencia cotidiana como la modalidad de educativa maestro-aprendiz, que contempla la continuidad del proceso educativo sin limitarse a la estandarización de un curso ofertado y limitado por un número de horas dentro de un horario establecido. También exige del alumno, una actitud autocrítica con disposición para su transformación perceptual, partiendo del conocimiento y concepción personal del mundo.

La práctica artística debe separarse de la falsa intención de fungir como desahogo, militancia, activismo, religión, terapia o competencia, así como no debe plantearse con una expectativa cualquiera, ni con un exceso de entusiasmo, debe estar centrada en su aprendizaje y aplicada en la vida cotidiana:

[...] en el momento de crear una obra de arte la confianza ha de ser total. El mensaje consiste sencillamente en apreciar la naturaleza de las cosas como son y expresar esa naturaleza sin caer en la lucha de los pensamientos y temores. Hay que abando-

⁹³Trungpa. *Dharma...*, *op.cit.* Pág. 133.

nar tanto la agresión hacia uno mismo, que es sentirse obligado a impresionar, como la agresión hacia los demás, que es el deseo de engañar.⁹⁴

En el comentario anterior Trungpa reafirma su postura sobre la incompatibilidad de la auténtica intención artística con el apego o el deseo de impresionar, demostrar o adquirir estatus a través de la obra artística. El apego exacerbado a impresionar o autoafirmarse a través de la creación artística es también un factor determinante en el bloqueo creativo o la falta de espontaneidad.

El Arte dhármico reconoce la necesidad del aprendizaje de un quehacer y el dominio de las herramientas necesarias para aplicarlas adecuadamente. Trungpa nos dice que “En el arte como en la vida es necesario aprender un oficio, desarrollar las propias habilidades y asimilar conocimientos técnicos e intuitivos transmitidos por una tradición”,⁹⁵ es decir, cualquier expresión necesita ser desarrollada con disciplina y respeto, al contrario de la ingenua percepción del arte como un mero entretenimiento o producto del ocio.

En el Arte dhármico, el dominio técnico o maestro permite improvisar y enfocar la atención en el fenómeno que se está viviendo: “[...] es necesario asimilar completamente la disciplina y la formación que se ha recibido, poseerlas hasta el punto que se vuelvan algo inherente y que uno mismo pueda decidir de qué manera las va a representar”,⁹⁶ de lo contrario la excesiva preocupación técnica degenera en un bloqueo creativo. Por consiguiente el Arte dhármico promueve la enseñanza práctica

⁹⁴ Trungpa. *Dharma...*, *op.cit.*. Pág. 18

⁹⁵ Trungpa. *Dharma...*, *op.cit.* Pág. 17

⁹⁶ Trungpa. *Dharma...*, *op.cit.* Pág. 44

en la técnica, la justifica como parte esencial del conocimiento de una herramienta y de sus posibles aplicaciones.

Chögyam Trungpa es reconocido por ejercer de manera sobresaliente varias disciplinas artísticas; no obstante, todas sus creaciones y demostraciones estaban únicamente enfocadas en la enseñanza de los principios budistas, implícitos en su planteamiento del Arte dhármico; particularmente en sus obras y enseñanzas de la práctica caligráfica se pueden observar sus postulados, mismos que se encuentran recopilados en el texto conocido como *The art of Calligraphy*: es en la caligrafía en donde Trungpa ubica una expresión ideal del momento presente o el ahora. (Fig. 38, 39, 40 y 41).

La idea de plasmar el presente como una experiencia viva, permitiendo la posibilidad de capturar un instante de la existencia, es el objetivo; para lograr este cometido, Trungpa sugiere la frase “first dot best dot”, que literalmente significa que el primer punto es el mejor punto, refiriéndose a que el primer pensamiento es el mejor pensamiento, el más auténtico y sin intención de lograr un beneficio propio, sin censura y sin manipulación; de esta manera la caligrafía mantiene su espontaneidad, en tanto que el pensamiento no intervenga e inclusive capture o registre algún momento de iluminación sobre la realidad.⁹⁷

Trungpa no contaba con una tradición caligráfica preferida. Su obra está desarrollada en caligrafías tibetana, china, japonesa e incluso occidental; tampoco se limi-

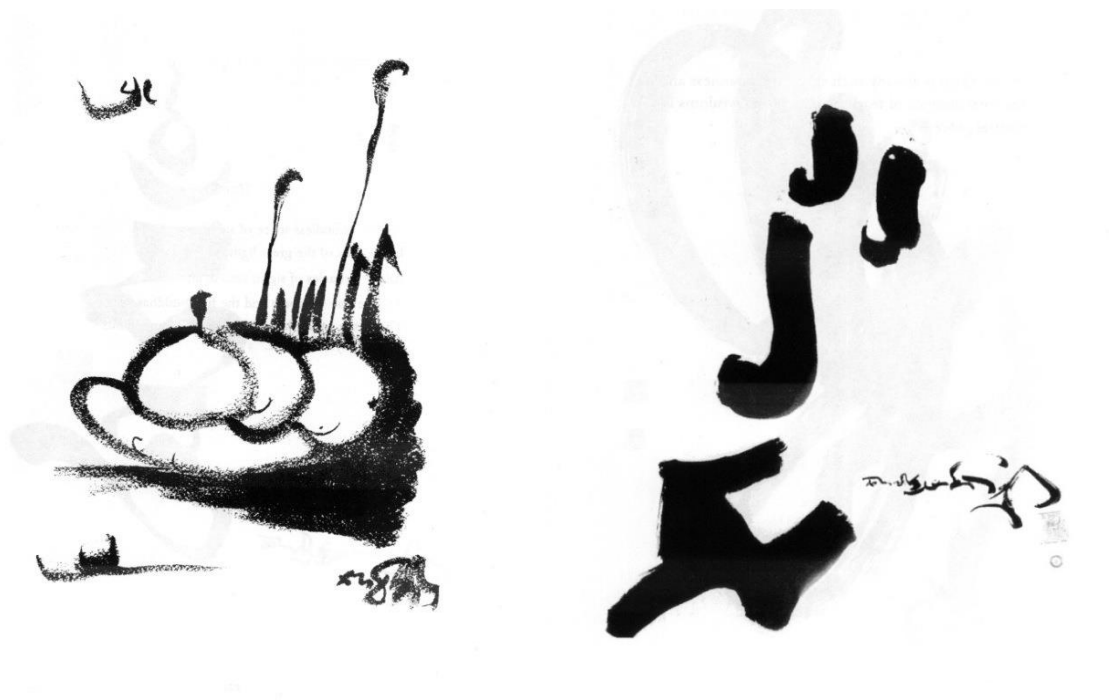
⁹⁷ Chögyam Trungpa. *The Collected Works of Chögyam Trungpa*, Boston y Londres, Shambhala, 2004, Pág. 168.

taba en el uso de los materiales: únicamente se mantuvo fiel a manifestar los conceptos de la tradición buddadharma, pues dio prioridad a la enseñanza de las nociones del Arte dhármico; de ahí que muchas de sus piezas fueran realizadas en público como demostraciones y que fueran donadas a institutos, alumnos o conocidos, en vez de ubicarse en el mercado del arte.

Finalmente, el objetivo de Trungpa nunca fue el de denominarse a sí mismo artista ni que lo ubicarán como tal, sino por el contrario: consideraba que la designación o la autodesignación de artista, así como cualquier otro nombramiento, significaría un apego al yo, situación que generaba un puente entre el arte auténtico y la simulación mercenaria.



Fig. 38. Chögyam Trungpa. Tinta sobre papel, 91 x 61 cm, 1977, Charlemont Massachusetts. Colección Privada.



Izquierda: Fig. 39. Chögyam Trungpa. Tinta sobre papel, 46 x 30 cm, 1973, Jackson Hole, Wyoming. Colección Mipham y Abbie Halpern

Derecha: Fig. 40. Chögyam Trungpa. Tinta sobre shikishi, 107 x 76 cm, sin fecha, Colección Vajradhatu.



Fig. 41. Chögyam Trungpa. Tinta sobre papel, 76 x 56 cm, sin fecha, Colección de Neal y Karen Greenberg.

3.4 Convergencias en la creación contemporánea.

El intercambio ocurrido entre Occidente y Oriente ha generado cuestionamientos sobre la identidad cultural, la comunicación y las condiciones a la que se exponen los migrantes y sus productos culturales, particularmente en el caso de las zonas de contacto o intercambio, como son las fronteras. La identidad de los individuos y los productos culturales que derivan de ella, se hallan limitados por las convenciones de su propia cultura, aprobadas, institucionalizadas y promovidas por el estado.

No obstante, el papel de los individuos no necesariamente es pasivo al *habitus*⁹⁸ de su cultura, aún el impuesto por el estado. El movimiento cultural e intelectual europeo conocido como la Ilustración (originado a mediados del siglo XVIII), es un ejemplo de la redefinición de los sujetos en relación con el poder monopolizado por el estado; según Amorós⁹⁹ este tipo de procesos se denomina como *vetas de ilustración*, y puede repetirse bajo ciertas condiciones que precisan que los sujetos delimiten conscientemente su relación con el poder, convirtiéndose en sujetos emergentes, y que en conjunto posibiliten la generación de cambios en un sistema o estructural social.

El arte chino contemporáneo se encuentra en un proceso similar al planteado: reacción motivada por la inconformidad con la noción hegemónica artística propuesta por el comunismo de Mao-tse-tung, que impuso la censura a toda creación vincu-

⁹⁸ *Habitus*, según el sociólogo Pierre Bourdieu, es lo que cada cultura determina como su forma de estar en el mundo social e impacta en la forma de hacer de las múltiples prácticas de esta manera, cada práctica determina un proceso específico con ciertas delimitaciones y posibilidades.

⁹⁹ Celia Amorós. *Vetas de Ilustración. Reflexiones sobre feminismo e Islam*, Valencia, Cátedra/Universidad de Valencia/Instituto de la Mujer, 2009. Pág. 238.

lada a Occidente; dicha reacción se manifestó en el movimiento artístico conocido como Realismo Político y derivó en la persecución y el exilio de los creadores.

Es hasta la mitad de los años ochenta, que con la caída del régimen comunista, la oferta educativa en las academias y universidades comenzaron a introducir textos traducidos de arte y filosofía occidental. Para los creadores que vivían en el exilio, la adaptación a la cultura occidental les llevó a percibirse como ciudadanos globales, a diferencia de sus compatriotas nacidos y residentes en su país; no obstante, desde las afueras de su nación conforman una resistencia contra el arte permitido por el Estado Chino.

La actitud de rechazo al arte convencional del Estado Chino no es única de los artistas exiliados o que radican en China, sino también por curadores y organizadores de galerías experimentales que han impulsado exposiciones y creaciones fuera de lo permitido sin recibir ni esperar remuneración por su labor; contrariamente, resultan mecenas de las propuestas contemporáneas. Según el teórico del arte chino Wu Hung, en su recopilación de las entrevistas hechas a dichos promotores (reunidas y expuestas en medios alternativos como chinesecontemporaryart.com), se plantean complicaciones muy claras, como son:

1.- El conflicto del arte chino contemporáneo es ser presentado bajo la visión de curadores o especialistas en el arte occidental contemporáneo, ya que lo expone a una adecuación orientalista para ser “entendido” a partir de un entendimiento occidental.

2.- Presentar la creación artística china como “Arte Chino” a un mercado occidental globalizado la expone a una lectura exotizada por parte del público.

3.- La urgente necesidad de generar espacios y redes artísticas fuera del estado sin generar conflicto al usar los permitidos o fomentados por el gobierno chino.

Los sujetos emergentes chinos asumen confrontar su Chinesness como conciencia de su identidad racial y nacional. La convivencia con lo occidental ha generado, particularmente en los creadores, una necesidad de reinterpretar disciplinas artísticas tradicionales, como es el caso de la pintura china (*shuimohua*), que se dividió en tres opciones reconocidas: el estilo de pintura china tradicional (*guohua*), el estilo de pintura occidental (*xihua*, que incluye la acuarela) y finalmente el estilo globalizado o mejor conocido como la pintura experimental con tinta (*shiyán shuimo*).

Comenta Maxwell Hearn, que hay que definir una visión contemporánea de “la estética de la tinta” en la cual se haga referencia a los conceptos de la tradición pictórica que permanecen definiendo la visión de los artistas sin limitar sus soluciones formales [...] ¹⁰⁰, el esfuerzo de los artistas chinos para entablar un diálogo con una tradición partiendo de sus principios esenciales y no desde su desprecio, así como el de la inclusión de las nuevas tecnologías y herramientas aplicables a dichos principios de forma crítica. La tradición pictórica de la tinta no puede ser considerada como una técnica sino, como menciona Hearn, es un “espíritu a perseguir” y a reimaginar.

Llevar la pintura *guohua* a la contemporaneidad desde el interior de sus nociones, o el uso y transformación de la disciplina desde fuera con estrategias posmo-

¹⁰⁰ Hearn Maxwell K. Ink Art, New York, The Metropolitan Museum of Art, 2014, Pág.14.

dernas de deconstrucción, apropiación y *bricolage*, han sido las posibilidades planteadas en las redes de los practicantes. Las exposiciones y publicaciones generadas desde principios de los ochentas hasta los años noventas impactaron en la concepción de la “pintura china experimental” introducida por Huang Zhuan y Wang Huangsheng en 1993.



Fig. 42. Bingyi. Cascade, tinta sobre papel, 1300 x 2000 cm, 2010. Vista de la instalación del Museo de Arte David y Alfred Smart de la Universidad de Chicago. Colección del artista.

La definición de experimental describe los esfuerzos de reinventar el lenguaje de la pintura con tinta, sin atarse a resultados presupuestos en un género artístico y re significando las herramientas, como la tinta y el papel; según plantea el teórico del arte Wu Hung, el *guohua* puede observarse y reflexionarse desde cualquiera de sus elementos tradicionales, pero encausándolo al arte contemporáneo y conceptual (Fig. 42).

En 2016 comenzó a exhibirse *The first monday in may* (El primer lunes de mayo), documental dirigido por Andrea Rossi, que muestra la singular organización de la exposición “China: Through The Looking Glass (China. Al otro lado del Espejo)”, el mayor proyecto en la historia de The Costume Institute, ubicado dentro del Metropolitan Museum of Art.

El filme está protagonizado por Anna Wintour (editora en jefe de la revista *Vogue*) como organizadora de la gala de inauguración de la exposición que recaudaba fondos para The Costume Institute y Andrew Bolton, el ahora curador en jefe del mismo instituto (Fig.43). Dicho filme relata dos conflictos dentro del evento: el primero refiere a la interrogación sobre algunas expresiones de la moda como Arte, pues los objetos populares del diseño muestran procesos creativos similares a los del terreno artístico, pero con una aplicación comercial.

El segundo conflicto señala la dificultad de proponer una reflexión aproximada y suficiente para el público oriental y occidental sobre los productos creados bajo una inspiración oriental, no como un producto orientalista, estereotipado, sino como una creación fantástica en sí misma de una experiencia relacionada a China; el cine se plantea como un ejemplo de lo anterior.

El atractivo exótico de las imágenes orientales, para el público occidental comenzó con la corriente japonista originada en Europa. Surgió por el interés hacia las estampas *ukiyo-e* que accidentalmente se infiltraron por el mercado negro europeo y ahora se reconocen entre los primeros referentes de las creaciones gráficas orientales que llegaron a Occidente.

