



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**  
**FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO**

**KAISOUKI TO JIKAN (MEMORIA Y TIEMPO): LA MEMORIA GRÁFICA COMO  
PROCESO CREATIVO DESDE EL ZEN COMO REFERENTE**

**MODALIDAD DE TITULACIÓN  
TESIS**

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
LICENCIATURA EN ARTES VISUALES**

**PRESENTA  
ERIKA DANIA RAMÍREZ MEJÍA**

**DIRECTOR DE TESIS  
MAESTRO FERNANDO RAMÍREZ ESPINOSA**

**XOCHIMILCO, CIUDAD DE MÉXICO. 2021**



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**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.



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

**FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO**

**KAISOUKI TO JIKAN (MEMORIA Y TIEMPO): LA MEMORIA GRÁFICA COMO  
PROCESO CREATIVO DESDE EL ZEN COMO REFERENTE**

**MODALIDAD DE TITULACIÓN  
TESIS**

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
LICENCIATURA EN ARTES VISUALES**

**PRESENTA  
ERIKA DANIA RAMÍREZ MEJÍA**

**DIRECTOR DE TESIS  
MAESTRO FERNANDO RAMÍREZ ESPINOSA**

**XOCHIMILCO, CIUDAD DE MÉXICO. 2021**

## **DEDICATORIAS Y AGRADECIMIENTOS**

El desarrollo de este trabajo terminal estuvo lleno de situaciones inusuales y contratiempos que, encima de la dificultad que implicaba, trajo consigo retos de otros tipos. No fue sencillo, pero así como otros procesos que quedaron brevemente estancados y que batallaron ante la pandemia encontraron forma de adaptarse para seguir adelante, ha sido posible llegar a su fin. Lo fue gracias al apoyo, amor y experiencia de la familia, los amigos y de la guía de profesionales del arte, profesores a los que admiro profundamente y que estuvieron involucrados en mi proceso incluso antes de plantear este proyecto. A todos, les dedico y agradezco.

Al Mtro. Fernando Ramírez Espinosa por ser mi director de proyecto, quién ha sido mi profesor y amigo durante estos cinco años en mi paso por el taller 102 de grabado y fue parte fundamental en asentar mi proceso como artista. A la Mtra. Karina Rojas, Mtra. Diana Rosas, Mtra. Carmen Gallegos y la Mtra. Nicté-ha Gómez por ser mis sinodales y haber enriquecido este proyecto de tesis con sus revisiones y consejos, pues permitieron construir esta investigación.

Al Dr. Omar Rosales quién contribuyó en esta tesis tanto como docente y amigo especialista en la historia del arte japonés, como referente artístico permitiéndome conocer más a fondo su obra y su proceso creativo.

A mis padres, José Luis Ramírez Condado y María Genoveva Mejía Huaracha, quiénes me han apoyado a lo largo de toda mi trayectoria estudiantil con todo su amor y responsabilidad. Sin ellos, no me habría sido posible llegar a este punto. A mi hermana Gema Arianne Ramírez Mejía, por ser un espejo en el que rebotar ideas. A Amanda Mejía Huaracha, quién es como una segunda madre para mí y que ha estado presente en mi vida desde siempre.

A mi pareja, Alexis Rafael Ortega Latapié, quién fue y ha sido parte fundamental del largo camino que fue llegar hasta aquí. Gracias por el amor y la determinación, sin coraje sería imposible materializar este triunfo.

A Alejandra Soto, por ser una gran amistad en mi vida y que sin su ayuda, en este proceso de titulación habría sido imposible resolver una de las preguntas más complejas de esta investigación.

A Tania Solís, a Melissa Milla, Cecilia Medina, Metztlí Gómez, Ilse Juárez, Nash Carpinteyro y Xiw Palancares por todo su apoyo, amistad y complicidad. A Emily Castañeda, Fernanda Rosales, Andrea Trejo y Diana Lisset por su amistad y por haber compartido conmigo en el taller mientras asentábamos procesos. Les agradezco a todas, talentosas artistas de las que aprendí mucho.

Agradezco y dedico a Victor Álvarez, Brenda Lucero, Sandra Nogales, Flor Portillo, Genoveva Alexandre, Jorge Huizar, Fidel Cedillo, Verónica Muñoz, Paola Serrano y Laura Rodríguez por sus preciosas y longevas amistades que están presentes pese al paso del tiempo. Gracias por estar presentes en todo este proceso.

“Solo tú puedes decidir qué hacer con el tiempo que se te ha dado. Poco a poco, uno viaja lejos. El que rompe algo para saber lo que es, ha perdido el camino de la sabiduría”-

J. R. R. Tolkien

# INDICE

<b>INTRODUCCIÓN</b>	<b>8</b>	2.2.3 PUENTES CULTURALES: LOS ARTISTAS JAPONESES EN MÉXICO Y OTRAS RELACIONES DESDE EL ARTE	66
<b>CAPITULO 1 CONTEXTO HISTÓRICO DEL ARTE JAPONÉS (MODERNIDAD Y CONTEMPORANEIDAD)</b>		<b>2.3 REFERENTES DE CONSTRUCCIÓN DE OBRA CON INFLUENCIA DE DOS CULTURAS (MÉXICO Y JAPÓN)</b>	<b>70</b>
<b>1.1 CONTEXTO HISTÓRICO DEL ARTE JAPONÉS</b>	<b>10</b>	2.3.1 MASAFUMI HOSUMI	70
<b>1.2 DESARROLLO DEL ARTE MODERNO Y CONTEMPORÁNEO DE JAPÓN (1850-2019)</b>	<b>12</b>	2.3.2 KIYOTO OTA	73
1.2.1 APERTURA A OCCIDENTE Y REVOLUCIÓN MEIJI. UKIYO-E, YOUGA Y NIHONGA	12	2.3.3 HIROYUKI OKUMURA	76
1.2.2 EL FASCISMO JAPONÉS DE LA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL. CARTELISMO Y PROGRAMA ICONOGRÁFICO	19	2.3.4 LUIS NISHIZAWA	79
1.2.3 POST GUERRA JAPONESA. ZENEI BIJUTSU: SURGIMIENTO DE LOS GRUPOS Y LA INFLUENCIA DEL ARTE CONCEPTUAL	23	2.3.5 OMAR ROSALES	82
a) RED HI CENTER	25	<b>2.4 CONCLUSIONES DE CAPÍTULO</b>	<b>85</b>
b) GUTAI GROUP:	27		
c) MONO HA	28	<b>CAPITULO 3 KAISOUKI TO JIKAN (PROYECTO DE PRODUCCIÓN)</b>	
1.2.4 LA ACELERACIÓN ECONÓMICA JAPONESA. ROMPIMIENTO DE LOS GRUPOS	31	<b>3.1 DESARROLLO DE PROYECTO</b>	<b>87</b>
1.2.5 RECESIÓN ECÓNOMICA DE LOS AÑOS 1990, GLOBALIZACIÓN Y POLÍTICA DEL SOFT POWER. FÉNOMENO DEL SUPERFLAT	35	3.1.1 JUSTIFICACIÓN DEL PROYECTO	87
<b>1.3 CONCLUSIONES DEL CAPÍTULO</b>	<b>42</b>	3.1.2 INTRODUCCIÓN AL PROYECTO	88
		3.1.3 ANÁLISIS DE OBRA	96
<b>CAPITULO 2 ESTÉTICA JAPONESA Y REFERENTES DE OBRA</b>		<b>3.2 BITÁCORA DE TRABAJO</b>	<b>157</b>
<b>2.1 ESTÉTICA JAPONESA</b>	<b>44</b>	3.2.1 ANTECEDENTE DE COMPOSICIÓN	157
2.1.1 EJEMPLO DE PENSAMIENTO FILOSÓFICO ASIÁTICO	44	3.2.2 REALIZACIÓN DE BOCETOS DEL PROYECTO	163
2.1.2 ESTÉTICA JAPONESA Y REFERENTES DE OBRA	44	3.2.2 PRUEBAS Y MAQUETAS DEL FORMATO	184
a) HINDUISMO/BRAHAMANISMO	45	<b>3.3 REALIZACIÓN DEL PROYECTO</b>	<b>189</b>
b) BUDISMO	46	3.3.1 ARMADO DE ESTRUCTURA Y PRUEBAS	189
c) TAOISMO	49	3.3.2 GLOSARIO DE TÉCNICAS DE ESTAMPA	192
d) CONFUCIONISMO	51	3.3.3 PROCESO DE IMÁGENES FOTOGRÁFICAS	196
<b>2.1.2 ZEN</b>	<b>52</b>	3.3.4 PRUEBAS Y PROCRESO DE IMPRESIÓN	200
a) WABI SABI	55	3.3.5 REGISTRO Y MONTAJE DE LA OBRA FINAL	205
b) VALORES DE LA ESTÉTICA JAPONESA	61	<b>3.5 CONCLUSIONES DE CAPÍTULO</b>	<b>206</b>
<b>2.2 EL INTERCAMBIO ENTRE MÉXICO Y JAPÓN</b>	<b>63</b>	<b>CONCLUSIÓN FINAL</b>	<b>207</b>
2.2.1 ANTECEDENTES DE LAS RELACIONES POLÍTICAS MÉXICO Y JAPÓN	63	<b>FUENTES CONSULTADAS</b>	<b>209</b>
2.2.2 DIALÓGO DE DOS CULTURAS: PUNTOS DE CONEXIÓN ENTRE LA ESTÉTICA JAPONESA Y MEXICANA	64		

# INTRODUCCIÓN

---

El presente proyecto de titulación es una investigación de producción de obra tomando como referente teórico principal el zen. La estética japonesa posee cualidades inversas a la occidental, se enuncia desde la fugacidad, lo irregular, lo orgánico, el vacío, el silencio, lo sencillo y las cicatrices, entre otros conceptos, donde su visión del mundo originada en el pensamiento asiático específicamente en el hinduismo, budismo y taoísmo, desarrollaron en el archipiélago arte de características muy particulares así como una cierta sensibilidad ante la apreciación de los fenómenos y las experiencias.

El tema fundamental que se buscó abordar era el de la memoria y el tiempo a través de la gráfica partiendo desde la experiencia personal. Ahondar en una percepción íntima sobre la influencia de esos dos factores (tiempo y memoria) así como reflexionar en torno a lo que significan en la vida, la salud mental y los procesos emocionales. Las imágenes surgidas de dicho proceso creativo, no pretenden ser narrativas o contar una historia, aspiran más bien a ser una guía para buscar una respuesta a preguntas como ¿qué es el tiempo? ¿qué es la memoria? ¿cómo somos susceptibles a estas dos condiciones a lo largo de nuestra vida y qué influencia tienen sobre nuestro crecimiento como individuos?. Son imágenes que necesitan ser hechas para descifrar dentro de lo psíquico, lo onírico, lo emocional, la sensibilidad y la vivencia, situaciones que no pueden ser completamente entendidas desde perspectivas lógicas/racionales dado que se encuentran al interior de la mente, en lo más profundo del subconsciente, donde los lenguajes y las asociaciones que se realizan son totalmente abstractos y subjetivos.

Memoria y tiempo se conectan con la estética japonesa a través de un entendimiento muy distinto de estos factores al que tradicionalmente está asentado en occidente. Se establecieron puentes de comprensión tanto en las diferencias y semejanzas de los dos hemisferios acerca de los mismos fenómenos sumado a la experiencia personal, para dar una postura propia y llevarlo a una resolución técnica en tres medios principales: dibujo, grabado y fotografía.

El desarrollo de la investigación se compone de tres partes. La primera parte es un contexto histórico de la situación del arte moderno y contemporáneo japonés para comprender el estado de la materia a la fecha así como la evolución del arte heredero directo de la estética zen. Se revisaron contenidos sobre la transición que tuvo el zen como el fundamento teórico principal del arte de la era Heian y Edo al encontrarse con la modernización y la occidentalización de Japón así como la eventual introducción de otros fundamentos teóricos y estéticos. Se tomó con especial atención, foco en el conflicto que derivó de la interacción de Asia con Occidente que primero fue chocando entre perspectivas de sociedades distintas hasta interiorizarse como una suerte de contradicción en las emociones de los individuos.

La segunda parte se conforma de tres subtemas relacionados con la sensibilidad: un breve estudio sobre las nociones filosóficas asiáticas para el entendimiento del lenguaje y los orígenes de la postura del zen así como de la belleza, el tiempo y la memoria; los puentes culturales con México así como los puntos de coincidencia entre las dos estéticas, principalmente, desde un análisis de cuestiones espirituales y de la naturaleza abordando conceptos que, si bien en la sensibilidad occidental operan de forma inversa, no lo hacen del todo en la perspectiva mexicana permitiendo conexiones puntuales entre Asia y Latinoamérica.

Por último, cinco referentes de artistas japoneses y mexicanos interesados en construir lenguajes a partir de las dos culturas, donde su trabajo es una muestra de la hibridación entre los hemisferios debido a una comprensión mutua, estos referentes así como sus procesos creativos y obras con muestras de trabajar desde una identidad propia sumada a una influencia cultural externa, fueron fundamentales para la construcción de la obra en su estructura a nivel estética.

Finalmente, la tercera parte aborda el proceso creativo teórico y práctico de la investigación donde se aplicó la construcción desde una identidad cultural sumada a una influencia externa a un tema personal originado en intereses formales desde la experiencia. En el proceso se detalla la construcción de la pieza “Kaisouki to Jikan” (Tiempo y Memoria) así como un análisis de obra donde se hagan manifiestos los resultados de esta investigación.



# CONTEXTO HISTÓRICO DEL ARTE JAPONÉS (MODERNIDAD Y CONTEMPORANEIDAD)

## INTRODUCCIÓN

En este primer capítulo se analizarán dos ejes fundamentales para comprender el complejo contexto histórico en el que se encuentra inserto el arte japonés. Estos son la relación entre los eventos históricos más relevantes de Japón de finales de siglo XIX hasta principios de siglo XXI con el desarrollo de la visualidad y los fenómenos artísticos; por otro lado, analizar la evolución del conflicto ideológico entre Oriente y Occidente.

Este difícil encuentro es de alta relevancia, pues la comprensión de su desarrollo permitirá entender los temas de la producción artística japonesa actual así como dar pautas generales de otras problemáticas inmersas en el tema, como el eurocentrismo, la exotización de una cultura no occidental y la situación de puntos periféricos como productores de arte.

### 1.1.- CONTEXTO HISTÓRICO MODERNO Y CONTEMPORÁNEO DE JAPÓN

En este primer apartado se abordará brevemente la consolidación política de Japón a partir de su unificación hasta la abdicación del emperador a favor de su hijo en el año 2019. Este breve recorrido por su historia proporcionará una guía con la cual se pondrá entender la relación de sucesos desde los cuales se partirá para dar el estado de la materia actual del arte japonés.