El curador principal del Metropolitan Museum, Mike Hearn plantea en el documental su preocupación sobre la recepción negativa del público oriental ante la exposición, que supone una malintencionada presentación de sus productos por parte del gremio cultural de Occidente; desconfianza fundamentada en los primeros contactos con las culturas no orientales, violentos como en el caso de EUA con Japón y China. Estos antecedentes demuestran que la imaginería oriental colectiva guarda memoria de los sucesos desafortunados entre las culturas; sin embargo, es inevitable controlar las imágenes por su ágil diseminación, que no discrimina ni limita encuentros ni lecturas entre ellas y el espectador.

En el documental de Rossi se mencionan algunos filmes famosos que construyeron una estética de lo oriental, adaptada para el espectador occidental, la mayoría de carácter comercial. Cabe destacar que entre los filmes de culto aparecen propuestas que señalan más seriamente los *habitus* orientales, por ejemplo: *The pillow book* (El libro de cabecera) de Peter Greenaway filme estrenado en 1996, que muestra la apropiación del *Libro de cabecera* o *Libro de la almohada*, de Sei Shonagon, documento reconocido no sólo por su valor literario, sino además porque encarna los valores nacionales japoneses que se definieron en la época Heian; la

obra está integrada por un conjunto de impresiones del diario de la autora,¹⁰¹ que a diferencia del diario griego, no buscaban una autoevaluación y que, a diferencia de la ‘tecnología del yo’ descrita por Foucault, evocaba la experiencia vivencial del Zen (Fig. 44).



Fig.43. Fotografía de la Exposición *China a través del Espejo*, propiedad de Lifestyle.



Fig.44. Fotograma de *The pillow book* (1996), dirigida por Peter Greenaway.

¹⁰¹ Sei Shonagon. *El libro de la almohada*, Madrid, Alianza, 2004, Pág. 10

La trama del filme se centra en la búsqueda personal de una mujer alrededor de la caligrafía y su sexualidad; en el filme Greenaway representa al soporte de los libros como una experiencia viva en sí misma, simbolizada por los cuerpos de los portadores de los libros sobre los que escribe la heroína, entendidos como los tesoros de la caligrafía, también indicando la vida de la obra artística.

Respecto al uso consciente del creador de los valores estéticos nacionales propios como base de una creación artística que puede servir como una estrategia para dar a conocer la cultura propia, e incluso dirigir los productos artísticos a un público orientalista con un fin de ubicarse dentro del mercado artístico, la obra de Takashi Murakami es un polémico ejemplo por la apropiación de los productos populares japoneses reconocidos mundialmente, como el *anime* y el *manga*, para la construcción de un discurso artístico.

Murakami expone en sus piezas valores estéticos japoneses, como el uso del espacio en la composición; incluso denomina como el estilo *superflat* a la perspectiva plana y delimitación de áreas de color sólido con contornos definidos con una intensa línea en las imágenes gráficas, cualidades presentes en las estampas del período Edo y particularmente en el grupo de seis artistas denominados como “artistas excéntricos”, que guardan una estrecha similitud con los creadores contemporáneos de *anime* y *manga* en la construcción de imágenes.

Murakami observó que en el grupo de creadores excéntricos no sólo llamaban la atención sus temáticas fantásticas, eróticas y grotescas, sino la expresión visual dinámica en una perspectiva inmóvil, gracias a un manejo excepcional en las tensiones visuales. También reconoció la misma propuesta visual en una generación

de creadores de animación de los años setenta en Japón, liderados por Yoshinori Kanada (1952-2009).¹⁰²

Después de graduarse de la Universidad Nacional de Bellas Artes y Música de Tokio, Murakami viaja a Nueva York para participar en PS1 International Studio Program durante un año, periodo fundamental para su definición del estilo *Superflat*, pues concientiza la diferencia de tres términos en la idea de creación japonesa: *geijutsu*, *bijutsu* y Arte. Mientras que *geijutsu* corresponde mayormente al término *minguei*, sobre la creación de objetos artesanales de gran calidad técnica, *bijutsu* se ubica como la transcripción de la creación artística según los cánones de las artes visuales modernas occidentales (Fig.45).

Asimismo, en el término Arte se ha usado vagamente en Japón por su ambigüedad, vinculándose principalmente con el entretenimiento, situación que derivó en el nombramiento de Arte a las creaciones populares realizadas en técnicas artísticas. Por consiguiente, Murakami basa su propuesta de creación en la revisión de las coincidencias de expresión visual en sus predecesores y presentes en las manifestaciones ambiguas entre el entretenimiento y el Arte,¹⁰³ pues ambas circunstancias se integran en la creación contemporánea.

Es importante resaltar que las convergencias al budismo se propician exitosamente debido a las identificaciones entre los movimientos: coinciden con aquellos que se encuentran desfavorecidos históricamente en Occidente, y que buscan maneras distintas de plantear sus realidades en el mundo. Un ejemplo de lo anterior es el feminismo, que basa sus principios en la conciencia de los individuos sobre las

¹⁰² Takashi Murakami. *Super Flat*, Japón, Madra Publishing Co., 2000, Pág. 13

¹⁰³ *Ibid.* Pág.25.

relaciones que construyen su realidad como sujetos, y las convenciones que les limitan, insuficientes para representarles, que les denominan como el otro inferior.

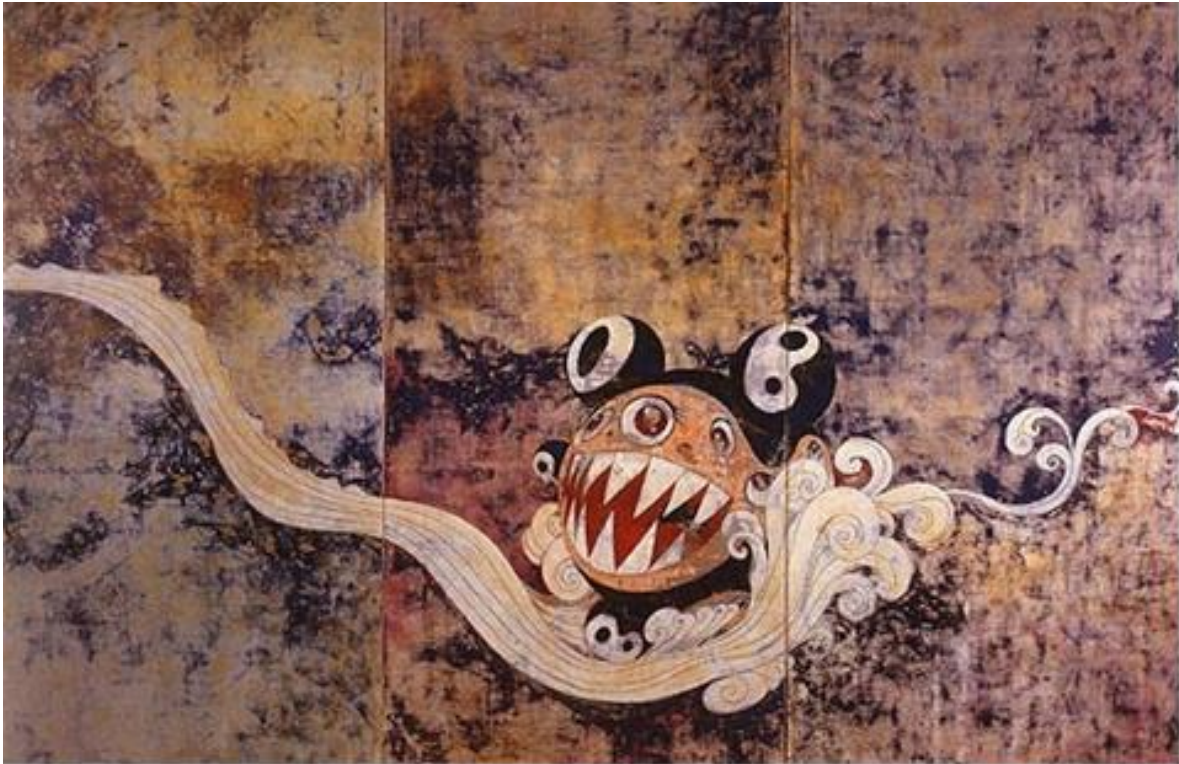


Fig. 45. Takashi Murakami. Litografía a color, S. 655 x 1000mm, 2003. Imagen extraída del catálogo virtual de Christies.

El cuerpo está en un estado de cambio constante, también lo están sus significados y las prácticas relacionadas a él, sobre todo con la intervención de la tecnología; de ahí el surgimiento de las nociones como cyborg, o lo post-humano, que otorga una nueva dimensión de lo humano por su relación con la tecnología, al usarla como una extensión o sustitución.

Según María Ruido, no poseemos una imagen completa del cuerpo, en su lugar concentramos una multiplicidad de "imágenes fragmentadas"¹⁰⁴ no sólo visuales y táctiles, sino olfativas, de gusto y auditivas, basadas en la experiencia; la representación resulta una ficción estática que podríamos asumir como una identidad. En su lugar, Ruido propone al *bricolage* como una estrategia para evidenciar la auto percepción del propio cuerpo.

La intertextualidad posmoderna del *bricolage* posibilita la discontinuidad de concepciones normalizadas de género, cristalizadas en la imagen, y favorece las múltiples relaciones interdependientes alrededor de la existencia del sujeto-cuerpo-actor; por ejemplo, en el caso del género artístico del desnudo femenino, que ofrece la imagen del cuerpo de la mujer como un objeto para representar y satisfacer la mirada masculina, concepción históricamente construida y solidificada en las disciplinas artísticas.

María Ruido señala al espectador-autor como constructor de la lectura de las imágenes, destruyendo la noción de la interpretación única e institucionalizada de los iconos mediáticos.¹⁰⁵ La anterior reflexión coincide con el señalamiento de Amorós del público como el sujeto emergente y clave de la modernidad,¹⁰⁶ es decir, el público o espectador es el nuevo autor, que significa la lectura de las imágenes.

La propuesta se concentra en la supresión de la imagen femenina expuesta para el placer visual, sacrifica el impacto visual convencional como estrategia de reflexión

¹⁰⁴ María Ruido. *El ojo saturado de placer. Sobrefragmentación, porno-evidencia y brico-tecnología. Banda Aparte*. Valencia, Ediciones de la Mirada, mayo 2000, Pág. 52, Nº 18.

¹⁰⁵ *Ibid.* Pág.52.

¹⁰⁶ Celia Amorós. *Vetas de Ilustración. Reflexiones sobre feminismo e Islam*, Valencia, Cátedra/Universidad de Valencia/Instituto de la Mujer, 2009. Pág.238.

sobre la necesidad de codificar cualquier fenómeno y dominarlo o delimitarlo en una imagen estática. La estrategia de intertextualidad tiene que ser un recurso consciente por parte del creador para generar nuevas propuestas críticas de representación no convencional y no institucionalizada, porque de lo contrario también podría confundirse con la ocurrencia en un consumismo de la imagen visual (Fig. 46).

La importancia de los sujetos emergentes radica en el uso de las convergencias con otros movimientos para hacer frente a una sociedad que limita a los sujetos desde su propia concepción y que es incapaz de respetar las múltiples relaciones interdependientes de ellos como fenómenos en continuo cambio y no solo como objetos funcionales; es la defensa de su derecho a autodefinir su propia realidad.



Fig. 46. Jo Spence. Exiled, fotografía propiedad de la autora.

A manera de conclusión, el proceso creativo oriental funciona para la aproximación a una realidad auténtica fuera de las convenciones. Las imágenes coinciden, convergen en los resultados, motivados por las búsquedas particulares de las disciplinas y *Habitus* orientales y occidentales; no obstante, la identificación puede surgir de motivos políticos sin importar su origen. Antes de continuar a la propuesta de su aplicación, será necesario revisar y comparar las manifestaciones anteriores (Tabla 1.).



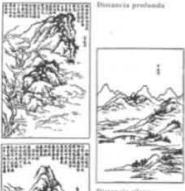





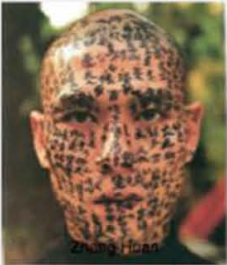





	China	Japón	Occidente
Ku	無	Mu 無	
		 Kekai sintoista	
		 Torei Engi. Enso.	
	 Pespectiva de la época Song	 Katsushika Hokusai	 Henry Michaux
	 Po-Jen, SUNG	 Shiko Munakata	 Wassily Kandinsky
	 Zhang Yijian	 Nantembo.	 Chogyam Trungpa
	 Bingyi	 Takashi Murakami	 Jo Spence

Tabla 1. Relación visual entre expresiones culturales entre Oriente y Occidente.

CAPÍTULO 4. EI PROCESO CREATIVO ORIENTAL

4.1 Consumo e hibridación de bienes culturales.

El consumo de bienes culturales raramente está acompañado de una previa conciencia de su necesidad. Según Pierre Bourdieu (1930-2002) “las necesidades culturales son producto de la educación”;¹⁰⁷ es decir, el origen social determina la recepción, consumo, necesidad y clasificación de los productos culturales, de tal manera que la oferta de bienes culturales obedecerá siempre a la demanda del grupo con el que comparta los códigos comunes a una concepción de cultura.

Los códigos de las prácticas culturales determinan desde la percepción de un producto hasta la decisión de su consumidor; en el caso de las obras artísticas, además de conocer el lenguaje técnico artístico, requieren de un espectador “informado” y sensible, capaz de decodificar el mensaje del artista. El público consumidor de Arte necesita haber creado un vínculo anterior con éste; la experiencia previa le llevará a informarse, demandar y percibir lo relativo a lo artístico.

No obstante, la división tan radical de los productos culturales como “elevados” o “vulgares” también determina el consumo como una estrategia para aparentar la pertenencia a un grupo social determinado. Para adquirir cierto estatus social o pertenecer a la “nobleza cultural”¹⁰⁸ se recurre a lo artístico; el deseo de pertenecer es el criterio dominante del consumo, así se genera una auto proyección mejorada de

¹⁰⁷ Pierre Bourdieu. *El sentido social del gusto*, Barcelona, Siglo XXI, 2010, Pág. 231.

¹⁰⁸ *Ibid.* Pág. 232.

cada individuo que puede apreciarse en varios niveles, sin que esto interfiera con los gustos propios.

La alimentación es un indicador clave y particular de las culturas; por ejemplo, los productos alimenticios denominados “gourmet” (mayormente los extranjeros), que debido al gasto de exportación tienen un costo elevado, son exitosamente consumidos por la ilusión de un posicionamiento en un nivel social distinto. Los exotizados productos extranjeros son populares entre ciertos sectores sociales, pues generan más que la satisfacción de un servicio: su consumo se convierte en un proceso de encuentro con otra cultura.

Peter Burke propone la siguiente noción de cultura: “[...] “cultura” en sentido amplio, de manera que englobe actitudes, mentalidades y valores, así como la forma en que éstos expresan o adquieren un significado simbólico cuando se encarnan en artefactos, prácticas y representaciones”.¹⁰⁹ Partiendo de dicha noción, los productos trascienden su funcionalidad al hacer contacto con públicos de distinta cultura; no obstante, la recepción dependerá del conocimiento del consumidor sobre el objeto, quien adaptará su uso al de su propia cotidianeidad.

Sin embargo, la cualidad y la cantidad de encuentros y adaptaciones son variantes que determinan la denominación de los productos, como lo menciona Peter Burke: “toda innovación es una suerte de adaptación y los encuentros culturales favorecen a la creatividad”;¹¹⁰ estos “contactos” productivos son determinantes en las

¹⁰⁹ Peter Burke. *Hibridismo cultural*, Madrid, Akal, 2010, Pág. 66.