La historia de Japón concebido como una nación es muy reciente. La unificación política, social, económica y cultural de este país de Asia es amplia y compleja, el primer registro de Japón es bajo el nombre de “Wa” y posteriormente “Yamato”, al principio siendo diversos reinos pequeños que luchaban entre ellos por territorios hasta la unificación de Imperio, que se remonta hasta el siglo XVI con Oda Nobunaga y Toyotomi Hideyoshi, consolidado bajo la figura del “shogunato” al servicio del Emperador de Japón, aunque quiénes realmente ejercían el poder político eran los shogunes. Este Estado sería el que cerraría sus fronteras a Occidente con el mandato de Ieyasu Tokugawa ante la inminente amenaza de la intervención y conquista de las potencias Occidentales a los territorios descubiertos en otras partes del mundo durante lo que se llamará “Periodo Edo”, que durará hasta el siglo XIX. El aislamiento japonés permitirá que se gesten lo que consideramos como “identidad japonesa” al interior de este imperio; será un periodo de florecimiento cultural aunque no tecnológico. La no intervención de las potencias occidentales y las duras restricciones y castigos de Japón hacia cualquier intento de entrada extranjera, generó que en el siglo XIX Estados Unidos entrara en conflicto con esta nación exigiendo su apertura a través de tratados comerciales no beneficiosos para ambas partes, conflicto que acabó con el gobierno de los shogunes y que generó la revolución Meiji donde se restaura la posición política del Emperador, quien había quedado en una figura más religiosa que activa de gobierno.

(...) entre 1630 y 1639, los gobiernos japoneses habían llegado a la conclusión de que las relaciones existentes con los occidentales —presentes desde hacía ochenta años gracias al trabajo evangelizador de misioneros portugueses, españoles e italianos— se debían cortar de raíz en parte porque ofrecían a los disidentes del país la posibilidad de una alianza con fuerzas militares equipadas con armas de fuego y en parte porque exponían a Japón a la <<corrupción>> de la doctrina cristiana. (...) Se inauguró así la política de aislamiento nacional o <<país cerrado>> (sakoku). (...) Se iniciaron así doscientos años de aislamiento nacional, lo cual significó, por un lado, que el país quedó sustancialmente desconectado de lo que ocurría en el mundo; y por otro, que Japón pudo desarrollar una cultura ajena a influencias externas y singularmente japonesa. (...) El gobierno militar, convencido de su irremediable inferioridad en un conflicto armado, se plegó a las exigencias no sólo de Estados Unidos, sino de las otras potencias colonialistas de Europa, firmando unos tratados desiguales. (...)

La violencia se resolvió en unos años convulsos, en la caída del gobierno militar y, por último, en la restauración del poder imperial en la persona del joven emperador Meiji. Fue el año 1868. El nuevo gobierno decidió abandonar <<la postura de la rana que contempla el mundo desde el fondo del pozo>> y se embarcó en un gigantesco programa de transformación del país según pautas extranjeras, pero no chinas como había sido la costumbre en Japón, sino occidentales. (...)” (Rubio. 2012. Páginas 61-63)

El periodo Meiji es especialmente relevante como antecedente directo de la historia del siglo XX para Japón; con la restauración de poder político del Emperador, este logra sacar del estancamiento generado por casi 270 años de encierro al país, modernizando al nuevo Estado y llevándolo a un rápido auge económico permitiendo el comercio e inevitablemente la occidentalización. Durante el aislamiento, existían los “estudios del occidente” (“rangaku”) que consistían en los estudios de los pocos objetos que entraban al país por el intercambio con China, Corea y con los navegantes holandeses, los únicos que podían desembarcar en Nagasaki (“política sakoku”) pero la occidentalización empezaría a llevar a que esa construcción de “lo japonés” y la cultura tradicional se encontrarán en un conflicto contra lo moderno y extranjero.

Entrado el siglo XX, es por las políticas del Emperador a nivel político con China y otros territorios del Pacífico, el auge económico y un creciente sentimiento nacionalista lo que comenzaría el fascismo japonés así como la inevitable entrada a la Segunda Guerra Mundial que concluiría con Japón como escenario de las bombas atómicas en Hiroshima y Nagasaki por parte de Estados Unidos. Este evento, será traumático para Japón al grado de volverse tema tabú. La destrucción de la guerra traería consigo un “nuevo estado” con la intervención directa de Estados Unidos sobre ejes políticos importantes donde el poder ahora recaerá en la figura de una monarquía parlamentaria, la restricción del uso militar del ejército y posteriormente, un segundo auge y aceleración económica que llevaría a esta nación a ser una de las más consolidadas y de mejor desarrollo en su región y la colocará como potencia económica-tecnológica desde la década de los 1970 del siglo XX hasta los primeros casi veinte años del siglo XXI. La historia de Japón se encuentra profundamente ligada al conflicto con Occidente y de dos sistemas de pensamiento contradictorios que tienen que acoplarse y lograr un equilibrio entre ambos para permitirse coexistir en un mismo territorio, cultura y sociedad.

(...) Pero el precio del aprendizaje era perder mucho. Se prescindía de lo tradicional y asiático, y se perseguía lo moderno y lo occidental. La transformación, por tanto, obligaba a los japoneses no sólo a abandonar viejas maneras de pensar y de hacer las cosas, sino también a sacrificar una parte de su identidad cultural. (...)” (Rubio. 2012. Página 65)

A nivel cronología se ha delimitado la extensa historia japonesa en tiempos llamados Periodos y Eras. Los Periodos abarcan largos plazos de Eras, mientras que las Eras son los gobiernos de cada emperador y cuyos nombres tienen atributos esperados para ese determinado reinado o gobierno. Son a la fecha nueve Periodos y cinco Eras, de las cuales a la par del análisis de la producción artística estudiaremos seis de ellas con el fin de dar contexto histórico, político y social pues la influencia de diversos acontecimientos ocurridos en cada una los convierte en un eje vital para entender el desarrollo y evolución del arte en Japón. Brevemente se enlistará las Eras de la historia japonesa que serán estudiadas y la equivalencia en Historia Occidental.

1. **Era Edo (1600-1868).** Política de aislamiento sakoku y desarrollo de la identidad japonesa.
2. **Era Meiji (1868-1912).** Caída del poder del shogunato, apertura a Occidente y modernización de Japón.
3. **Era Taishou (1912-1926).** Modernismo en Japón, se importa tecnología y conocimientos de Europa y América.
4. **Era Showa (1926-1989).** Nacionalismo japonés, Segunda Guerra Mundial, recuperación y aceleración económica.
5. **Era Heisei (1989-2019).** Recesión económica y globalización, política del softpower.
6. **Era Reiwa (2019-).** Abdicación del Emperador a favor de su hijo.

## CONCLUSIONES DE APARTADO

Se puede concluir que la historia de Japón tuvo dos principales puntos de inflexión que marcaron su identidad y posición a nivel mundial: el encierro de la política sakoku, evitando hacerle colonia durante el periodo de las conquistas del mundo occidental y la apertura, que inició una complicada relación con Occidente, dónde su conflicto fundamental radica entre la visión tradicional consolidada en Edo contra la perspectiva occidental; conformarán una dicotomía ideológica, que por tiempos irán combatiendo y conviviendo dentro de la misma cultura, territorio y sociedad. El arte, será un escenario dónde este dilema se hace presente.

### 1.2 DESARROLLO DEL ARTE MODERNO Y CONTEMPORÁNEO DE JAPÓN (1850-2019)

En los puntos de este apartado se estudiarán periodos históricos que se relacionan con momentos específicos de la producción artística japonesa. Se analizarán los elementos principales de las manifestaciones culturales y la influencia que tuvieron hacia el futuro. Se abordará y relacionará el dilema dicotómico Oriente-Occidente con la postura del arte.

#### 1.2.1 APERTURA A OCCIDENTE Y REVOLUCIÓN MEIJI. UKIYO-E, YOUGA Y NIHONGA

Como había sido mencionado anteriormente, existe un periodo de la historia japonesa donde se produce un aislamiento del Imperio con respecto al mundo ante la amenaza de las potencias conquistadoras europeas que coincide con la figura de poder del shogunato. El sakoku (o política de aislamiento impuesta por los shogunes) permitió al interior el desarrollo y consolidación de una identidad japonesa y de un auge de las artes que dio continuidad a lo que se había creado en un periodo anterior llamado Heian. El bakufu o poder del shogunato tiene una serie de características específicas a mencionar: un sistema escalonado de clases donde aparece el shogún, sus vasallos y señores feudales a su servicio, artesanos y comerciantes y el resto del pueblo; el poder político-militar dejó de encontrarse en la antigua capital Kioto cuando cambió a la entonces llamada Edo (hoy, la ciudad de Tokio). Este periodo es comparado con el feudalismo europeo por poseer una estructura relativamente similar; Carlos Rubio menciona:

“(…) Pero hay semejanzas llamativas. El <<feudalismo>> japonés tiene en común con el europeo de la Edad Media el dominio de relaciones sociales de lealtad a un señor, pero no de vasallaje a un rey, y el estancamiento del desarrollo tecnológico. (...)” (Rubio. 2012. Pg. 60).

Una consideración importante del periodo Edo, es tener en cuenta la relevancia de esta estructura social y del profundo sentimiento de pertenencia y de identificación como una nación. En el gobierno militarizado que encarnan los señores feudales, existe ya desde este momento un rechazo a las formas de pensamiento Occidentales. Manifestación de esto serían las estrictas normas con respecto al cristianismo y la persecución del mismo para erradicarlo no solo en los extranjeros que llegaban a intentar entrar en el país sino en los propios japoneses que habían sido convertidos al cristianismo antes del sakoku. Este profundo recelo a lo occidental llevo a vislumbrar a los extraños como enemigos, principalmente a los europeos, a quienes habían visto colonizar a los vecinos asiáticos. Comienza aquí el conflicto con Occidente, pues la perspectiva japonesa sumará a su pensamiento (opuesto en valores al occidental) una posición política de confrontación.

Durante Edo y su esplendor cultural, se asentarán algunas formas de lo que en Japón podríamos denominar como “Arte Clásico”. Consistirá de una enorme producción literaria y teatral con el Kabuki y el teatro Noh, profundamente ligado a las evocaciones estéticas generadas por la poesía y el folklore. La palabra en Japón posee amplia influencia en todas las manifestaciones creativas, desde ese punto se debe partir para comprender la creación artística japonesa en toda

toda su evolución. Por otro lado, el Ukiyo-e o “mundo flotante” será un género de estampa tradicional originario del siglo XV, que manifestará la vida durante el periodo Edo en esa ciudad, capital político-cultural del imperio. Estas estampas fueron tan importantes que en Occidente, principalmente en Europa, que surgió un gusto por ellas que provocó el exotismo del archipiélago nipón.

En el mundo del Ukiyo-e estarán circulando la consolidación de rasgos culturales identitarios específicos que fueron creados en otras eras, principalmente en la Heian, pero que retrataban la vida y el esplendor cultural de Edo: samuráis, geishas, cortesanas y actores serán los protagonistas de esta vida. Las geishas, artistas femeninas, mostraban el arte del entretenimiento: danza, canto, conversación, entre muchos otros. En un campo exclusivo para los hombres, estará el teatro. El Ukiyo-e será el grabado o estampa japonesa en xilografía tradicional hecha en colores. Utamarou, Hiroshigue y por supuesto, Katsushika Hokusai, serán artistas de “pósteres” de actores de teatro y espectáculos de geishas, “ilustrarán” los mundos de la literatura y la amplísima mitología budista y shintoista así como el misticismo del folklor, retrataran escenas de paisaje, animales y naturaleza como metáforas, imágenes de la vida cotidiana y escenas acerca de la vida de las cortesanas y los burdeles con un popular género erótico, el shunga. A continuación se presentan tres ejemplos de estas imágenes: La Gran Ola de Kanagawa (Fig. 1.1) con el tema del paisaje, Los ciruelos en el parque Kameido (Fig. 1.2) con el de la vida cotidiana y Joven aplicándose maquillaje (Fig. 1.3) ilustrando la vida de las jóvenes geishas y cortesanas de Edo.



Fig. 1.1 THE GREAT WAVE OFF KANAGAWA, Katsushika Hokusai, circa. 1829-1833



Fig. 1.2 PLUM PARK IN KAMEIDO, Hiroshigue, 1857



Fig. 1.3 YOUNG WOMAN APPLYING MAKE-UP, Utamarou, 1795-1796



Sin saberlo, para la apertura de la revolución Meiji, las obras de estos artistas llegaron a Occidente, en el caso de Utamarou y de Hokusai en años después de sus muertes y en el de Hiroshigue, hacia los últimos quince años de su vida. Estas obras llegaron como pequeñas postales que empezaron a circular en Europa justo en el momento de transición entre el naturalismo y las vanguardias, influyendo a artistas como Van Gogh y Lautrec para cambiar aspectos formales de dibujo. Son algunos de estos cambios el color por planos sólidos, la línea negra (o cloisonismo) como un contorno pronunciado que definía las formas y que estaba cargada de significación y la ausencia de las iluminaciones dramáticas de la tradición occidental que iba rompiendo con esa tendencia a la mimesis realista; la ausencia de dichas sombras propias de la grisalla son sustituidas por una sugerencia, mucho más gráfica, y que originalmente en la estampa japonesa se relacionaba directamente con el concepto del vacío. Ejemplos de esta fascinación serían los lirios de Van Gogh que eran un estudio desde otros lirios hechos por Hokusai (ver fig. 1.4 y 1.5) así como las pinturas de paisajes de árboles llenos de flores y los bodegones que contenían las mismas los paisajes acuáticos con puentes de media luna y peces de Monet, los retratos de mujeres occidentales en kimonos de diversos autores (ver fig. 1.6 y 1.7). Un ejemplo posterior casi de finales de siglo XIX fue el propio Klimt, quién retomó de Ogata Korin y la escuela RINPA (anterior al ukiyo-e) la fascinación por la hoja de oro y pintura así como adoptó la influencia de los diseños de los textiles japoneses y la construcción de formas ondulantes doradas (ver fig. 1.8 y 1.9).



Fig 1.4 IRISES, Katsushika Hokusai.



Fig. 1.5 LES IRIS, Vincent Van Gogh, 1889



Fig. 1.6 SPARROW DANCE YOSHIWARA, Utamarou, 1791



Fig. 1.7 LA JAPONAISE, Claude Monet, 1876



Fig. 1.8 RED AND WHITE PLUM BLOSSOM, Ogata Korin, circa 1710



Fig. 1.9 THE TREE OF LIFE; Gustav Klimt, circa 1905-1911

El Ukiyo-e fue una manifestación del poder que poseía Edo como la capital del imperio y de ese sentimiento de ser diferente de la fuerte influencia china. La capital demostraba ser única y rica en todos los niveles como la que habría sido la capital anterior, Kioto, pero de una forma distinta. La idea del mundo flotante era la idea de la vida en Edo, pero ejercer dicho poder político y cultural era también un distintivo del poder económico de la capital sobre el resto del país, pues la sociedad “feudal” japonesa se había forjado en un orden militar con todas sus repercusiones.

“The concept of the Floating World, ukiyo in Japanese, was first associated with the manners of urban life in the city of Edo by Asai Ryoi (of samurai descent) in his Tales of the Floating World, (Ukiyo monogatari), a Kanazoshi novel issued in 1662. He described the ukiyo of this day as ‘the delightful uncertainties of life in a joyous age when people lived for the moment, merrily bobbing up and down on the tides of uncertainty like a gourd on the waves’- to cite Donald Keene. Earlier, ukiyo had essentially been a Buddhist term, just suggesting the sadder side of the ‘transience of life’. (...)” (Forrer. 2018. Pg 95)

El Ukiyo-e durará a lo largo del siguiente siglo pero con mucha menos fuerza desde la apertura y la revolución Meiji, poco a poco irá cambiando hasta presentar una occidentalización. Empiezan a aparecer retratos y escenas cotidianas con vestimenta europea así como personajes no japoneses, la intervención de la tecnología en el paisaje así como un retrato de la rápida industrialización que se presentó posterior a la apertura, de pronto los planteamientos de dibujo empiezan a cambiar en elementos como la línea, el plano y el color. El ukiyo-e convivirá con un nuevo género pictórico: la pintura Youga. No moriría ni sería sustituido, sino que perduraría dentro de la tradición japonesa asociado a la figura del artesano prolongando el imaginario y la identidad asentada en Edo sobre “lo japonés”. Dentro del siglo XX y XXI se llega a combinar con un Japón contemporáneo, influido por la presencia occidental y la cultura pop surgida dentro del país. Su existencia permanece asociada principalmente al “mokuhanaga”, xilografía impresa con pigmentos sobre medios acuosos, un método de impresión muy accesible tanto para japoneses como para extranjeros que han plasmado a través de ella nuevas ideas contemporáneas que siguen manteniendo la esencia y estética del género pictórico.