¹¹⁰ *Ibid.* Pág.67.

disciplinas artísticas, tanto en su desarrollo, como en su percepción y por supuesto, su consumo.

En el consumo de los productos “híbridos” se indica el nivel de penetración de otra cultura; en el caso de una rápida absorción sin concientización, se generará no sólo un desarraigo hacia la cultura propia, sino una implementación superficial de la “novedad”, adaptada pero no comprendida. El consumo de un producto híbrido no garantiza una experiencia cercana a ninguna de las culturas de las que se apropió el producto: a mayor reincidencia del acercamiento superficial, será mayor el alejamiento de los originales, convirtiéndose en un nuevo producto.

Las imágenes son productos de procesos complejos que dependen de los contextos nativos y de lo relativo a su materialización física. Rastrear sus orígenes suele complicarse por la falta de un registro en sus procesos de creación; estos “testimonios de la actividad visual”¹¹¹, viajan e influyen a través de la mirada rápidamente, y están expuestos a transmutaciones que evaden su cristalización en la teoría.

Debido al rápido avance de las tecnologías creadoras y los métodos de reproducción masiva relativos a la imagen, algunas disciplinas como el grabado y la fotografía analógica permanecen, por su potencialidad expresiva, en el arte. Al ser superadas las disciplinas artísticas por los *mass media* en el área de la comunicación, se declara una nueva manera de consumir imágenes, en la cual ya no es posible distinguir con claridad su procedencia o juzgar su originalidad, exigiendo un mayor dominio de los códigos visuales.

¹¹¹ Pierre Bourdieu. *El sentido...*, op.cit. Pág. 241.

Teóricos de la imagen indican que los esquemas o estereotipos culturales son básicos para nuestra comprensión del mundo; de esta manera, la cultura nativa define el objetivo y la jerarquía de los criterios en la lectura de los significados de las imágenes; como plantea Roman Gubern: al “consumir” una imagen se hace de manera jerárquica dependiendo de nuestro objeto de interés¹¹², es decir, la cultura nos enseña los intereses a consumir. Siguiendo con lo anterior, la acción de consumir una imagen equivale a leerla, pues el objetivo de búsqueda del significado es el mismo.

La capacidad de comunicación de una imagen es superior a la de un texto escrito: la necesidad de entender el mundo a través de la vista ha derivado de la evolución de los sentidos de la especie humana; nuestra condición de “animales visuales”,¹¹³ según Gubern, es la que nos permite compartir y coincidir entre los significados de las imágenes, así como encontrar las “afinidades” o “convergencias” entre imágenes de tradiciones diferentes afectadas por los procesos de interacción;¹¹⁴ por ejemplo, los símiles en las representaciones de la tierra y la madre en las culturas primitivas.

Concluyendo, el consumo de bienes culturales extranjeros no depende de un conocimiento experto; satisface la demanda de un grupo en el que coinciden los códigos culturales del producto, sin importar la correspondencia con el *Habitus* original. Así, una apreciación superficial originará nuevas interpretaciones y productos derivados.

¹¹² Román Gubern. *La Mirada Opulenta. Exploración de la iconósfera contemporánea*, México, Gustavo Gili, 1992, Pág. 24.

¹¹³ *Ibid.* Pág. 1.

¹¹⁴ Peter Burke. *Hibridismo cultural*, Madrid, Akal, 2010, pág.76.

4.2 Aproximación al proceso creativo oriental.

En el campo artístico constantemente se sostienen diálogos sobre los objetos y sobre sus procesos de creación. De forma recurrente, los artistas o creadores expuestos a zonas de encuentro generan productos de la hibridación cultural, fenómeno que, a lo largo de esta investigación, se ha buscado ubicar particularmente en los productos artísticos, filosóficos o contemplativos orientales con convergencias occidentales, que son creados a partir de lo que se denominó “El Proceso Creativo Oriental”, el cual es posible sin compartir el *Habitus* original.

Plantear “lo oriental” supone gran responsabilidad, y debe entenderse como una generalidad provisional; para el caso del proceso creativo oriental se determinó el objetivo de mostrar las similitudes e impacto de las culturas orientales o asiáticas más influyentes en Occidente. El criterio para señalar “Lo oriental”, se situó en semejanzas que pudiesen estar condicionadas por el hecho de compartir ideologías o filosofías muy concretas como es la noción budista del vacío, fundamental para tratar de plantear dicho proceso creativo y sus productos derivados.

El motivo detrás del planteamiento del proceso creativo oriental tiene su origen en la experiencia propia de contacto con la cultura japonesa a través de sus productos culturales, que resultaron en una identificación ideológica y que determinó mi producción artística. En el año 2011 presenté la serie *Kingyo*, producto de mi investigación *El cuerpo femenino en el mundo flotante*. La obra constaba de treinta y tres estampas de distintos formatos, realizadas en las técnicas de litografía, xilografía, aguafuerte, aguatinta y linóleo. Dichas estampas eran híbridos de imágenes de vul-

vas y del pez japonés conocido como *kingyo*, símbolo de la sexualidad femenina en Japón.

La pieza final y principal tuvo un tratamiento distinto, se creó a manera de primera intención, pues no se usaron bocetos ni referentes visuales para la construcción de la imagen, sino que se construyó intuitivamente con base en el conocimiento y experiencia adquiridos en el proceso de realización de las treinta y dos piezas anteriores (Fig. 47). Aunque su tratamiento fue mayormente experimental, sin depender de un referente visual como apoyo constante, supera en expresividad a las otras piezas.

La manera de producción de *Kingyo* fue centrada en el estudio y la repetición de un motivo constante; la estrategia creativa fue impulsada por el contacto con artistas japoneses que habitaban en el Distrito Federal, con los que pude aprender la técnica xilográfica usada en las estampas *Ukiyo-e*; más tarde pude constatar el uso de la repetición del motivo con el Mtro. Eduardo Auyón (1935-2015), artista de origen chino que radicó en la ciudad de Mexicali.

En el 2013 se llevó a cabo el *Taller de Pintura China* con duración de cuarenta horas, dirigido al público en general y cuya sede fue la Facultad de Artes de la Universidad Autónoma de Baja California, ubicada en Mexicali. El taller fue impartido por el Mtro. Eduardo Auyón, artista sobresaliente en el Estado de Baja California por su aportación en la enseñanza de las artes y por su labor como embajador cultural de la cultura china en la ciudad de Mexicali.

En el curso se presentaron las bases de la pintura china mediante el uso de sus cuatro tesoros; el manejo básico del pincel, el uso del papel, la tinta y la composi-

ción; como ninguno de estos conocimientos era familiar para los participantes occidentales, no se consideró como prerequisite de ingreso contar con formación académica artística previa (Fig. 48).

El taller aparentemente siguió el modelo estandarizado de prácticas, se centró en el aprendizaje básico de la técnica de pintura china por medio de ejercicios simples de mancha, línea y composición; no obstante, aportó otra concepción de la imagen artística y sobre su enseñanza y aprendizaje. El objetivo principal no se centró en la representación de un referente visual, pues no existían modelos reales (bambúes y flores): se dirigió a generar una “evocación” de los elementos naturales como el bambú, haciendo uso de los trazos.

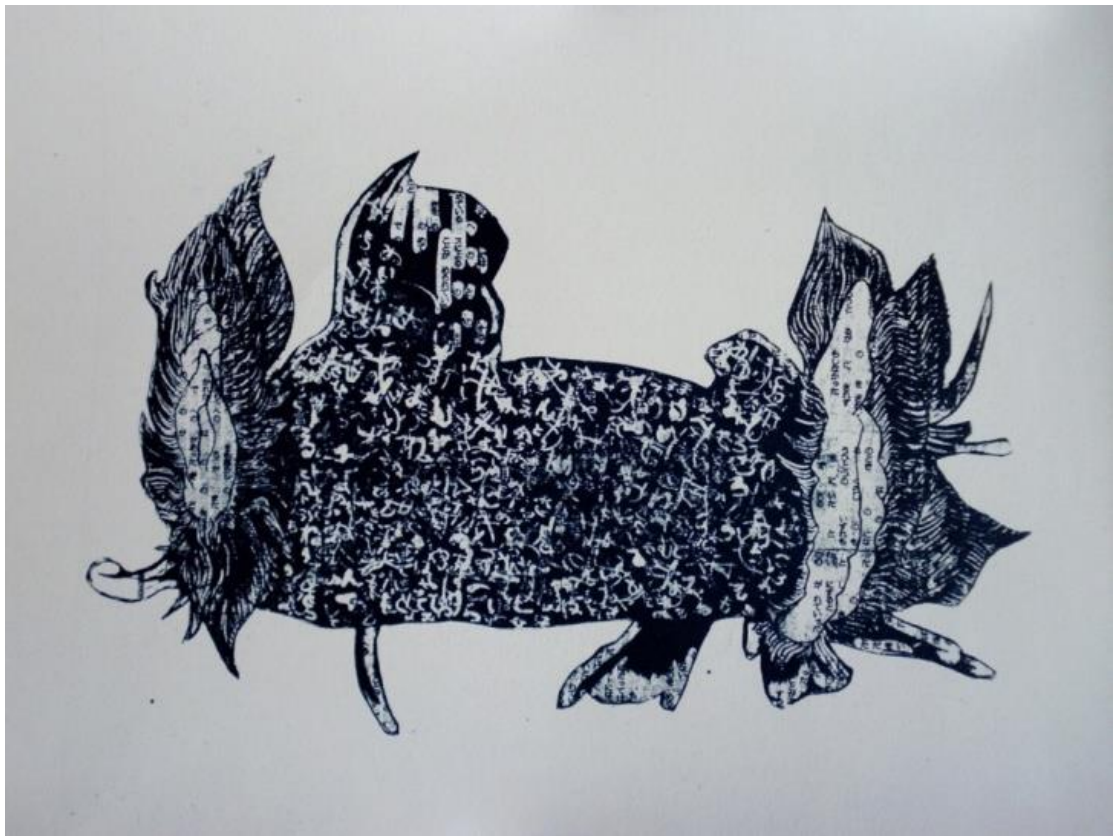


Fig. 47. Patricia Medellín, detalle de *Kingyo*, litografía (manera negra con gouache), 32x19.5 cm, 2011. Fotografía propiedad de MMMP.

De igual manera, la forma de composición era totalmente intuitiva, una improvisación posible gracias al dominio técnico del maestro Auyón, presente en su serie pictórica más representativa *Caballos Celestiales*, en la cual la repetición del motivo de los caballos es evidente, y que funcionó como ejemplo del proceso del Mtro. Auyón, en sus demostraciones grupales.

La dinámica de la clase consistió básicamente en demostraciones del uso de los materiales, seguidas de un exhorto a imitar lo percibido según el entendimiento propio de lo presenciado. Se buscaba una comprensión asimilada de la práctica o el acto en vez de copiar una imagen o interpretar un objeto (Fig. 48). Cabe destacar el uso de la caligrafía china como un ejercicio introductorio al uso del pincel y como una parte importante del curso, que declaró la unión e importancia entre la imagen y la caligrafía que ha caracterizado a la pintura China desde sus inicios, mismas que Auyón incluye en su obra (Fig. 49).

En el 2014 tuve el gusto de experimentar y reforzar la conciencia entre caligrafía e imagen al asistir al curso de *Introducción a la Caligrafía Japonesa*, impartido por la Mtra. Sanae Takahashi (Shihou), artista de la prefectura de Saitama en el Centro Cultural de la Prefectura de Inamachi, Saitama. En el breve curso, la creadora hizo sumo hincapié en el movimiento que genera el trazo, en vez de incitar a copiar la forma del carácter simbólico.

La estrategia de enseñanza de la Mtra. Takahashi se basó en su activa participación y la de sus ayudantes; ejemplificaron el movimiento al tomar de la mano a los alumnos y alumnas, mostrando la presión sobre el pincel y la rapidez necesarios para efectuar el movimiento demandado por el trazo. Se revisaron dos estilos:

gyosho y *kaisho*; sin embargo, la instructora también nos presentó muestras del estilo libre que ella y sus alumnos suelen practicar, en el que el signo caligráfico puede incluso fundirse con la imagen, sin diferenciación (Fig. 50, 51 y 52).



Fig 48. Maestro Eduardo Auyón en una demostración para el *Taller de Pintura China* en la Facultad de artes de la UABC. Fotografía propiedad de MMMP.



Fig.49. Maestro Auyón con su obra *Caballos Celestiales*, tinta china. Fotografía propiedad de *China Hoy*.



Fig. 50. La Maestra Sanae Takahashi (Shihou Takahashi) en el curso de *Introducción a la Caligrafía Japonesa*. Impartido en Inamachi, Saitama, Japón. Fotografía propiedad de MMMP.



Fig. 51. Demostración de Tanaka san, ayudante en el curso de *Introducción a la Caligrafía Japonesa*. Impartido en Inamachi, Saitama, Japón. Fotografía propiedad de MMMP.

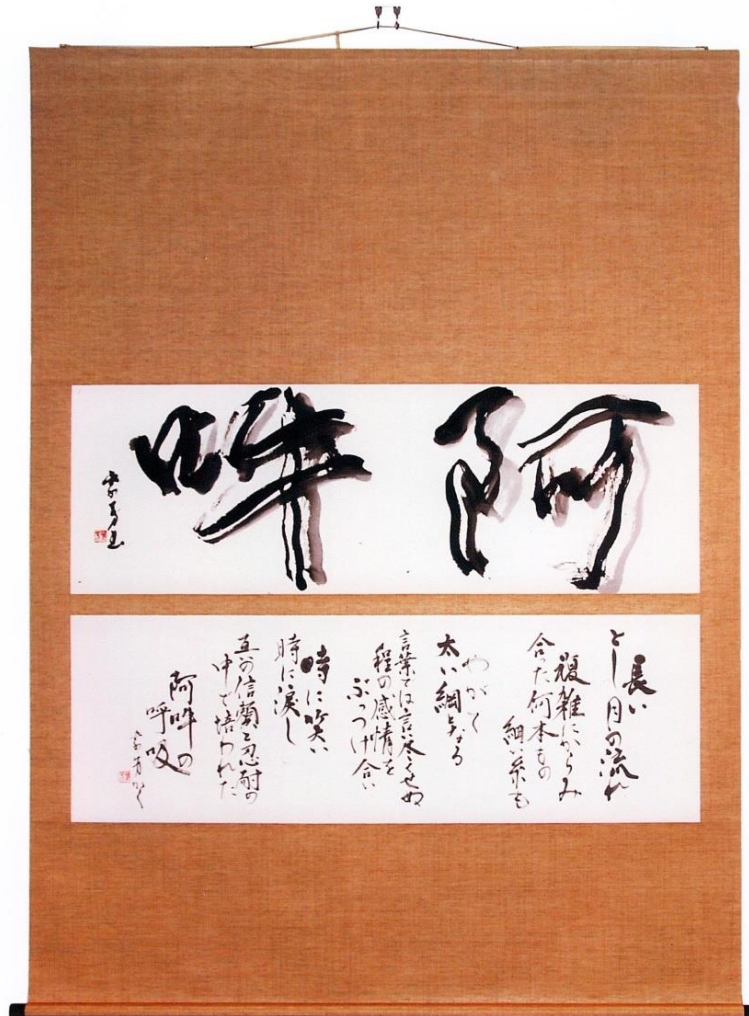


Fig. 52. Sanae Takahashi. *A-N (Principio y fin)*, tinta sobre papel. Colección del Santuario Kouho-ji de la ciudad Inamachi. Fotografía propiedad de la autora.