Posteriormente surgen dos nuevos géneros en la pintura japonesa: Youga, un estilo pictórico que retratará a la usanza Europea temas japoneses incluso sucediendo la aparición de materiales como los gises pastel y el oleó, así como obras en huecograbado, litografía o acuarela con la técnica europea y sobre todo el uso de un cierto soporte particular que no existía en Japón en el entendido occidental: el lienzo (ver fig. 1.10, 1.11, 1.12, 1.13). Kurokoda Seiki sería el exponente más prolífico de este estilo, aunque no fue el único en pintar a la usanza occidental temas de naturaleza japonesa (ver fig. 1.10). Poco a poco, durante la occidentalización, se le dio preferencia a este estilo de pintura que competiría con una tendencia opuesta: la pintura Nihonga.



Fig. 1. 10 LAKESIDE, Kurokoda Seiki, 1897.



Fig. 1.11 RED MATCHES, Wada Eisaku, 1914



Fig. 1.12 SUMMER EVENING BESIDE THE LAKE, Fujishima Takeji, 1897



Fig. 1.13 SCHOOL DAY, Kojima Torajiro, 1906

Nihonga por su parte, tomaría como antecedente a la usanza de la representación pictórica del Ukiyo-e, así como de corrientes anteriores de periodos antiguos como el Rinpa o el Sumi-e e incluso los referentes de la pintura china que habían sido influencia en periodos pasados. En contraste con Youga, los temas tendrán aplicaciones meramente asentadas en la tradición y técnica japonesa, el soporte será papel washi o seda y su formato serán los kakemono, una estructura rectangular alargada que podía colgarse, usualmente exhibiendo caligrafía o pintura. Su canon estético seguiría obedeciendo a la idea japonesa de la belleza, respetaría los elementos característicos de la misma como composición por planos, trazos gestuales y manejo del espacio vacío (ver fig. 1.14, 1.15, 1.16). La apreciación por la naturaleza continuaría siendo el tema principal y ejemplo de un artista magistral del estilo sería Shimomura Kazan (ver fig. 1.14).



Fig. 1.14 WHITE FOX, Shimamura Kazan, 1914



Fig. 1.15 KUZONOHA, Yamakawa Shuho, 1928



Fig. 1.16 WOMAN UNDER A CHERRY TREE Kawasaki Ranko, circa. 1907-1915

En un punto, Youga y Nihonga podríamos considerarlas exponentes de una rivalidad de carácter ideológico, político y social y el primer escenario donde el conflicto ideológico entre Oriente y Occidente se mostraría en el arte. Cuando en Japón se empezó a cuestionar la situación alrededor de la occidentalización, existía una fuerte crítica, principalmente entre los descendientes de los samuráis y los shogunes (que conformaban una nueva aristocracia) así como los representantes del budismo zen (quiénes tenían una posición tanto política como religiosa) y el gobierno militar heredado de Edo, le dieron más peso al Nihonga en un inicio de nacionalismo, un recelo al extranjero, pues existía por un lado, un rechazo a lo japonés por considerarlo vergonzoso ante lo occidental, pero que al ser tan fuerte en la identidad nacional, hacia cuestionarse si lo correcto era adoptar todo lo occidental y abandonar la tradición que se había construido, pulido y asentado en Edo. Sin embargo, ambos estilos habían empezado a entremezclarse, sus planteamientos de una línea y un plano de ejecución japonesa fueron combinándose con elementos europeos como las perspectivas o los volúmenes a través de luces y sombras, tratando de aproximarse al entendimiento occidental del arte. Inevitablemente, Youga y Nihonga terminaron entremezclándose, generando el estilo con el que el cartelismo japonés del gobierno sería construido. La siguiente imagen (fig. 1.17) es un ejemplo del tipo de representación visual híbrida que hablaría de la vida cotidiana japonesa durante este proceso de modernización.



Fig. 1.17 CLOVER, Tateishi Harumi, 1934

## 1.2.2 EL FASCISMO JAPONÉS DE LA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL. CARTELISMO Y PROGRAMA ICONOGRÁFICO.

La entrada de Japón en el fascismo iría acompañado de una representación de imágenes nacionalistas y de propaganda. Aunque existía un nivel alto de censura, la representación de ese sentimiento nacionalista sería promovido por el gobierno japonés de tal manera que respondiera a su agenda y postura política. Se debe entender el prefacio del escenario político en el que se desarrollarán las nuevas formas de representación para asimilar los siguientes cambios entre 1930-1950.

Principalmente debe ser considerado que el conflicto que supuso para Japón pasar del aislamiento a la apertura fue gigante. Estaban encontrados aquellos que estaban a favor de la modernidad contra aquellos que consideraban que los nuevos tratados y formas mostraban sumiso a Japón. Por otro lado, el aislamiento había resistido al reparto que hicieron de Asia las potencias occidentales: ingleses, españoles, americanos, holandeses, franceses y alemanes tenían bajo su poder India, Indochina, China, los archipiélagos filipinos, Indonesia, Australia y los territorios ultramar en el Pacífico. La presencia colonialista era tremenda, sin considerar a un último gigante que tenía sus ojos en el archipiélago japonés: el Imperio de Rusia. Okakura Kakuzo hace la siguiente mención en su libro "El libro del té" del sentimiento anti occidental debido al colonialismo:

" (...) When will the West understand, or try to understand, the East? We Asiatics are often appalled by the curious web of facts and fancies which has been woven concerning us. We are pictured as living on the perfume of the lotus, if not on the mice and cockroaches. It is either impotent fanaticism or else abject voluptuousness. Indian spirituality has been derided as ignorance, Chinese sobriety as stupidity, Japanese patriotism as the result of fatalism. It has been said that we are less sensible to pain and wounds on account of the callousness of our nervous organisation! Why not amuse yourselves at our expense? Asia returns the compliment. There would be further food for merriment if you were to know all that we have imagined and written about you. (...) Our writers in the past—the wise men who knew—informed us that you had bushy tails somewhere hidden in your garments, and often dined off a fricassée of newborn babes! Nay, we had something worse against you: we used to think you the most impracticable people on the earth, for you were said to preach what you never practised. Such misconceptions are fast vanishing amongst us. (...) Our insight does not penetrate your culture deeply, but at least we are willing to learn. Some of my compatriots have adopted too much of your customs and too much of your etiquette, in the delusion that the acquisition of stiff collars and tall silk hats comprised the attainment of your civilisation. Patetic and deplorable are, they evince our willingness to approach the West on our knees. Unfortunately the West attitude is unfavourable to the understanding of the East. The Christian missionary goes to impart, but not to relieve. Your information is based on the meagre translations of our immense literatura, if no ron the unreliable anecdotes of passing travellers. (...) So much harm has been done already by the mutual misunderstanding of the New World and the Old, that one need not apologise for contributing his tithe to the furtherance of a better understanding. The begining of the twerentieth century would have been spared the spectacle of sanguinary warfare if Russia had condescended to know Japan better. What dire consequences to humanity lie in the contemptuous ignoring of Eastern problems! European impesialism, which does not distain to raise the absurd cry of the Yellow Peril, fails to realice that Asia may also awaken to the cruel sense of the White Disaster? (...)" (Okakura. 1906. Pgs 6-12)

La verdadera consecuencia de la modernidad en Japón fue una combinación de ese sentimiento nacionalista y el rechazo a la presencia colonialista en Asia por potencias europeas provocando que se originara la militarización de Japón y surgieran los intereses de conquista de territorios. Rusia, a principios de siglo, atacó Japón con el propósito de ganar control sobre puertos y ganar islas que pertenecían al archipiélago japonés, solo para encontrarse con una nación joven y fuerte que los venció. Esta primera batalla ganada, sostendría la intervención japonesa a China en Manchuria y cuya invasión supondría eventualmente la entrada a la Segunda Guerra Mundial. Estos actos, están relacionados con ese conflicto ideológico Occidente-Oriente vislumbrado desde la apertura: para no ser conquistado tenían dos opciones: aislarse o volverse una potencia. Japón decide convertirse en el conquistador de la región a la que pertenece, proyectándose como un liberador de Asia contra la invasión extranjera. No solo ganaba territorio físico y recursos, sino que podría realizar un ultimátum a las potencias: Japón no sería una colonia. El desenlace de sus acciones fue terrible en 1945. La política militar de este periodo llevo a Japón al fascismo, la repercusión en su cultura fue inevitable, pues mientras la conquista de Asia era realizada por medio del sometimiento y atentados contra sus vecinos, la imagen de ese salvador al interior del país respondía al programa iconográfico diseñado por el gobierno para exaltar el desarrollo y capacidad japonesa ante el extranjero.

Las imágenes de este periodo se caracterizaron por una extraña hibridación de los dos hemisferios y que es en sí misma contradictoria pues hablaba del conflicto entre modernidad y tradición, entre lo que implicaba la apertura y la nueva política del gobierno japonés para con sus interlocutores occidentales. El cartelismo de la época es heredero de la fusión de Youga y Nihonga, poseerá influencia de las vanguardias europeas impresionistas, fauvés y expresionistas. La propaganda, inundará el sentir japonés de victoria y conquista, la glorificación de la guerra confirmará los discursos dados por los militares: el (hombre) blanco es un enemigo para Asia, un invasor al que se le debe expulsar y es Japón, el destinado para combatirlo. Aparece constantemente la presencia militar, donde el respeto y culto que se le rendían retrataba con seguridad la afirmación de la postura de Japón ante sus enemigos; elementos tecnológicos como los automóviles y los trenes reforzaban la idea de una nación moderna, capaz de hacer frente a otras potencias. La sociedad era representada en júbilo, generalmente siendo niños quienes lleven los estandartes como la bandera imperial. Sin embargo, dicha afirmación del heroísmo liberador japonés no hablaría de los abusos que se cometerían principalmente contra China y Corea, creando un conflicto y un sentimiento de repulsión aun permanente en la actualidad a manera de recelo.

Las siguientes tres imágenes muestran un Japón moderno que combinaba tradición con modernidad y que eran parte de la iconografía de una nación a la par de las potencias occidentales. Muestran el desarrollo tecnológico incluso en los elementos más cotidianos, siempre representados en ese estilo híbrido de Youga-Nihonga.



Fig. 1.18 HUNTERS IN THE SNOW, Tateishi Harumi, 1939



Fig. 1.19 TEA ROOM, Saeki Shunkou, 1936



Fig. 1.20 THREE SISTERS, Yamakawa Shuho, 1936

Fujita Tsuguharu y Tamiji Kitagawa son excelentes ejemplos de dicha fusión. Resolverán el dibujo de temas japoneses y occidentales aprovechando la hibridación de estilos occidental y oriental, pues estarán llenos de influencias desde las vanguardias europeas pero mantendrán una herencia cultural identificable desde la tradición japonesa: grandes espacios vacíos y líneas expresivas llenas de ritmo; ambos durante los primeros años de la década de los 1930, mientras Japón comenzaba con su expansión territorial y amenazas a los países y zonas continentales de Asia, harían estadías en México donde aplicarían esta fusión Youga-Nihonga a temas mexicanos (ver figs. 1.21, 1.22, 1.23, 1.24); Kitagawa regresaría de Japón después de la guerra mientras que Tsuguharu permanecería en Francia adoptando dicha nacionalidad. Existe una semejanza entre el programa iconográfico japonés y el mexicano: nacionalismo como estrategia de consolidación del proyecto del Estado-Nación, identificación con héroes y líderes militares, la idea de un bienestar social común al respaldar las luchas del gobierno, exaltación de la identidad nacional y sus valores, el desarrollo tecnológico para acentuar la idea de la modernidad del país, entre otras cosas. No es de extrañar que estos parecidos permitirían a estos artistas desarrollar los temas de dos naciones culturalmente diferentes a través del mismo estilo de representación.



Fig. 1.21 NIÑO, Tamiji Kitagawa, Sin Año



Fig. 1.22 NOCTURNO, Tamiji Kitagawa, 1930



Fig. 1.23 SU FAMILIA, FELICITACIÓN PARA 1937, Tamiji Kitagawa, 1937



Fig. 1.24 JUANITO, Foujita Tsuguharu, 1933



Fig. 1.23 FOX-SELLER, Foujita Tsuguharu, 1933



Fig. 1.24 A BOOK OF CATS, Foujita Tsuguharu, 1929

La guerra tendría un efecto devastador en Japón, que acabaría con las bombas atómicas y el sometimiento japonés ante la intervención norteamericana. La derrota de la Segunda Guerra Mundial fue humillante para el sentir nacionalista en todos sus aspectos, la mentalidad japonesa no volvería a ser la misma y en el siguiente periodo nos encontraremos con el desapego (un abandono) a los estilos del youga y del nihonga, que los reencontraremos hasta los años 1990.

El conflicto de la mentalidad occidental contra la mentalidad oriental impactó de la peor manera posible en este periodo, pues fue la guía para sostener un periodo armado con el que se justificó la xenofobia y asentó ideas racistas de superioridad como el origen divino de los japoneses al ser hijos de la diosa Amaterasu, desencadenando un episodio sangriento y vergonzoso en la historia nipona, aún imperdonable para varios de los afectados en Asia. La ocupación americana alteraría por completo la construcción de dicho Estado, quién se volvería sumiso y dependiente. Las consecuencias de la guerra serían un desastre económico y social pues problemas como la desigualdad y la pobreza permanecerían a lo largo de su territorio. La exploración de los temas de la guerra, la derrota, los ataques con las bombas atómicas y sus consecuencias serían silenciados en la agenda política y social del país, que se negó a aceptar la discusión desde las artes o la cultura de dichos tópicos. La reconstrucción de Japón sería financiada por Estados Unidos, que visualizaron en el archipiélago un punto estratégico en la zona este de Asia y para sostener el control sobre dicho país. Del periodo de los años cincuenta y principios de los sesenta, el artista más representativo sería Taro Okamoto, quien a través de las representaciones de la cultura jomon y yoyoi empezaría la pregunta sobre la humanidad que permearía el arte japonés conceptual. Esta pregunta por la humanidad abarcaría los retos que habría que enfrentar el hombre del siglo XX, hacer frente a las consecuencias de sus propios actos y cuestionamientos acerca de las causas de dichas acciones así como las ideas que las sustentaban. Okamoto, de una forma sutil y disimulada, hablará del tema tabú japonés y será un icono de la recuperación japonesa durante la exposición OSAKA 70 cuyo objetivo era mostrar el resultado de los esfuerzos del gobierno por solucionar el caos al interior, de Okamoto, el mural recientemente recuperado y restaurado "El mito del mañana" (ver fig. 1.25) es la muestra de dicha interrogante y la más explícita de sus obras en relación a las consecuencias de la guerra; en la actualidad, son diversos los artistas que poco a poco empiezan a abrir la discusión sobre lo acontecido en la guerra y las huellas que dejó en la sociedad japonesa. Ejemplo de dichos trabajos abordados desde el arte contemporáneo serían la obra de Meiro Koizumi en "Portrait of a Failed Silence" (ver fig. 1.26) y la de Kim Eun-Sung/Kim Seo-Kyung en "Statue of a Girl of peace" (ver fig. 1.27).