4.3 Concepción budista del vacío aplicado a la obra artística.

Al principio de este capítulo se plantearon situaciones alrededor de la creación y el consumo de las imágenes; convencionalmente su carácter objetual y su potencialidad como reflejo de la estructura mental del creador. Si bien no son tópicos nuevos a explorar, sí lo es la manera en la que se conciben y presentan. En el caso de los productos generados por el contacto con una expresión cultural oriental, primera-

mente hay que aclarar dos situaciones que pueden obstaculizar su entendimiento: 1) La noción de arte aplicada a las expresiones culturales no occidentales, y 2) El objeto resultante de un proceso creativo.

La noción de arte en Occidente ha mutado constantemente, manteniendo la invariable concepción de ser un producto humano con una intención expresiva del autor para un receptor; esta concepción se ha aplicado a las expresiones culturales, excluyendo las producidas masivamente con fines comunicativos o decorativos. La dificultad del uso del término Arte yace en su multiplicidad de concepciones contradictorias entre sí (véanse por ejemplo los postulados de las vanguardias artísticas modernas).

En el caso de Japón, antes de que abriera definitivamente sus fronteras al mundo occidental no había una concepción de arte, sino algo parecido a la artesanía denominada *Minguei*, noción aplicada en los productos de un maestro artesano con un nivel elevado de expresión del material y de sí mismo (el barro expresando su naturaleza por ejemplo), evidenciando la huella de la acción y el tiempo, la manipulación del artesano y por consiguiente la existencia manifiesta del autor.

Hoy en día, aunque muchas de estas piezas se encuentran en museos occidentales con la denominación de "Obras de Arte", la percepción japonesa las sigue ubicando como artesanía o arte popular; la categorización de "Obra Arte" pertenece únicamente a las creaciones elaboradas con una técnica artística occidental, sin importar que el proceso creativo sea japonés.

El "Arte zen" o "Arte budista" no se concibió con una intencionalidad artística declarada, como la conocemos en Occidente, sino como una manera de evocar una

realidad o una impresión de ella. Este tipo de prácticas no centra su importancia en el producto como imagen u objeto, sino en la manifestación de una presencia, surgida en el instante de la creación y que trasciende en el espectador, contrariamente al convencional registro perceptivo de la realidad, que supone la representación.

La diferencia entre evocación (potencialidad de presencia y recepción del espectador) y representación (imagen, modelo de la realidad) es la intención comunicativa que limita al espectador, especialmente si requiere un antecedente teórico para su apreciación o “correcta recepción”. ¿Qué sucede cuando la obra artística es solo la reflexión de un concepto? ¿Qué pasa si la obra es tan abstracta que apenas y se materializó contemplando al mínimo la percepción sensorial o apreciación estética? Ambas situaciones son comunes en el arte contemporáneo, demostrando que el producto puede tener incluso otra denominación, como producto filosófico más que artístico.

Regresando a la denominación de las expresiones culturales no occidentales, se ha mantenido hasta la fecha la manera provisional de designarlas como “obras de arte”, por su símil con el objeto artístico; el desconocimiento de su contexto les confirió dicho título, por una supuesta justicia y reconocimiento. La sobre interpretación surge por la necesidad de concebir estas expresiones dentro de un marco reconocible, de una manera convencional entendible, limitada y estandarizada según los imaginarios personales.

Un factor importante para plantear el proceso creativo oriental ha sido determinar un punto en común, primero en el pensamiento de las culturas orientales, mismo que resultó ser la noción budista de vacío, presente en el *Habitus* de tres países

significativos de Oriente: en India como *sunyata*, *wu* en China y *mu* en Japón. Más que una religión, la tradición budista se erige como una filosofía que se filtró en prácticas, productos e inclusive se amalgamó con otras ideologías nativas.

La noción budista de vacío es la piedra angular del proceso creativo oriental. Eso supone que su entendimiento es fundamental. Para experimentarlo u aproximarse es necesario interiorizarlo en la práctica, de manera vivencial, de ahí que muchas manifestaciones culturales de Oriente lo expresen como una sublimación de la vida cotidiana.

A lo largo de esta investigación se han planteado varias concepciones de vacío orientales y sus convergencias con las occidentales. Tratar de resumirlas a una concepción abstracta, carente de relación con la experiencia, es la dificultad principal para aproximarse a dicha noción. En cambio, ubicarla en imágenes o visualizarla en lo cotidiano es la manera más adecuada para aquellos ajenos a esta concepción

El *sunyata*, término de origen hindú con el que se denomina al vacío¹¹⁵, es una substancia de carácter infinito, atemporal, mutable y potencial; no puede entenderse como un objeto: está presente en los conceptos y en todo lo que existe; su cualidad transitoria, paradójicamente la hace perceptible en el instante presente, cuyas posibilidades se disparan al infinito; cada momento es nuevo y siempre hay posibles futuros construyéndose segundo a segundo.

¹¹⁵ India dio origen a la tradición *Buddhadharma*, donde se originaron múltiples escuelas que comparten nociones fundamentales: en China tomará el nombre de Budismo Chan y en Japón Budismo zen. Su flexibilidad le permite adaptarse a cada región, sincretizándose con las distintas creencias. Cabe destacar que aunque las escuelas del budismo tengan postulados contradictorios son capaces de convivir entre sí.

Puede parecer muy complicado el entendimiento de este concepto para la mente occidental, porque el vacío no es un elemento visible, no es una cosa, ni una ausencia pero existe como sustancia omnipresente, hasta en los conceptos; es la potencialidad de la existencia *ad infinitum*, efímera y transitoria. Esta noción determina la forma de pensamiento y la percepción, por lo cual necesita un entrenamiento disciplinar mental y físico que el budismo proporciona, no como un ejercicio extático religioso sino como un entrenamiento perceptivo que se concentra en la visión de la realidad no subjetiva, eliminando el “Yo” personal.

Al tratar de evocar una aproximación a la idea de vacío budista en la imagen, quedó clara la necesidad de alejarse de un resultado convencional de representación y optar por hacer evidente la presencia de la impresión del instante, es decir, ubicar la mayor cantidad de relaciones interdependientes del fenómeno y ubicarme a mí misma en relación con él, e igualmente respetar la primera posibilidad (Fig. 53).

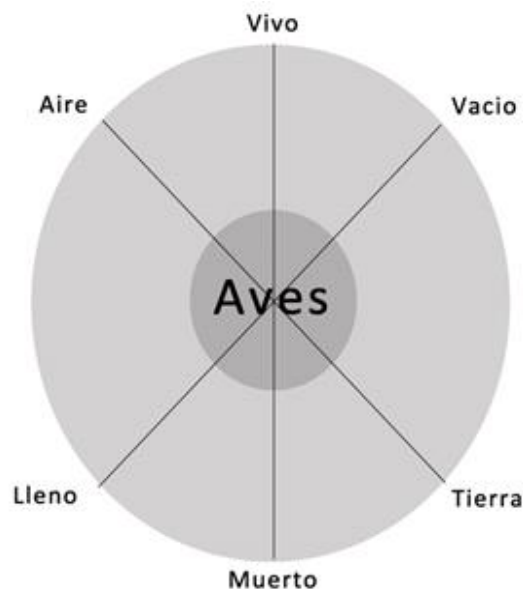


Fig. 53. Esquema de la noción de vacío, la potencialidad de existir en medio de muchas relaciones contradictorias que forman parte del fenómeno.

4.4 Crear con el vacío.

El entrenamiento perceptivo del budismo consiste en acceder a la naturaleza mental (*Vidya*) de cada conciencia, la mente está dispuesta como un órgano perceptivo de ideas, y no como una prisión de convenciones que soportan la ilusión del Yo. Asimismo, ninguna cosa existe fuera de la dependencia de otra (*Prañītyasamutpāda*), indicando que todo es parte de una misma naturaleza, inalcanzable para percibirse en su totalidad, pero que manifiesta su presencia en cada elemento.

La escuela budista *Madhyamaka*, responsable de la noción de vacío *Sunyata*, se niega a tener puntos de vista absolutos y acepta que no se puede acceder a la realidad de manera convencional, sino sólo a fracciones de ella. Propone que la sabiduría no domina la naturaleza al conceptualizarla o categorizarla por el lenguaje, sino que solamente logra aproximarse a una minúscula parte de los elementos que constituyen las cosas (*Dharmas*). El apego al lenguaje sólo producirá sufrimiento.

Por consiguiente, cualquier manera de aproximación es equivocada; no obstante, reconoce al lenguaje como una herramienta valiosa que revela la percepción subjetiva o convencional, pero no la realidad. Es sólo a través del lenguaje de la existencia, de aquello impronunciable, como es la vida misma en su tránsito, donde la realidad puede percibirse.

Cuando se menciona el lenguaje de la existencia, se refiere a la vivencia cotidiana: según el budismo, el cuerpo es un valioso vehículo de aprendizaje; por ejemplo,

el control de la respiración es fundamental durante el acto creativo de las disciplinas de la caligrafía japonesa y la pintura china, coincidiendo con algunos métodos de meditación budista. De igual manera, el estado mental adecuado será definitorio: un estado falto de ambición, despreocupado, muy cercano al de juego (*heijoushin* en Japón) o carente de intención.

Asimismo Chogyam Trungpa (1937-1989), Allen Ginsberg (1926-1997) y Jack Kerouac (1922-1969), entre otros pertenecientes a la generación beat, utilizaron la respiración como parte del método creativo, retomado para sus objetivos artísticos y persuasivos hacia la iluminación: la preparación de la mente como un estado auto-inducido de bloqueo racional y del olvido del “Yo” para permitir la libre fluidez de las ideas de manera espontánea e improvisada.

La aplicación de las ideas budistas es una aproximación distinta a las posibilidades que ofrece el pensamiento occidental dominante, reducidas por su percepción polar y excluyente de las ideas, generando marginamientos y prejuicios superficiales enraizados en las ideas preconcebidas de las cosas. Esta preconcepción tiene un impacto en la percepción de la realidad, pues plantean el deber ser de la percepción. Los prejuicios o predisposiciones en la representación favorecen al bloqueo creativo: ambos denotan la rigidez o el miedo a la creación misma; son la brecha entre la autenticidad y la repetición de convenciones.

La espontaneidad y la improvisación han sido infravaloradas por no ofrecer certezas ni control sobre los procesos. Paradójicamente, el dominio de la disciplina al punto de considerarse un reflejo automático en el desempeño técnico, se considera elemental para la espontaneidad en las prácticas artísticas y en las meditativas. El

objetivo yace en suprimir los pensamientos, las ideas o secuencia de éstas en la mente durante la creación para evitar el apego a las ideas preconcebidas que promueven el bloqueo creativo.

El uso del aliento en la disciplina de la pintura china coincidió con la enseñanza de la técnica de pintura china del maestro Eduardo Auyón y en la práctica de la caligrafía japonesa con la maestra Sanae Takahashi. Ambos destacaron el uso del aliento y evocar una impresión espontánea, en lugar de generar una forma con un contenido o la copia de un objeto. Otros valores básicos promovidos por los maestros fueron la disciplina y la atención plena al ejercicio; en mi experiencia, realizarlos fue sumamente difícil por mi formación convencional y mayormente por el exceso de importancia, ambición y seriedad que le imprimía a la acción.

Puede parecer una contradicción el hecho de que el budismo necesita un esfuerzo intelectual para “hacer conciencia” de la ilusión del “Yo” a partir del cuerpo. El proceso creativo depende del abandono del “Yo” para que el individuo (ejecutante) se convierta en un “instrumento” del maestro; que es a su vez un “instrumento” del vacío, casi de la misma manera que acontece en la ceremonia zen, en la que el individuo que medita abandona su voluntad, obedeciendo al sacerdote zen, dejándose guiar por algo superior, que es la existencia misma.

El grado de dificultad de este proceso creativo yace en la supresión del intelecto y exige una manera de percepción y concepción del mundo distinta a la de los *Habitus* de origen occidental; trasciende la visión reducida de forma y contenido de la representación. Los postulados del proceso creativo oriental, originarios de la no-

ción budista de vacío y presentes en expresiones artísticas orientales y occidentales se condensaron como se muestra en la tabla 3

El proceso creativo aquí propuesto, basado en la noción de vacío budista, denominado provisionalmente “oriental” responde a la necesidad propia de entender y concientizar la naturaleza de los objetos de nuestra creación aunque sea necesario el conocimiento de la procedencia y aplicación de una práctica cultural ajena; de lo contrario, se genera más ignorancia sobre los procesos propios y ajenos. Se trata de una responsabilidad al consumir y al crear. La intención de definir una práctica o producto no tiene el afán de limitarla en absoluto con su denominación, sino plantear la mayor precisión de la misma como una aproximación aún distante de la realidad última, a la cual tenemos acceso a través de nuestras experiencias, pero jamás a su totalidad como fenómeno.

La presente propuesta de postulados del proceso creativo oriental es la base para crear objetos reflexivos o contemplativos. Los productos de esta investigación se generaron evitando la representación lo máximo posible, respetando la primera idea como la mejor solución, evadiendo la racionalización del proceso y centrándose en el diálogo y las posibilidades que necesita la imagen durante su creación, de manera improvisada; en conjunción, se aplicó el dominio técnico sobre los materiales, buscando transmitir la evocación del instante en la acción creadora.

Tabla 3. Postulados del Proceso Creativo Oriental

Postulados del Proceso creativo Oriental	Pintores Calígrafos de la Dinastía Song (Taoísmo (Laozi) Zhuangzi Francois Cheng Budismo Chan	Budismo Zen (Pintura Zen)	Caligrafía Japonesa Shinto Budismo Zen	Shikō Munakata Budismo Zen	Kitaro Nishida Budismo Zen	Generación Beat Budismo Madhyamika Nagarjuna Chogyam Trungpa
La realidad se percibe desde la naturaleza de las cosas y sus relaciones contradictorias.	X	X	X			X
El cuerpo como el medio de adquisición de conocimiento.	X	X	X	X	X	X
Trascendencia a través de los actos cotidianos	X	X	X		X	X
Uso del lenguaje como herramienta persuasiva, consciencia de las convenciones en las palabras.		X			X	X
La creación es reflejo del estado mental presente del autor	X	X	X	X	X	X

Postulados del Proceso creativo Oriental	Pintores Calígrafos de la Dinastía Song Taoísmo (Laozi) Zhuangzi Francois Cheng Budismo Chan	Budismo Zen (Pintura Zen)	Caligrafía Japonesa Shinto Budismo Zen	Shikō Munakata Budismo Zen	Kitaro Nishida Budismo Zen	Generación Beat Budismo Madhyamika Nagarjuna Chögyam Trungpa
Concepción de la noción de vacío como una potencialidad	X	X	X	X	X	X
No se busca la precisión descriptiva, solo la evocación del fenómeno en el presente	X	X	X	X	X	X
Dominio o destreza técnica = inconsciente adiestrado (imprescindible).	X	X	X	X	X	X
Los referentes visuales tienen que “interiorizarse o aprenderse de memoria”, de modo que lo que se representa es únicamente “lo esencial” del objeto.	X	X	X	X		
Aprovechamiento del espacio en “blanco” no solo como un descanso visual (silencio), también evidencia la potencialidad de la imagen de “construirse” o “completarse” en la mente del espectador.	X	X	X	X		X
Expresión del artista a través del acto creativo (trazo).	X	X	X	X	X	
No hay diferenciación en los caracteres de escritura e imágenes, ambos conforman una única imagen resultante.	X	X	X	X		
El proceso creativo coincide parcialmente con las técnicas extáticas religiosas (meditación y ejercicios respiratorios).	X	X	X			X
Olvido de la conciencia del “yo”.	X	X	X	X	X	X

Para generar las piezas *Samsara 1*, *Samsara 2*, *Samsara Nagiko*, y *Samsara 3* y la serie de monotipos (Fig. 61-73), se recurrió a la estrategia de las imágenes realizadas por los monjes zen en las que se usaban siluetas o impresiones directas del cuerpo, registro recuperado con la toma de contornos de mi cuerpo como molde en una etapa significativa de mi existencia, que fue mi primer embarazo. La estrategia de usar de mi propio cuerpo y mostrar el estado de mi existencia no necesitó que definiera rasgos reconocibles que me identificaran; me centré en evidenciar cómo una existencia transita en una etapa y contexto particular, en este caso la experiencia de la maternidad.