Fig. 1.25 MYTH OF TOMORROW, Okamoto Taro, circa. 1968-1969



Fig. 1.26 PORTRAIT OF A FAILED SILENCE, Meiro Koizumi, 2009-2015



Fig. 1.27 STATUE OF PEACE (COMFORT WOMAN), Kim Eun-Sung/Kim Seo-Kyung, 2011

### 1.2.3 POST GUERRA JAPONESA. ZENEI BIJUTSU: SURGIMIENTO DE LOS GRUPOS Y LA INFLUENCIA DEL ARTE CONCEPTUAL

Japón fue intervenido política y militarmente por Estados Unidos después de la Segunda Guerra Mundial. Los artistas nacidos en mitad de la guerra o a finales, pertenecientes temporalmente a la generación de los baby boomers, desarrollarán sus trabajos en las décadas de los años 1950, 1960 y 1970. La sombra de la guerra acabó en sus consecuencias físicas, pero no en otros aspectos. Los artistas que trabajan desde mediados de los años 1950 hasta casi tocar los años 1980 hablarán de una "herida", que será los eventos traumáticos de las bombas sobre Hiroshima y Nagasaki. Esta herida generará una reflexión manifiesta en una etapa de grupos y colectivos dentro de Japón y una exportación de artistas que trabajaban individual y colectivamente en otras latitudes como Yoko Ono, On Kawara o Yayoi Kusama pero que se relacionaban con los artistas que trabajaban en Japón. Estos grupos estarán en un contacto directo con nuevas formas de trabajar el arte: ha llegado el arte conceptual. La fase de grupos en Japón es paralela al trabajo internacional de Estados Unidos, Europa y de México. Aunque se le reconoce al zenei bijutsu como el New Avant-garde o la vanguardia japonesa, debe entenderse que esta denominación es en términos de arte japonés y no del arte occidental vanguardista. Es el arte de la ruptura con la tradición, que se desprende de la construcción y forma conocida hasta entonces, en permanente contacto con las estrategias abordadas por el arte conceptual volviéndolo parte del mismo. Sus soluciones trabajarán con el performance, el happening, los archivos, el registro de acciones, la instalación, los ambientes, la intervención y los objetos.

Esta fase de grupos y este sentimiento de reflexión desde las consecuencias de la guerra coinciden con la presencia extranjera y el conflicto ANPO, la evolución del conflicto ideológico de Oriente y Occidente: la inserción de la individualidad en una sociedad grupista, la aceleración económica posguerra y los movimientos sociales de la juventud en la década de 1960.

Estos eventos están ligados entre ellos como una serie de detonantes. La presencia americana en suelo japonés y sus políticas con relación a Asia ya iniciada la Guerra Fría desde el punto estratégico que implicaba estar en el archipiélago, molestaron a diversos grupos tanto de izquierda como de derecha, que se sentían sometidos por los americanos. Este conflicto sería el de la política ANPO y las intenciones de Estados Unidos de arrastrar a Japón como un aliado ante la guerra de Vietnam al salir los ataques desde Okinawa, que se sumaría a las problemáticas dentro de las universidades provocando que la juventud japonesa, en medio de los eventos internacionales de la década de los 1960 en el mundo entero, se radicalizará en el grupo Zenkyoto y se opusiera a estos dos detonantes a través de disturbios y protestas y con su respectiva consecuencia trágica. Carlos Rubia explica estos fenómenos de la siguiente manera:

“(…) A finales de la década de 1960 Japón fue el escaparate de una espectacular y masiva muestra de rebeldía juvenil (...) Zenkyoto es la expresión colectiva de la insatisfacción sentida por una juventud con el modelo de rápido desarrollo económico y ajustes sociales experimentados en aquella época. (...) Las dos chispas que prendieron en la juventud de aquellos años fueron la política exterior y la política interna universitaria. Los activistas del Zengakuren atrajeron la atención nacional e internacional por su liderazgo en las protestas contra la revisión en 1960 del Tratado de Cooperación y Seguridad entre Estados Unidos y Japón (más conocido como AMPO, por su nombre abreviado en japonés). Las manifestaciones violentas culminaron con la muerte de una estudiante de la Universidad de Tokio el 19 de junio. (...) Los nacionalistas, sobre todo la extrema derecha, resentían las implicaciones de servilismo del tratado. Desde la izquierda se condenaba el mismo por hacer del país el socio de lo que se consideraba imperialismo norteamericano. (...) La guerra de Vietnam, por tomar el caso más candente en el momento, con frecuencia era presentada en Japón con tintes antiamericanos, en parte porque se le veía como ejemplo del intervencionismo americano en una disputa asiática, en parte por miedo de que Japón, sin darse cuenta, pudiera ser arrastrado a ella. (...)” (Rubio. 2012. Pgs. 87-89)

Por otro lado, es importante retomar la evolución del conflicto ideológico entre el pensamiento oriental de Japón y el pensamiento occidental. Si en el periodo pasado el conflicto era entre la persistencia de lo antiguo en oposición a la entrada de lo nuevo, de lo tradicional sobre lo ajeno, encontraremos ahora la problemática de ajustar un valor como el del individualismo a una sociedad que lo desconocía. Desde la geografía, la política, la organización colectiva y hasta la del idioma, la sociedad japonesa se caracteriza por el grupo, opuesto a la sociedad occidental que ideológicamente sostiene la presencia de individuos únicos. Aunque la presencia del individualismo como valor ya había aparecido, no fue hasta este momento que se vuelve protagonista de estas dos conversaciones. Desde lo que la posibilidad de ser excepcional en una colectividad ofrecía a los artistas japoneses surgieron muchas preguntas que rondaban sobre la identidad, la sociedad, la posición de uno en el universo como un ente separado del otro pero inevitablemente ligado a otro ser de las mismas características. Estas preguntas estaban unidas al recuerdo de la guerra, de la tragedia, la muerte y la derrota, la pregunta de la humanidad que comenzaba con Taro Okamoto, se diversificó a todo lo que implicaba la vida. Mientras que el individualismo occidental apareció desde el Renacimiento en el arte cuando la representación del hombre como imagen de lo divino ubicó al hombre como la medida por excelencia, el individualismo japonés estará permeado de la duda ante la identidad humana y de las relaciones de la fracción en el todo y que será posible explorar en las múltiples opciones que ofrecía el arte conceptual. Carlos Rubia explica esta relación con el individualismo y las consecuencias de la guerra de la siguiente manera:

“(…) Con el individualismo o ejercicio de la conciencia individual, que en japonés se denomina shutai-sei (subjetividad, autonomía individual), se tropezaron los japoneses cien años antes, cuando importaron nociones e instituciones europeas. Durante la época Meiji (1868-1912) de su adquisición dependía en gran parte el éxito del logro de la modernidad; de su ejercicio, el hallazgo de la identidad del nuevo Japón. Era, al acabar la guerra, un comportamiento conocido pero no ejercido en una sociedad formada por individuos que, sin embargo, no vivían como individuos, en una colectividad adiestrada al uso generalizado de máscaras, en un pueblo en el cual la individualidad en público se hallaba inconscientemente amordazada. (...)” (Rubio. 2012. Pgs. 85-87).