El uso del cuerpo para generar una impresión de la existencia del autor en las siluetas o sombras, además hacer alusión a lo no definido u obscuro como algo deseable y elegante (en lugar de la exposición que revela y muestra) son los ideales estéticos japoneses de la sombra como plantea Junichiro Tanizaki (1886-1965) en *El Elogio de la Sombra*. Sucede lo contrario en Occidente, donde la percepción de la sombra tiene un significado negativo; según Victor Stoichita en su *Breve Historia de la Sombra*, ésta remite a la representación de lo siniestro, la sustitución, un doble o “el estadio más alejado de la verdad”,¹¹⁶ concepción originaria del pensamiento platónico.

Finalmente al confrontar las percepciones occidental y japonesa de las sombras y las siluetas, reconocí el valor de ambas e hice uso de la sombra en las imágenes de manera estática, como una impresión literal del presente, en la pieza *Samsara 3*,

¹¹⁶ Víctor, Stoichita. *Breve Historia de la Sombra*, Madrid, Siruela, 2006, Pág. 29.

que está construida de recortes de las siluetas de mi rostro en múltiples posiciones (Fig. 64).

Para hacer referencia a la transitoriedad del vacío, usé el recurso de la silueta en la pintura, que apliqué en la pieza *Aquí*, donde registré los contornos de mi sombra, que se proyectaban en el piso, para evidenciar el constante tránsito del estado de mi existencia durante mi embarazo (Fig. 65.) e inclusive en convivencia con una nueva conciencia: la de mi hija Nagiko (Fig. 66).

Retomé también el uso de elementos naturales en conjunción con mis siluetas. El objetivo era mostrar la relación de los seres vivos unidos por la coincidencia compartida del estado vivo-muerto de ambos elementos. En un principio había planteado hacer evocaciones de aves en su estado vivo-muerto; no obstante, el resultado fue una representación convencional Fig. (59 y 60); ante este resultado, resolví unificar la evocación de mi existencia con la de las aves, partiendo de la noción de vacío que propone una sola existencia dividida en infinitas conciencias (Fig. 61 y 62).

Asimismo el motivo del *enso* del zen y de la silueta de un feto se unificaron en la pieza *Samsara-Nagiko* como una reflexión visual del estado de embarazo. Para reforzar la impresión de generación de vida se integró un árbol al tratamiento de la silueta del feto en general (Fig. 63); no obstante esta pieza se mantiene dentro del rango de la representación ilustrativa.

Las piezas *Samsara 1*, *Samsara 2*, *Samsara 3*, *Samsara-Nagiko* y *Aquí*, marcaron el rumbo que tendrían que seguir las siguientes obras; reflexioné sobre la mejor manera de seguir el proceso creativo oriental, bloqueando mi necesidad de control,

y como resultado decidí tomar las siguientes precauciones, realizando una serie de monotipos:

1.- Usar únicamente trozos sobrantes de MDF, linóleo y acrílico que proporcionaran una forma de soporte, fuera de los convencionales formatos del grabado (Fig. 54).

2.- Se procedió a trabajar las piezas de manera intuitiva, respetando los espacios vacíos o en blanco, los negro o saturados y un tercer espacio constituido por textura visual.

3.-Es muy importante el uso de distintos soportes.

4.- Se necesita hacer una impresión del cuerpo directamente sobre un soporte y respetar un contorno. Éste será el único referente reconocible (Fig. 55).

5.- Se puede hacer uso de la escritura, pero no debe poder leerse o tener sentido alguno (Fig. 56).



Fig. 54. Soportes reciclados. Fotografía propiedad de MMMP.



Fig. 55. Uso de los referentes del cuerpo en la composición. Fotografía propiedad de MMMP.



Fig. 56. Uso de la escritura ilegible en la composición. Fotografía propiedad de MMMP.



Fig. 57. Intervención de zonas entintadas. Fotografía propiedad de MMMP.



Fig. 58. Delimitación de zonas de la imagen en el entintado. Fotografía propiedad de MMMP.

6.- Se optó por la posibilidad sustractiva del grabado, la manera negra, que supone descubrir zonas de un soporte previamente entintado desde su inicio. Las luces o zonas blancas se obtendrán de la acción de devaste o limpieza según sea el caso. (Fig. 57 y 58).

7.- La impresión es mayormente convencional, el acomodamiento de los soportes se decide antes del entintado. No existen registros para los soportes.

8.- Los resultados son monotipos híbridos entre grabado, caligrafía, pintura y dibujo. Los soportes serán siempre reutilizables (Fig. 67-73).

En todas las composiciones está presente el uso del espacio en blanco o negativo, pues se consideró de igual importancia que el espacio lleno o positivo, como en las propuestas pintores calígrafos de la dinastía Song y en la caligrafía china y japonesa, con el afán de integrar ambas partes en diálogo como complementos necesarios entre sí.

Finalmente cabe decir que el objetivo no es crear ilustraciones budistas, sino compartir mi breve aproximación a estos planteamientos y su aplicación a mis objetos artísticos; el entendimiento perceptivo asimilado en mi vivencia, me ha permitido acercarme de manera distinta los fenómenos y la realidad, motivo para proponer el uso de un método creativo, con resultados más auténticos y que me permite trascender la representación convencional a una impresión del estado mental, así como concientizarme de la necesidad de desapego al control del resultado y de mi intencionalidad de reconocimiento.

De igual manera, no pretendo convertirme a una religión ni sugerir que entiendo el pensamiento oriental a plenitud; ningún corresponde a mi *Habitus* original. Revi-

sar los antecedentes ideológicos de la noción del vacío me ha concientizado de la distancia con la estructura mental que comparten los pueblos permeados del budismo; y aún más, el impacto me ha permitido sincretizar el aprendizaje y generar híbridos de la práctica budista y de la artística.



Fig. 59. Patricia Medellín, *01*, xilografía, 80 x 63.5 cm, 2012. Fotografía propiedad de MMMP.

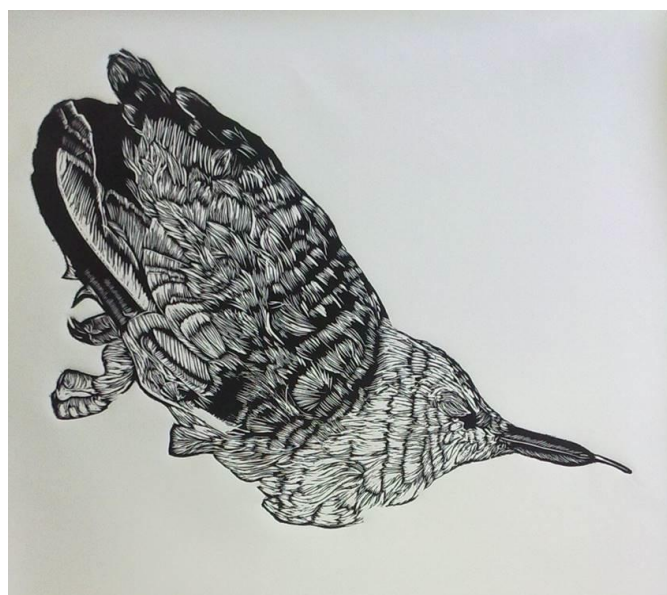


Fig. 60. Patricia Medellín, *02*, xilografía, 62 x 53 cm, 2012. Fotografía propiedad de MMMP.



Fig. 61. Patricia Medellín. *Samsara 1*, técnica mixta (grabado en triplay de caoba y MDF) sobre papel algodón, 95 x 65 Cm, 2015. Fotografía propiedad de MMMP.



Fig. 62. Patricia Medellín. *Samsara 2*, técnica mixta (grabado en triplay de caoba, MDF y linóleo) sobre papel algodón, 95 x 65 Cm, 2015. Fotografía propiedad de MMMP.



Fig. 63. Patricia Medellín. *Samsara Nagiko*, Xilografía (grabado MDF) sobre papel algodón, 58 x 41 Cm, 2015. Fotografía propiedad de MMMP.

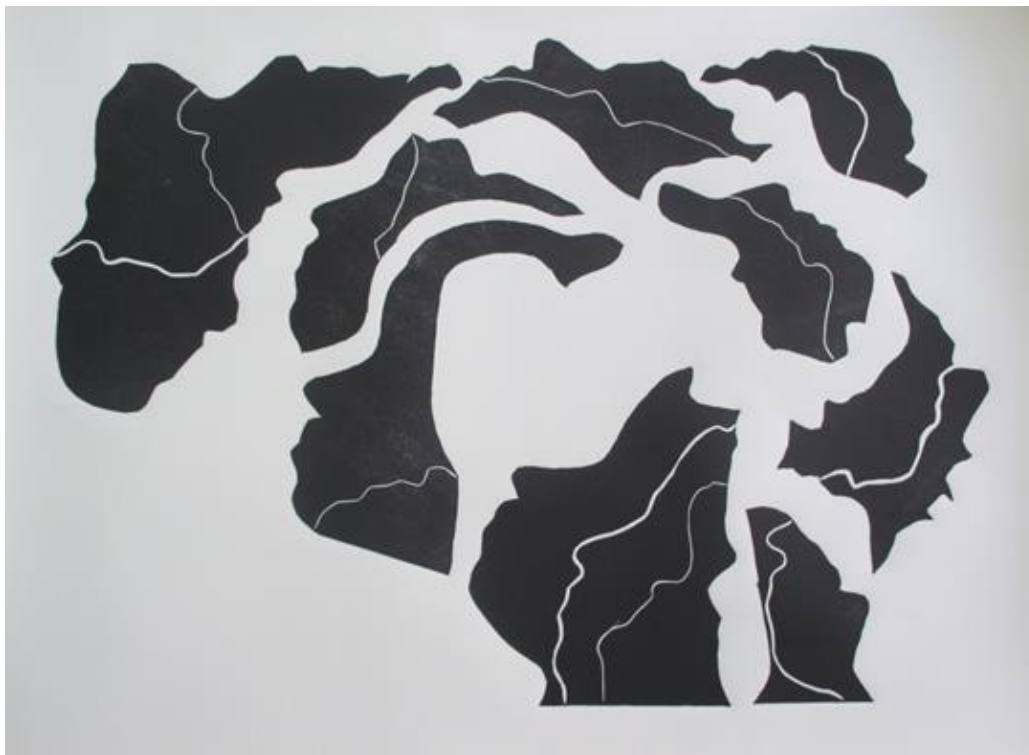


Fig. 64. Patricia Medellín. *Samsara 3*, xilografía (grabado MDF) sobre papel algodón, 58 x 41 Cm, 2015. Fotografía propiedad de MMMP.



Fig. 65. Patricia Medellín. *Aquí*, tinta china sobre tela, 210 x 110 cm, 2016. Fotografía propiedad de MMMP.



Fig. 66. Realización de la pieza *Aquí*. Fotografía propiedad de MMMP.



Fig.67. Patricia Medellín. *M1*, monotipo, 13.5x13.2 cm, 2017. Fotografía propiedad de MMMP.

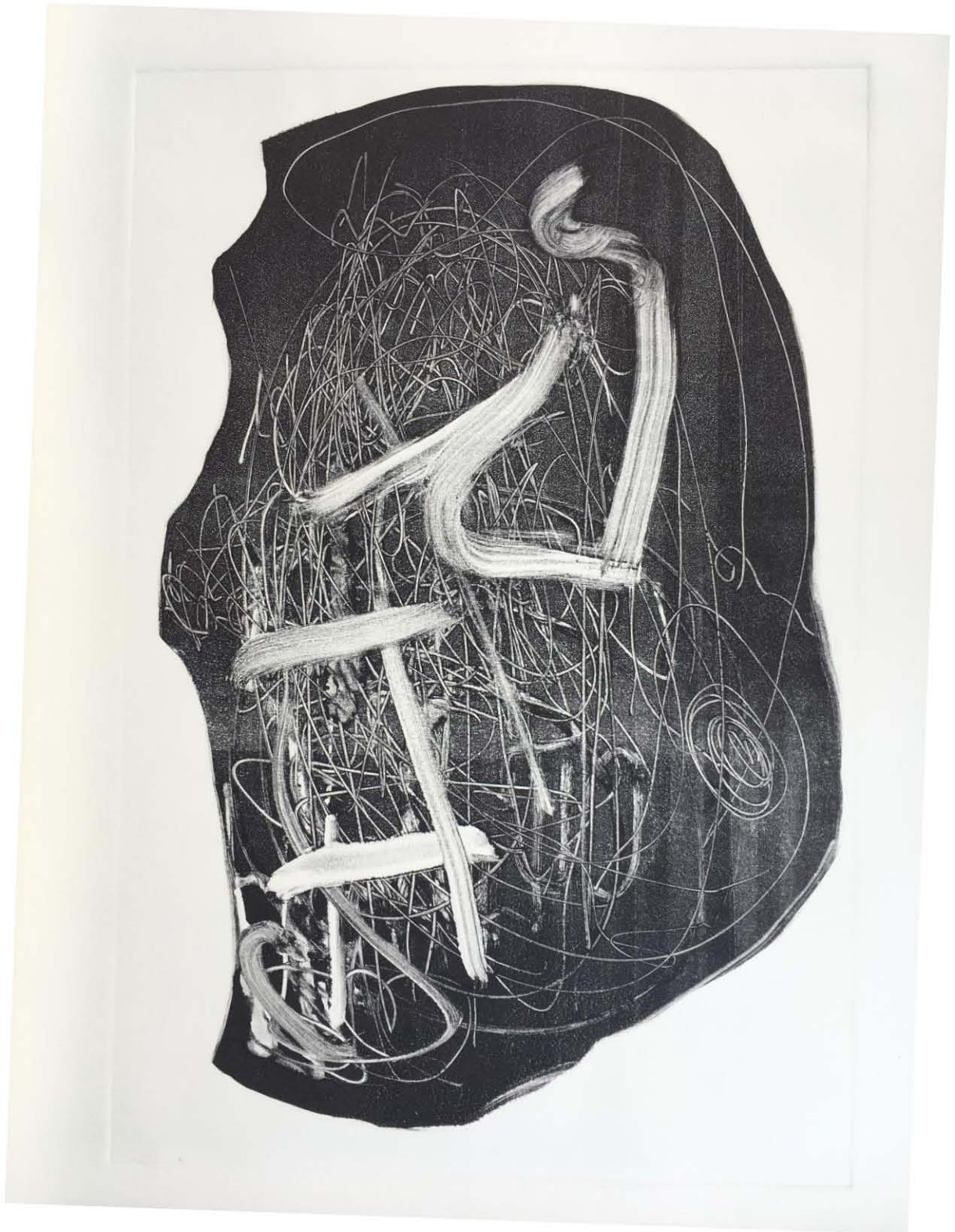


Fig. 68. Patricia Medellín, *M2*, monotipo, 56x37 cm. Fotografía propiedad de MMMP.



Fig. 69. Patricia Medellín, *M3*, monotipo, 14.5x14.5 cm, 2017. Fotografía propiedad de MMMP.



Fig. 70. Patricia Medellín, *M4*, monotipo, 33x22.8 cm, 2007. Fotografía propiedad de MMMP.



Fig. 71. Patricia Medellín, M5, monotipo, 58x37 cm. Fotografía propiedad de MMMP.



Fig. 72. Patricia Medellín, M6, monotipo, 14X13.5 cm. Fotografía propiedad de MMMP.

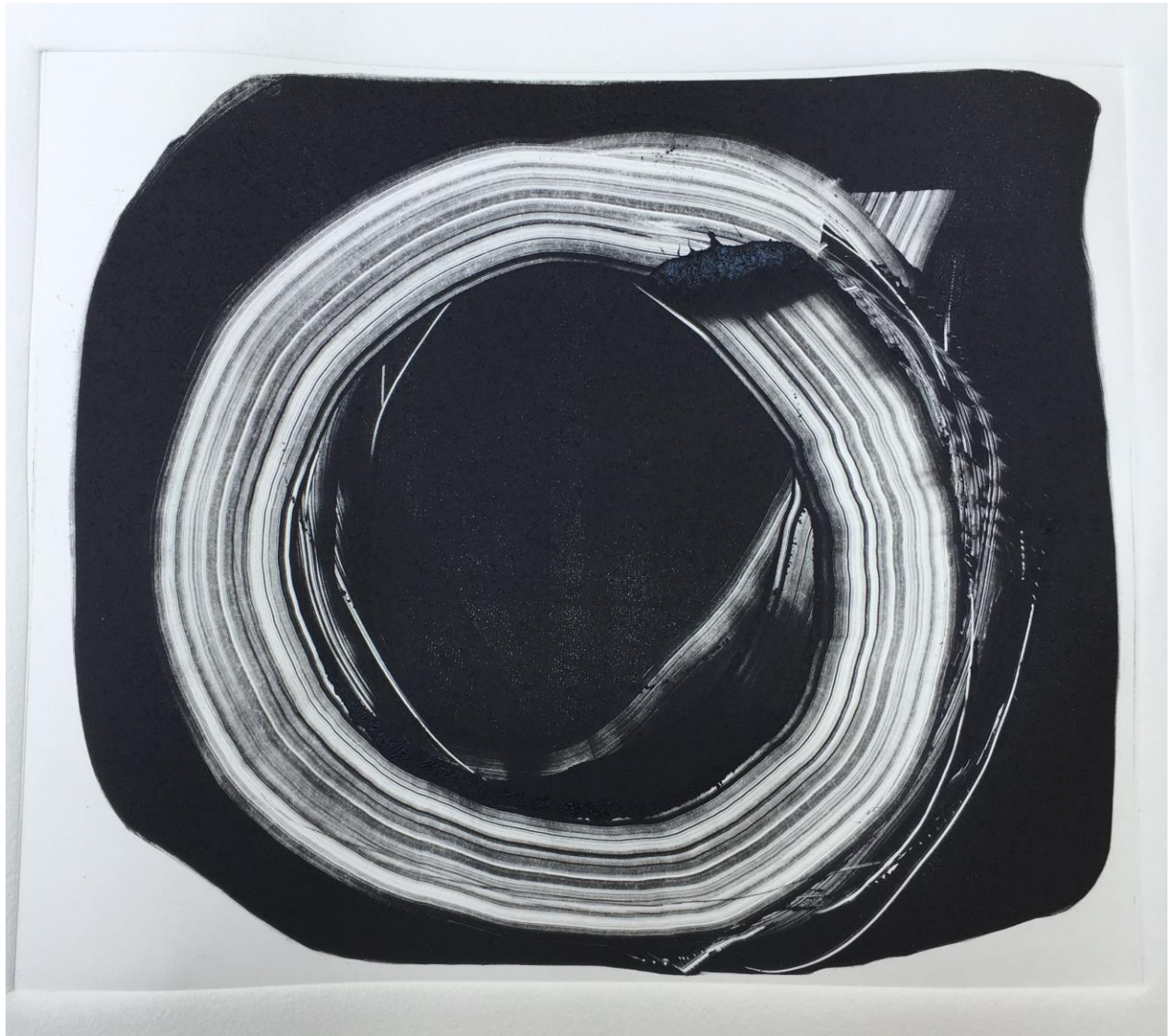


Fig. 73. Patricia Medellín, M7, monotipo, 27x24 cm, 2017. Fotografía propiedad de MMMP.

CONCLUSIONES

Esta investigación se definirá no por su contorno, sino por su forma negativa o por lo que no es: no es propaganda religiosa, ni define qué es lo oriental; no intenta desvalorizar la representación occidental, así como tampoco busca ensalzar lo oriental o asiático y tampoco concretará absolutos. Es una brevísima aproximación a la concepción budista de vacío aplicada en piezas artísticas, misma a la que solo se puede acceder a través de lo práctico, y cuya herramienta principal en su enseñanza y entendimiento se encuentra en el cuerpo.

El presente trabajo arrojó resultados inesperados, como el hecho de aproximarse a un concepto filosófico y religioso extranjero a partir de la expresión artística y no al revés, evidenciando la necesidad de definir la propuesta y sus antecedentes con la mayor precisión posible.

Lo más complejo sin duda fue y será profundizar en aspectos básicos que se automatizan en la cotidianidad, pero que ocultan la naturaleza del ser humano, en especial si han sido marginados fuera del pensamiento dominante occidental, condición que los expone a malas interpretaciones y que los reducen a prejuicios, conocidos como orientalismos, que constituyen una barrera para generar un diálogo auténtico con el otro.

Un ejemplo de la interpretación orientalista fué el movimiento de los pintores modernos abstractos americanos, que se convirtieron en responsables de estereotipar y reducir la creación oriental a un proceso de abstracción, resultado de su falta de comprensión y acercamiento a sus respectivos *habitus*. Su errónea interpretación se

centró en apropiarse de las soluciones formales y técnicas de los maestros orientales.

La mayor complicación al intentar una aproximación a una cultura no nativa, radica en construir una conciencia de las diferencias presentes en las estructuras de pensamiento propias y de los otros. El desconocimiento de los antecedentes de las prácticas culturales ajenas y en el consumo superficial de objetos, puede significar una brecha en la aproximación auténtica. La posibilidad de la complementariedad de las culturas según Kitaro Nishida, requerirá un verdadero esfuerzo por ambas partes por aproximarse en lugar de imponerse, así como en profundizar en sus diferencias y similitudes.

Por otro lado, no se trata de prohibir o censurar las manifestaciones resultantes de encuentros culturales, sino reconocer que aunque se reproduzca la práctica de otra cultura con la mayor fidelidad posible, el producto será un híbrido cultural, un tercer producto, independiente, pero resultado entre el contexto no nativo y la práctica cultural original.

Personalmente, recurrí a una noción extranjera como mi objeto de observación por no encontrar en el modelo de pensamiento dominante occidental una opción creativa acorde a mis necesidades creadoras, pero la oportunidad de observar la creación a través de otros valores y prácticas me ha permitido una visión más amplia y objetiva de mi limitada percepción de la realidad.

Entre las expresiones culturales, las artísticas son determinantes para generar reflexiones y que se trascienda la comunicación utilitaria para lograr diálogos sobre la existencia misma, compartida entre el espectador y el creador. El proceso de

creación artístico oriental registra la experiencia vivencial, expresada y contenida en el cuerpo del autor; contiene las predisposiciones perceptuales particulares de su cultura y busca evocar una existencia en una impresión inmediata, más que solo un dominio técnico.

Peter Burke señala a las personas que han pasado de una cultura a otra como intérpretes¹¹⁷, papel en el que me ubico, la labor fue complicada en el caso de esta investigación, pues se presentaron varias problemáticas al abordar el presente tema: la primera radica en la dificultad de traducción de los términos, cuyo entendimiento se basa en una realidad práctica, manifestada en actividades culturales cotidianas; es aprendida por la vivencia, y retenida por la memoria del cuerpo; es también performatividad repetida compulsivamente y reiterada en los *Habitus* por determinados grupos de individuos. La experiencia práctica no puede depender (ni enseñarse a través) de la teoría, pero sí respaldarse.

El entendimiento del término budista de vacío contiene la anterior concepción del cuerpo como principio, pero los individuos occidentales no compartimos la estructura de pensamiento budista y por lo tanto aproximarnos a ellas requiere información y entendimiento en acciones prácticas; el objetivo no será fácil sin el entendimiento cotidiano y real del concepto, que logre una percepción próxima y consciente de la distancia y diferencia con los otros en las múltiples maneras de concebir el mundo.

Siguiendo con lo anterior, el entendimiento occidental ubica otra problemática en el significado de la palabra vacío, percibido llanamente como una ausencia total y no una potencialidad; la convención de vacío occidental bloquea la percepción de

¹¹⁷ Peter Burke. *Hibridismo Cultural*, Madrid, Akal, 2010, Pág. 138.

otra posibilidad para el receptor, y se confunde con el nihilismo, como sucedió con el planteamiento del ser del filósofo Heidegger.

Un obstáculo más para esta investigación es la falta de reconocimiento de lo visual como un lenguaje; equivalente en importancia e independiente de los lenguajes escritos o hablados, lenguajes que mayormente reconocemos pero que los supeditamos al lenguaje escrito desde los inicios de la industria editorial en Occidente. La negación de la importancia del lenguaje visual se observa en la ausencia de educación y conciencia visual en los planes de estudio en los niveles básico, medio y superior.

La igual importancia entre la imagen y la escritura en las creaciones artísticas fue característica en las culturas revisadas, y la presencia de la caligrafía resultó ser recurrente como referente básico para entender el lenguaje pictórico y viceversa; lo anterior indica otra manera de percibir al texto escrito, más allá de su funcionalidad; véase por ejemplo el grafiti. La escritura desprendida de su funcionalidad comunicativa, emerge como una excelente herramienta que evidencia la noción de vacío budista, debido a su característica autocrática y posibilidad expresiva impresa de un instante del autor.

Finalmente, la última barrera yace en la separación purista de las disciplinas del dibujo, la escritura, el grabado, la pintura y la escritura; no obstante, su condición autocrática o dependiente del gesto individual del autor, las unifica y reconoce en ellas un origen común, que señala la necesidad de trascender, aquella que invitó a nuestros ancestros a plasmar una huella en una cueva hace millones de años.

Al observar los elementos básicos que impulsan el desarrollo de un lenguaje artístico se pueden apreciar las razones elementales que impulsan los procesos: mismos que se expresan en las técnicas disciplinarias son indicaciones de las necesidades humanas, pues revelan su naturaleza y comprensión del mundo.

Un ejemplo de lo anterior yace en la acción de realizar una incisión: obedece a una pulsión básica y está presente en varias expresiones culturales; abarca desde la escritura o el grabado hasta los tatuajes. La necesidad de dejar una marca sobre un soporte, que valide la presencia efímera de nuestra existencia, expone la necesidad de permanencia, reconocimiento y diálogo con los otros.

El proceso creativo oriental se basa en el registro de la acción, correspondiendo a *Habitus* manifiestos en el cuerpo, a manera de gestos; según Zhuangzhi no puede enseñarse ni aprender nada sin la experiencia práctica; por ejemplo, la experiencia de la maternidad está ligada forzosamente al cuerpo (depositario de este conocimiento), lo que permitirá reacciones instintivas. En el caso de lo artístico es similar: no se puede explicar en su totalidad el proceso de los artistas sin la obtención de sus soluciones artísticas particulares, entendidas también como estilos.

Aunque esta investigación surgió de una necesidad expresiva, es aplicable a cualquier expresión. La noción del vacío budista se erige como una manera de percibir y situarse en el mundo, definida por su necesidad de insertarse en la cotidianidad misma. El Arte converge con esta postura y se ubica intencionalmente no como “lo contemporáneo” sino como lo vivo en el presente.

Se decidió abordar los fundamentos básicos de la disciplina caligráfica, para ejemplificar la manifestación de la noción de vacío aplicada en la imagen, así su

flexibilidad interdisciplinar que señala un origen común; paradójicamente aunque la caligrafía, la pintura, el dibujo, la escritura y el grabado tienen orígenes muy antiguos, siguen presentes en la actualidad, por la posibilidad de reconstruirse y mantener vivo el dialogo artístico, aún si no fue su finalidad original.

El origen de los objetos y procesos artísticos coinciden constantemente con los religiosos: la cosmovisión de los pueblos determina la construcción del mundo. En este sentido, la creación artística se asimila a lo sagrado, al revelar realidades únicas a las cuales sólo podemos acceder con acciones significativas. Los objetos artísticos y los religiosos trascienden un resultado material y responden al fin auténtico de relacionarnos con nosotros mismos y lo que nos rodea. No obstante; así como existe la posibilidad del proceso creativo oriental, existen otras posibilidades creativas que generan productos bajo la denominación de artísticos, pero que su finalidad es ser comercializable.

La convivencia con los maestros orientales me mostró el desconocimiento de sus propios antecedentes artísticos, así como una ausencia de reflexión de su quehacer y sus valores; los creadores se asumían como artistas consumados o como artesanos de un rango superior, revelando carencia de interés y responsabilidad sobre la auto denominación de sus objetos, sus procesos creativos y la ignorancia sobre los orígenes de su disciplina. Ésta me parece un área de oportunidad para cualquier creador, tal como lo propone la escuela Madhyamaka del budismo, pues no debe sacrificarse el recurso del discurso para facilitar una empatía con el espectador.

Desafortunadamente la actitud crítica y la investigación sobre el quehacer artístico no es un común denominador de los creadores; los productores que si cuentan con la anterior característica están mayormente relacionados a ambientes académicos o de investigación, insertos en un posgrado o, en el caso de los docentes-investigadores, todos tratan de ajustarse a los requerimientos institucionales para lograr un apoyo a sus proyectos. La constante falta de compromiso y responsabilidad del creador artístico con sus productos señala la pérdida del sentido del objeto artístico y su degeneración superficial.

Considero que es de vital importancia observar estructuras de pensamiento y lenguajes ajenos, ya que nos obligan a compararlas con las propias y permiten expandir los límites convencionales que nos han impuesto nuestra cultura y experiencia particular, es una manera única para aproximarnos y empatizar con las infinitas y continuas formas de construcción del mundo.

La actual obsesión por las temáticas u aplicaciones sociales del arte han generado una enorme confusión en las escuelas de artísticas, y por consiguiente en los creadores, promoviendo la función social como objetivo; los objetos artísticos, los proyectos culturales o campañas de diseño están sujetos a transmitir un “mensaje”, originado por la ignorancia de las instituciones culturales, que buscan una utilidad cuantificable de los objetos artísticos en un supuesto beneficio simbólico de la población, que deriva en proyectos impuestos al público por los creadores beneficiarios de apoyos.

Asimismo la expectativa occidental de la evolución e innovación constante en el arte ha generado el rechazo de tradiciones disciplinarias de sumo valor, por consi-

derárseles obsoletas. Debido a ello, la demanda de tecnologías se ha incrementado por una supuesta superioridad y por la novedad en sí. Sin embargo, cualquier tecnología necesita cumplir su meta de satisfacer necesidades básicas de los seres humanos.

La idolatría hacia la tecnología está presente sobre todo en el pensamiento occidental; la diferencia con el oriental se encuentra implícita en la concepción de la naturaleza y sus procesos: mientras que el pensamiento oriental asume una actitud de aceptación del dolor, la destrucción y lo incontrolable en la naturaleza, el occidental ha construido un sin número de resistencias a lo natural, ocultando sus procesos y marginándolos como indeseables.

Al restar importancia al Yo, se evita la confusión del proceso creativo con una expresión individual de los deseos, las emociones u opiniones personales, e incluso como producto de una terapia psicológica, como sucede en la creación artística occidental. Los objetos creados bajo esta prerrogativa promueven la ignorancia del quehacer artístico y lo catalogan en un ámbito del ocio.

La creación artística que se buscó definir en este proceso, es una aportación reflexiva que requiere una observación objetiva y desinteresada sobre una realidad experimentada. El exceso de apego a la validación de uno mismo por la creación confunde la intención creativa con la demostración de una imagen perfeccionada de uno mismo, y no la experiencia real de nuestra existencia.

El pensamiento oriental propone que cada fenómeno contiene múltiples relaciones contradictorias e interdependientes, quiere decir que todo está relacionado de alguna manera; esto implica la aceptación de que todo convive al mismo tiempo. Lo

anterior es lo que el budismo llama “la iluminación”, que es el despertar de la conciencia al punto de no distinguir el *Samsara* (o la vida con todas sus complicaciones), con el *nirvana* o paraíso, carente del dolor de la existencia.

La única manera de aproximarse a dichas nociones es a través de lo vivencial. Particularmente pude comprender la idea de *Samsara*, experimentándola en este proceso de investigación-creación, que coincidió con mis etapas prenatal y postnatal, posibilitándome reflexionar sobre mi existencia en sus múltiples estados.

La comprensión de la idea de vacío budista permite entender la pieza artística como una experiencia única, que conecta al autor con el espectador en un diálogo sobre las distintas maneras de entender el mundo; permite ubicar al objeto artístico más allá de su funcionalidad, como señalaba Duchamp, a quien también se le ha atribuido el uso de ciertos conceptos budistas en su trabajo.

Al invertir el nivel de importancia, privilegiando la experiencia en lugar del producto final, se reconoce el proceso creativo como una realidad única que incluye los aspectos que tienen que ver con el autor, el estado mental, el nivel de atención necesaria y el desapego a la pieza como un objeto para adquirir estatus, así como el enfrentamiento con los materiales.

La enseñanza del proceso creativo oriental es posible si es continua y se cuenta con una extraordinaria disposición del estudiante, pues no ofrece una gratificación a corto o mediano plazo, dificultando más su visualización e inclusión en los planes de estudio escolarizados a nivel básico, medio y superior; no obstante, puede proponerse un primer acercamiento aplicándose como una herramienta pedagógica en la enseñanza de la creación artística occidental.

Existen varios ejemplos del aprovechamiento de nociones orientales para la enseñanza artística descritos en manuales básicos de dibujo y reconocidos por su aporte a esta disciplina. Un caso reconocido es el *Aprender a Dibujar con el Lado Derecho del Cerebro* de Betty Edwards, que contempla los postulados del proceso creativo oriental, tales como el estado mental en blanco o de bloqueo racional durante el acto creativo. La importancia del dominio técnico y la capacidad de observar los fenómenos fuera de los límites de las convenciones son propuestas que Edwards denomina como “el Zen del dibujo”, haciendo referencia al termino *Satori*¹¹⁸ como su objetivo, que no implica un resultado formal convencional.

Particularmente en el manual *Las lecciones del dibujo* de Gómez Molina se destaca y reconoce la relación dibujo-escritura en las actividades culturales de Oriente, ambos ejemplos indican la necesidad y búsqueda “[...], del gesto individual, consecuente con la acción puesta en obra durante el trazado”¹¹⁹. No obstante, aunque Gómez Molina propone la relación del origen del dibujo y la escritura, su manual se dirige al dibujo particularmente; la experiencia como dibujantes les llevó a retomar ejemplos más adecuados para explicar la esencia del dibujo mismo: plantear al dibujo-escritura-grabado-pintura como área de oportunidad en la trascendencia de la creación de los objetos artísticos.

El Arte trasciende los lenguajes artísticos, pero sólo el cuerpo otorga sentido a dicha búsqueda; principalmente el aprendizaje de la danza necesita de la expresión corporal que no puede ser aprendida teóricamente y por ello necesita una prepara-

¹¹⁸ Iluminación budista o bien una percepción de la realidad tal cual es.

¹¹⁹ Gómez, M. Juan J. *El Manual de Dibujo. Estrategias de su enseñanza en el Siglo XX*, Madrid, Cátedra, 2008, Pág. 353.

ción constante y disciplinada, hasta el punto en el que el cuerpo reaccione estéticamente sin necesidad de racionalizar su expresión.

Esa necesidad se ha expuesto en el filme del 2010 *El Cisne Negro* (The Black Swan), dirigido por Darren Aronofski, la cual plantea que el proceso creativo en la danza y sugiere la trascendencia de la representación y del dominio técnico. El director planteó con anterioridad la problemática del entendimiento del mundo por medio del intelecto y por la vivencia en 1998, con la película *Pi. El Orden del Caos* (Pi. The order of chaos).

La pieza artística y su proceso son una potencial aproximación a una realidad en sí misma, más que una representación; tiene mayor cercanía a los objetos religiosos, filosóficos, reflexivos y contemplativos, pero el uso de su lenguaje es la herramienta básica para la autodenominación de los objetos creados. Concluyo, con esta investigación, que los procesos creativos no pueden reducirse a recetas de éxito y a objetos mercantilizables.

También a través de esta experimentación ofrezco una reflexión sobre los objetos de mi creación y el origen que me impulsó a fabricarlos. Esta propuesta de tesis es la reflexión sobre la importancia de los procesos creativos ajenos a nuestro contexto, posible herramienta que debe ser realizada con una actitud de respeto, atención plena y una actitud equivalente a la que tienen los niños al juego. Finalmente, existir en el instante con la obra y ella en el espectador, ambas conciencias compartiendo una única realidad que se construye con infinitas posibilidades.

FUENTES DE CONSULTA

- ADDISS, Stephen. *The Art of Zen*, New York, Abrahms Press, 1959, 221 pp.
- ANESAKI, Masaharu. *Mitología Japonesa*, Barcelona, Edicomunicación, 1996. 190 pp.
- ARNAU, Juan. *La palabra frente al vacío. La filosofía de Nagarjuna*, México, FCE/COLMEX, 2005, 347 pp.
- ARNHEIM, Rudolf. *Arte y percepción visual*, Madrid, Alianza, 2006, 514 pp.
- AUBERT, Jacques y otros. *Lacan: El escrito, la imagen*, México, Siglo XXI Editores, 2001, 191 pp.
- AUYON, G. Eduardo. *El dragón en el desierto. Los pioneros chinos en Mexicali*, México, Centro de Investigación de la Cultura China, 2003, 169 pp.
- BARTHES, Roland. *El imperio de los signos*, Madrid, Mondadori, 1970, 163 pp.
- BARRETT, T.H. *The Woman who Discovered Printing*, New Haven and London, Yale University Press, 2008, 176 pp.
- BILLETER, Jean F. *Cuatro Lecturas sobre Zhuangzi*, Madrid, Siruela, 2003, 186 pp.
- BOGARÍN Q., Mario, J. *Elogio de lo inacabado. El imaginario sobre Japón en la cultura mexicana*, Mexicali, UABC, 2014, 445 pp.
- BOURDIEU, P. *El sentido social del gusto*, Barcelona, Siglo XXI, 2010, 280 pp.
- BRODRICK, Houghton A. *La Pintura China*, México, Fondo de Cultura Económica, 1954, 145 pp.
- BURKE, P. (2010) *Hibridismo cultural*, Madrid, Akal, 2010, 158 pp.
- BRIESSEN, Fritz van. *The Way of the Brush. Painting Techniques of China and Japan*, Singapore, Tuttle Publishing, 1998, 328 pp.

- BUISSON, Dominique. *Japan Unveiled. Understanding Japanese Body Culture*, Singapur, Hachette Illustrated, 2003, 216 pp.
- CHENG, François. *Vacío y plenitud. El lenguaje de la pintura china*, Madrid, Siruela, 2005, 276 pp.
- *Cinco Meditaciones Sobre la Belleza*, Madrid, Siruela, 2007, 102 pp.
 - *La escritura poética china*, Valencia, Pretextos, 2007, 276 pp.
- DEL CAMPO, Eva F. y Sanz G. S. *Arte chino contemporáneo*, Donostia-San Sebastian, Nerea, 2011, 119 pp.
- DUSSAUSOY, Dominique. *El Budismo Zen*, México, Gandhi, 2009, 123pp.
- ELÍADE, Mircea. *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003, 484 pp.
- FAHR-BECKER, Gabriele. *Arte asiático*, Barcelona, H.F. Ullman, 2007, 739 pp.
- *Grabados japoneses*, Munich, TASCHEN, 2007, 199 pp.
- GRAHAM, Angus C. *El Dao en disputa. La argumentación filosófica en la China antigua*, México, Fondo de Cultura Económica, 2012, 589 pp.
- GARCÍA, R. Amaury Alejandro. *Cultura visual en Japón. Once estudios iberoamericanos*, México, Colegio de México, 2009, 386 pp.
- GEORGES, Jean. *La Escritura. Memoria de la Humanidad*, Barcelona, Blume, 2012, 159 pp.
- GOMBRICH, Ernst H. *El sentido del orden. Estudio sobre la psicología de las artes decorativas*, Tailandia, Phaidon, 2010, 412 pp.
- GUBERN, Román. *La mirada Opulenta. Exploración de la iconósfera contemporánea*, España, Anagrama, 2010, 139 pp.

HERRERO, Teresa. *De la flor del ciruelo a la flor del cerezo*, Madrid, Hiperión, 2004, 89 pp.

IZUTSU, Toshihiko. *Sufismo y taoísmo. Laozi y Zhuangzi Vol. II*, España, Siruela, 1997, 235 pp.

JIAXI, Zang. *Pintura china tradicional. Historia contada en poemas sin voz*, China, China Intercontinental Press, 2000, 171 pp.

KAKUZO, Okakura. *El Libro del té*, México, Ediciones Coyoacán, 2009, 94 pp.

KANDINSKI, Vassily. *Punto y línea sobre el plano*, México, Colofón, 2001, 175 pp.

- *Sobre lo espiritual en el arte*, México, Colofón, 2006, 107 pp.

KANDINSKY, Wassily y Franz Marc. *El jinete azul*, Madrid, Paidós, 2010, 326 pp.

KEENE, Donald. *La literatura japonesa*, México, Fondo de Cultura Económica, 1956, 135 pp.

LAMBOURNE, Lionel. *Japonisme. Cultural Crossings Between Japan and the West*, London, Phaidon, 2005, 240 pp.

LANZACO, Salafranca Federico. *Introducción a la cultura japonesa*, Valladolid, Universidad de Valladolid/ Caja Duero, 2000, 451 pp.

- *Los valores estéticos en la cultura clásica japonesa*, Madrid, Verbum, 2000, 166 pp.

LAZAGA Noni. *Washi. El papel japonés*, Madrid, CLAN, 2002, 142 pp.

- *La caligrafía japonesa. Origen, evolución y relación con el arte abstracto occidental*, Madrid, Hiperión, 2007, 236 pp.

MICHAUX Henri. *Un bárbaro en Asia*. Buenos Aires, Hispanoamericana ediciones, 1985, 176 pp.

- *Ideogramas en China. Captar mediante trazos*, Madrid, Ediciones Poesía, 2006, 246 pp.

- MIYASAKO, K. Elia Chiki. *El espacio sagrado japonés. Santuarios Ise e Izumo*, México, Trillas, 1994, 186 pp.
- MOURRE, Michel. *Religiones y filosofías de Asia*, Madrid, Zeus, 1962, 499 pp.
- MUNAKATA, Shikō. *Japanese Master of the Modern Print*, Kamakura, Munakata Museum, 2002, 228 pp.
- *Hansange. The Board and Budhist Floral Offerings*, Tokyo, Kodansha, 1966, Pág. 34.
- NISHIDA, Kitaro, *Pensar desde la Nada. Ensayos de Filosofía Oriental*, Salamanca, Ediciones Sígueme, 2006, 141 pp.
- ONG, Walter J. *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra*, México, Fondo de Cultura Económica, 2009, 190 pp.
- PARAIN, Brice. *El pensamiento prefilosófico y oriental*, México, Editorial Siglo XXI, 2009, 391 pp.
- RÍOS S. Martín F. "De la Historia Cultural. Notas Sobre el Desarrollo de la Historiografía en la Segunda Mitad del Siglo XX", *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*, México, enero-junio 2009, n.37, Pág. 97-137.
- SARDAR Ziauddin. *Extraño Oriente. Historia de un prejuicio*, Barcelona, Gedisa, 2004. 218 pp.
- SAVIANI Carlo. *El Oriente de Heidegger*, España, Herder, 2004, 173 pp.
- STOICHITA, Víctor. *Breve Historia de la Sombra*, Madrid, Siruela, 2006, 279 pp.
- SULLIVAN, Lawrence. *Naturaleza y ritmo en el sintoísmo*, Aldamar, Nerea, 2008, 63 pp.
- SUNG, Po-Jen. *Guide to Capturing a Plum Blossom*, Washington, Copper Canyon Press, 1995, 217 pp.
- SUSUKI, Daisetz. *El Zen y la cultura japonesa*, Barcelona, Paidós, 1996, 408 pp.

- *Budismo zen y psicoanálisis*, México, Fondo de Cultura Económica 1964, 152 pp.
- STUNKEL, Kenneth, R. *Ideas and Art in Asian Civilizations. India China and Japan*, New York, An East Gate Book/M.E. Sharpe, 2012, 305 pp.
- TANIZAKI, Junichirō. *El Elogio de la Sombra*, Madrid, Siruela, 2011, 95 pp.
- TORRES I, G. Albert. *Kanji, la escritura japonesa*, España, Hiperión, 1995, 252 pp.
- TRUNGPA Chögyam. *Dharma, Arte y percepción visual*, Barcelona, Mtm editores, 2001, 158 pp.
- *The Collected Works of Chögyam Trungpa*, Boston and London, Shambhala, 2004, 879 pp.
- VITTA, Mauricio. *El sistema de las imágenes. Estética de las representaciones cotidianas*, Barcelona, Paidós, 2003, 364 pp.
- WESTHEIM, Paul. *El grabado en madera*, México, Fondo de Cultura Económica, 1954, 297 pp.
- WINTER-TAMAKI, Bert. *Art in the Encounter of Nations. Japanese and American Artists in the Early Postwar Years*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2001, 207 pp.
- YAT-MING, Cathy Ho. *The Chinese Calligraphy Bible*, London, Barron's, 2007, 255 pp.

LISTA DE IMÁGENES

Fig. 1. Sumi Hamano. Detalle de Monotipo en litografía sobre papel arroz montados en rebozo 1.60x50cm, 2010. Fotografía propiedad de Sumi Hamano. Imagen extraída de HAMANO, Y. Margarita Sumi A. *“Un instante en el tiempo” monotipo, un camino alternativo de expresión en la práctica zen, dirigida por el Mtro. Ignacio Salazar Arroyo*, FAD-UNAM. México, 2012.

Fig. 2. Sumi Hamano. Monotipo en litografía sobre papel arroz montados en rebozo 1.60x50cm, 2010. Fotografía propiedad de Sumi Hamano. Imagen extraída de HAMANO, Y. Margarita Sumi A. *“Un instante en el tiempo” monotipo, un camino alternativo de expresión en la práctica zen, dirigida por el Mtro. Ignacio Salazar Arroyo*, FAD-UNAM. México, 2012.

Fig. 3. Los cuatro tesoros del estudio de la pintura china. Fotografía propiedad de Yat-Ming Cathy Ho. Imagen extraída de YAT-MING, Cathy Ho. *The Chinese Calligraphy Bible*, London, Barron's, 2007, Pág. 11.

Fig.4. Técnica de pincel para caligrafía: de un libro de copias de caligrafía, propiedad de Chiang Yee. Imagen extraída de *The Way of the Brush*, Pág. 214.

Fig. 5. Posiciones del pincel, cortesía del maestro Eduardo Auyon.

Fig. 6. Ejemplos de “las tres lejanías o tres distancias”. Imagen extraída de CHENG, François. *Vacío y plenitud. El lenguaje de la pintura china*, Madrid, Siruela, 2005, Pág. 178.

Fig. 7. Detalle de pájaro Mina, de Mu Ch'i (Song). Propiedad de Ōtsuka Kōgeisha. Imagen extraída de de BRIESSEN, Fritz van. *The Way of the Brush. Painting Techniques of China and Japan*, Singapore, Tuttle Publishing, 1998, Pág. 290.

Fig.8. Placa de xilografía de finales del siglo XIX, hecha en Yunnan. Fotografía propiedad de T.H. Barrett. Imagen extraída de BARRETT, T.H. *The woman who discovered printing*, New Haven and London, Yale University Press, 2008, 176 pp.

Fig. 9, 10 y 11. Imágenes-poemas extraídos de SUNG, Po-Jen. *Guide to Capturing a Plum Blossom*, Washington, Copper Canyon Press, 1995, Pág. 18, 40 y 130.

Fig.12. Xu Bing, *An Introduction to New English Calligraphy, Performance*, 1994-1996. Fotografía propiedad del artista. Extraído de DEL CAMPO, Eva F. y Sanz G. S. *Arte chino contemporáneo*, Donostia-San Sebastian, Nerea, 2011, 119 pp.

Fig. 13. Xu Bing, *The Book from the Sky*, instalación, tinta sobre papel de arroz y madera, 1988. Fotografía propiedad del artista. Imagen extraída de DEL CAMPO, Eva F. y Sanz G. S. *Arte chino contemporáneo*, Donostia-San Sebastian, Nerea, 2011, 119 pp.

Fig.14. Xu Bing, *A Case Study of Transference*, instalación con paja, libros y dos cerdos, 1993-1994. Fotografía propiedad del artista. Imagen extraída de DEL CAMPO, Eva F. y Sanz G. S. *Arte chino contemporáneo*, Donostia-San Sebastian, Nerea, 2011, 119 pp.

Fig. 15. Gu Wenda, *Mythos of Lost Dynastyes*, tinta china sobre papel, Hangzhou, 1987. Fotografía propiedad del artista. Imagen extraída de DEL CAMPO, Eva F. y Sanz G. S. *Arte chino contemporáneo*, Donostia-San Sebastian, Nerea, 2011, 119 pp.

Fig.16. Zhang Huan, *Family Tree*, performance fotografiada, 2000. Fotografía propiedad del artista. Imagen extraída de DEL CAMPO, Eva F. y Sanz G. S. *Arte chino contemporáneo*, Donostia-San Sebastian, Nerea, 2011, 119 pp.

Fig. 17. Enmarcación de un lugar sagrado, precinto Kekkai, Colección del Museo Nacional de Tokio. Imagen extraída de MIYASAKO, K. Elia Chiki. *El espacio sagrado japonés. Santuarios Ise e Izumo*, México, Trillas, 1994, Pág. 16.

Fig. 18. Imagen de la ceremonia del té, ilustración de: *We Japanese*, Fujiya Hotel Ltd. (ed.) Miyanoshita. Hakone, 1949. Pág. 17. Imagen extraída de KÖNEMAN. Ryokan. *Alojamiento en el Japón tradicional*, Barcelona, 2005, Pág. 258.

Fig. 19. Imagen de la ceremonia del té. Fotografía propiedad de Patricia Medellín.

Fig. 20. Tōrei Enji, *Ensō*, tinta sobre papel, 13 x 17 ³/₄", Colección privada. Imagen extraída de Stephen, ADDISS. *The Art of Zen*, New York, Abrahms Press, 1959, Pág. 135.

Fig. 21. Reigen Etō. *Cabaña y cuervos*, tinta sobre papel, 13 x 21 ⁷/₈", Colección Man'yōan. Imagen extraída de Stephen, ADDISS. *The Art of Zen*, New York, Editorial Abrahms, 1959, Pág. 143.

Fig. 22. Hakuin Ekaku, *Personal de dragón*, 1766, tinta sobre papel, 49 ¹/₈ x 11 ¹/₄", Colección Shin'wa. Imagen extraída de Stephen. ADDISS. *The Art of Zen*, New York, Editorial Abrahms, 1959, Pág. 123.

Fig. 23. Hakuin Ekaku, *Namu amida butsu*, tinta sobre papel, 54 x 14", Colección Shin'wa. Imagen extraída de Stephen. ADDISS. *The Art of Zen*, New York, Editorial Abrahms, 1959, Pág. 117.

Fig. 24. Nantembō, *Mano*, 1923, 54½ x 12¼”, Colección Howie. Imagen extraída de Stephen. ADDISS. *The Art of Zen*, New York, Editorial Abrahms, 1959, Pág. 197.

Fig. 25. Katsushika Hokusai. *Ariwara no Narihira*, nishiki-e, oban 38.8 x 25.7 cm, Medios del período Bunka. Propiedad de la editorial Ezakiya Kichibei. Imagen extraída de FAHR-BECKER, Gabriele. *Grabados Japoneses*, Munich, TASCHEN, 2007, Pág. 147.

Fig. 26. Shiko Munakata. *To three hundred dragons*, xilografía, 25.6x58 cm, 1965. Imagen extraída de *In Praise of Mt. Fuji*. MUNAKATA, Shikō. *Japanese Master of the Modern Print*, Kamakura, Munakata Museum, 2002, Pág. 179.

Fig.27. Shiko Munakata, *Give me the Splendid Silent Sun*, cromoxilografía, 35.5x32.5 cm, 1959. Imagen extraída de MUNAKATA, Shikō. *Japanese Master of the Modern Print*, Kamakura, Munakata Museum, 2002, Pág. 131.

Fig. 28. Shiko Munakata. *Namu*, tinta sobre papel, 137 x 69 cm, 1969. Imagen extraída de MUNAKATA, Shikō. *Japanese Master of the Modern Print*, Kamakura, Munakata Museum, 2002, Pág. 191.

Fig. 29. Shikō Munakata. Detalle de *En alabanza a los cuatro puntos cardinales* (Norte: *Ame no Uzume*), Xilografía, tinta sobre papel, 119.2 x 41 cm, 1941. Imagen extraída de Shikō, MUNAKATA. *Japanese Master of the Modern Print*, Kamakura, Munakata Museum, 2002, Pág.73.

Fig.30. Edouard Monet. *La Japonesa*, oleo sobre lienzo, 231.6 x 142.3 cm, 1876, Museum of Fine Arts, Boston. Imagen extraída de LAMBOURNE, Lionel. *Ja-*

ponisme. Cultural Crossings Between Japan and the West, London, Phaidon, 2005, Pág. 111.

Fig.31. Mark Tobey *Space Ritual* Num.1, tinta sobre papel, 29 ¼ x 37 7/16 in., 1957. The Seattle Art Museum, Colección Eugene Fuller Memorial. Imagen extraída de WINTER-TAMAKI, Bert. *Art in the Encounter of Nations. Japanese and American Artists in the Early Postwar Years*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2001, Pág. 48-49.

Fig.32. Franz Josef Kline. *Untitled*, tinta sobre papel, 27.9 x 21.6 cm, 1950. Washington University Gallery of Art, St. Louis. Imagen extraída de WINTER-TAMAKI, Bert. *Art in the Encounter of Nations. Japanese and American Artists in the Early Postwar Years*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2001, Pág. 59.

Fig.33. Robert Motherwell. *Untitled*, tinta sobre papel, 11 1/4 x 12 in., 1987. Colección de M.Knoedler. & Co. Inc. N.Y. Imagen extraída de ADDISS, Stephen. *The Art of Zen*, New York, Editorial Abrahms, 1959, Pág.205.

Fig. 34. Pinturas sígnicas de Henri Michaux, ubicada en *Ideogramas en China. Captar mediante trazos*, Madrid, Ediciones Poesía, 2006, Pág. 222-223.

Fig. 35. Pintura sígnica de Henri Michaux, ubicada en *Ideogramas en China. Captar mediante trazos*, Madrid, Ediciones Poesía, 2006, Pág. 222-223.

Fig. 36. Pinturas sígnicas de Henri Michaux, ubicada en *Ideogramas en China. Captar mediante trazos*, Madrid, Ediciones Poesía, 2006, Pág. 194-195.

Fig. 37. Wassily Kandinsky. *Lírica*, 94 x 130 cm, óleo sobre lienzo, 94 x 130 cm, 1911. Fotografía y obra perteneciente a la colección del Museo Boymans-van

Beuningen. Imagen extraída de KANDINSKY, Wassily y Marc, Franz. *El jinete azul*, Madrid, Paidós, 2010, Pág. 45.

Fig. 38. Chögyam Trungpa. Tinta sobre papel, 91 x 61 cm, 1977, Charlemont Massachusetts. Colección Privada. Imagen extraída de TRUNGPA Chögyam. *The Collected Works of Chögyam Trungpa*, Boston and London, Shambhala, 2004, Pág. 231.

Fig. 39. Chögyam Trungpa. Tinta sobre papel, 46 x 30 cm, 1973, Jackson Hole, Wyoming. Colección Mipham y Abbie Halpern. Imagen extraída de TRUNGPA Chögyam. *The Collected Works of Chögyam Trungpa*, Boston and London, Shambhala, 2004, Pág. 221.

Fig. 40. Chögyam Trungpa. Tinta sobre shikishi, 107 x 76 cm, sin fecha. Colección Vajradhatu. Imagen extraída de TRUNGPA Chögyam. *The Collected Works of Chögyam Trungpa*, Boston and London, Shambhala, 2004, Pág. 229.

Fig. 41. Chögyam Trungpa. Tinta sobre papel, 76 x 56 cm, sin fecha. Colección de Neal y Karen Greenberg. Imagen extraída de TRUNGPA Chögyam. *The Collected Works of Chögyam Trungpa*, Boston and London, Shambhala, 2004, Pág. 237.

Fig. 42. Bingyi. *Cascade*, tinta sobre papel, 1300 x 2000 cm, 2010. Vista de la instalación del Museo de Arte David y Alfred Smart de la Universidad de Chicago. Colección del artista.

Fig.43. Fotografía de la Exposición China a través del Espejo, propiedad de Lifestyle.

Fig.44. Fotograma de *The pillow book* (1996), dirigida por Peter Greenaway.

Fig. 45. Takashi Murakami. Litografía a color, S. 655 x 1000mm, 2003. Imagen extraída del catálogo virtual de Christies.

Fig. 46. Jo Spence. *Exiled*, fotografía propiedad de la autora.

Fig.47. Patricia Medellín, detalle de *Kingyo*, litografía (manera negra con gouache), 32 x19.5 cm, 2011. Fotografía propiedad de MMMP.

Fig 48. Maestro Eduardo Auyón en una demostración para el Taller de Pintura China en la Facultad de Artes de la UABC. Fotografía propiedad de MMMP.

Fig.49. Maestro Auyón con su obra *Caballos Celestiales*, tinta china. Fotografía propiedad de China Hoy.

Fig. 50. La Maestra Sanae Takahashi (Shihou Takahashi) en el curso de Introducción a la Caligrafía Japonesa. Impartido en Inamachi, Saitama, Japón. Fotografía propiedad de MMMP.

Fig. 51. Demostración de Tanaka san, ayudante en el curso de Introducción a la Caligrafía Japonesa. Impartido en Inamachi, Saitama, Japón. Fotografía propiedad de MMMP.

Fig. 52. Sanae Takahashi. *A-N (Principio y fin)*, tinta sobre papel. Colección del Santuario Kouho-ji de la ciudad Inamachi. Fotografía propiedad de la autora. Imagen extraída del catálogo personal de la autora.

Fig.53. Esquema de la noción de vacío. Propiedad de MMMP.

Fig. 54. Soportes reciclados. Fotografía propiedad de MMMP.

Fig. 55. Uso de los referentes del cuerpo en la composición. Fotografía propiedad de MMMP.

Fig. 56. Uso de la escritura ilegible en la composición. Fotografía propiedad de MMMP.

Fig. 57. Proceso de entintado. Fotografía propiedad de MMMP.

Fig. 58. Delimitación de zonas de la imagen en el entintado. Fotografía propiedad de MMMP.

Fig. 59. Patricia Medellín, *01*, xilografía, 80 x 63.5 cm, 2012. Propiedad de MMMP.

Fig. 60. Patricia Medellín, *02*, xilografía, 62 x 53 cm, 2012. Propiedad de la MMMP.

Fig. 61. Patricia Medellín. *Samsara 1*, técnica mixta (grabado en triplay de caoba, MDF y linóleo) sobre papel algodón, 95 x 65 Cm, 2015. Fotografía propiedad de MMMP.

Fig. 62. Patricia Medellín. *Samsara 2*, técnica mixta (grabado en triplay de caoba, MDF y linóleo) sobre papel algodón, 95 x 65 Cm, 2015. Fotografía propiedad de MMMP.

Fig. 63. Patricia Medellín. *Samsara Nagiko*, Xilografía (grabado MDF) sobre papel algodón, 58 x 41 Cm, 2015. Fotografía propiedad de MMMP.

Fig. 64. Patricia Medellín. *Samsara 3*, Xilografía (grabado MDF) sobre papel algodón, 58 x 41 Cm, 2015. Fotografía propiedad de MMMP.

Fig. 65. Patricia Medellín. *Aquí*, tinta china sobre tela, 2015. Propiedad de MMMP.

Fig. 66. Realización de la pieza *Aquí*. Fotografía propiedad de MMMP.

Fig.67. Patricia Medellín. *M1*, monotipo, 13.5x13.2 cm, 2017. Fotografía propiedad de MMMP.

Fig. 68. Patricia Medellín, *M2*, monotipo, 56x37 cm, 2017. Fotografía propiedad de MMMP.

Fig. 69. Patricia Medellín, *M3*, monotipo, 14.5x14.5 cm, 2007. Fotografía propiedad de MMMP.

Fig. 70. Patricia Medellín, *M4*, monotipo, 33x22.8 cm, 2017. Fotografía propiedad de MMMP.

Fig. 71. Patricia Medellín, *M5*, monotipo, 58x37 cm, 2017. Fotografía propiedad de MMMP.

Fig. 72. Patricia Medellín, *M6*, monotipo, 14x13.5 cm. Fotografía propiedad de MMMP.

Fig. 72. Patricia Medellín, *M7*, monotipo, 27x24 cm. Fotografía propiedad de MMMP.

.