A continuación, se procederá a un análisis de la producción artística de este periodo: a nivel técnico o ejecución podrá empezarse a hablar de la aparición del performance, la instalación, el video, el archivo y la hibridación de medios. Con estos grupos, movimientos como el Fluxus y el Happening se empezarán a nutrir. Es a nivel planteamiento donde vemos la reflexión de la herida de la guerra; empezaron los intereses en oponerse al capitalismo, en específico, al consumo. Las piezas irán revelando a través de la fase de grupos un New Avant Garde en la producción japonesa, donde existirá el interés por estos artistas sobre el contexto en el que vivían sumado a una estabilidad económica que se aceleraría conforme Japón iba creciendo como potencia productora de tecnología e inmobiliaria. Los grupos que no estaban directamente trabajando con las cuestiones políticas, se enfocarían en regresar a una pregunta ¿Qué hace a la identidad japonesa? ¿Qué hace al hombre poseer humanidad? Y retomarían fundamentos filosóficos que al mismo tiempo se antepone a la idea de consumismo capitalista y que sustentarían la desilusión que sentían con la modernidad después de la guerra.

Para fines prácticos, hablaremos de tres de estos grupos que son altamente reconocidos no solamente en Japón sino también en Occidente. Nos concentraremos en retomar posteriormente en específico, al movimiento Mono-Ha.

#### a) RED HI CENTER

Creado por Genpei Akasegawa, Natsuyuki Nakanishi y Jiro Takamatsu, fue un grupo radical de arte surgido en los finales de los 1950 que duro solo un año. Usando performance, happening, instalación y eventos guiados por el neo-dada a su vez que existe una renuncia a la creación de objetos tangibles y trabajos cerrados, hicieron obra basados en los intereses de una generación marcada por la influencia de la post guerra.

Sin generar documentos como un manifiesto o una explicación teórica de las acciones, fueron produciendo piezas para manifestarse contra las ideas del gobierno o simplemente para llevar al arte en un espacio donde las vidas se habían vuelto monótonas. De sus piezas más conocidas existe “Cleaning Campaign in the Tokyo Capital Region” (ver fig. 1.20) donde vestidos de blanco fueron innecesariamente limpiando zonas de la ciudad de Tokio como una protesta contra las medidas del gobierno japonés de 1964 en la víspera de los Juegos Olímpicos donde se pedía a los ciudadanos dar una imagen de limpieza de las ciudades, luego “The Yamanote Line Incident” (ver fig. 1.29) donde a forma de experimento exponían a los pasajeros a las catarsis del grupo donde interactuaban con objetos y con la cara pintada de blanco, “The Shelter Plan” (ver fig. 1.28) que expone quizás esta influencia de la Segunda Guerra Mundial directamente en estos artistas al hablar de lo absurdo que es plantear un refugio en medio de la amenaza de un desastre nuclear cuando ponen a varios sujetos a escoger un incómodo, absurdo y medido por tamaños, refugio nuclear. Red Hi-Center también planteó sacar muchas de sus piezas al exterior y por ende del formato del cubo blanco que ya era muy popular en Japón para activar sus acciones, de hecho, denominándolas específicamente “chokusetsu koodoo” o “acciones directas”.

El grupo se desintegró un año después por la disputa generada por una pieza de Akasegawa al crear un objeto que le llevó a ser encarcelado por el gobierno por falsificación, esta pieza será “Morphology of Revenge (Look him in the eyes before killing him)”.



Fig. 1.28 SHERUTA PURAN/IMPERIAL HOTEL BODY SHELTER PLAN, RED-HI CENTER, 1964



Fig. 1.29 YAMANOTE JIKEN/ YAMANOTE LINE INCIDENT, RED HI-CENTER, 1962



Fig. 1.20 CLEANING EVENT (BE CLEAN! CAMPAIGN TO PROMOTE CLEANLINESS AND ORDER IN THE METROPOLITAN AREA), RED-HI CENTER, 1964

## b) GUTAI GROUP:

“Concreción” o “Encarnación”, fue un grupo fundado por Jiroo Yoshihara. La búsqueda principal de este colectivo de arte radical era el aprovechamiento de las nuevas libertades políticas en Japón post guerra; con el Grupo Gutai veremos más manifiestas estas reflexiones directas con relación al conflicto militar en el que se encontró Japón por la intervención de Estados Unidos.

Dentro de sus primeras ideas y expresiones estarán la figura del individuo como oposición al privilegio dado por el régimen militar a la comunidad que estaba basado en la enorme creatividad que veían en los niños como una forma espontánea de vivir y donde cada es un individuo que crea cosas únicas (“never imitate others: make something that has never existed before” es el estatuto con el que se enuncian), una idea de hacer del arte una transición entre lo que radica en la materia y lo que radica en “las acciones físicas” para romper con la mera creación de un objeto solo porque si y que integraba las nuevas formas performáticas de generar arte, a través de estos nuevos significados a la materia y que involucraban al espectador teniendo que ejercer una acción para sentir lo que la obra transmite este grupo hablo del dolor de los individuos de una nación que fue herida en la guerra hasta intereses como la búsqueda de vivir, dar a la gente la posibilidad de recuperar esa preocupación por algo tan fundamental como la vida y finalmente una renuncia a la propuesta dada por el consumismo capitalista (ver fig. 1.21, 1.22, 1.23).

A través aparentemente del juego y la versatilidad buscaban producir en el espectador una respuesta catártica a las emociones contenidas, aquellas silenciadas por la posguerra. Gutai trabajo durante alrededor de 20 años desde los años 1950, contribuyendo así a inspirar movimiento como el internacional fluxus o el arte povera aunque esto fue poco reconocido en occidente hasta el año 2012 con una importantísima exposición en el Guggenheim.



Fig. 1.21 ELECTRIC DRESS, Atsuko Tanaka, 1956



Fig. 1.23 SMOKE, Sadamasa Motonaga, 1970

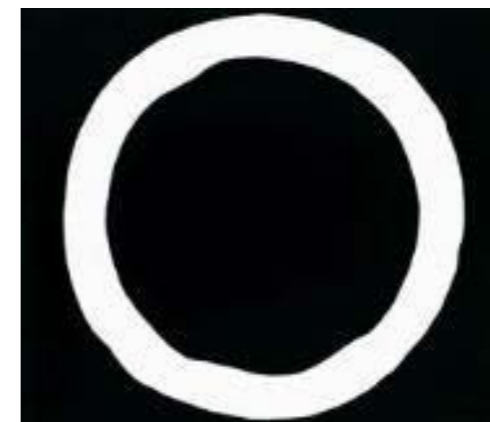


Fig. 1.22 TO MARTHA'S MEMORY, Jiro Yoshihara, 1970

### c) MONO HA

Llamado "Escuela de Cosas" este movimiento japonés tendrá mancuerna con el arte povera italiano y con el minimalismo americano en el aspecto de preocuparse por la cuestión de la materia. En una primera lectura, la obra de Mono-Ha busca entender las propiedades de la materia e ir hibridando materiales naturales con industriales, pero debe comprenderse que no es un entendimiento de la materia en sus propiedades como material para hacer algo sino, cómo a través de sus cualidades se genera una significación. Mono-Ha retomará la cultura tradicional y buscará en los filósofos budistas zen una forma de entender la materia a través de una experimentación espacial considerando el precepto de que el arte proviene de un cierto estado mental de la persona que tiene que ver con una relación ubicada en la conciencia de lo impermanente y la naturaleza. Al tomar este enfoque, estos artistas estaban cuestionando el modernismo occidental y su humanismo e inevitablemente, su obra por su naturaleza física y filosófica se antepone a la autoría y al mercado del arte, por ende, a la cuestión del consumismo. Las obras, eran invendibles; ni siquiera se podían conservar y algunas de ellas quedaron en el registro pues tampoco los artistas podían conservarlas. En sí, el propio hecho de pensar en materiales naturales e industriales lleva una noción de crítica a la industrialización que experimento Japón en los años 1960.

La relación que tiene Mono-Ha con el consumismo y la industrialización occidental, tiene también un origen en el conflicto ANPO derivado de las tensiones América-Japón tanto por la intervención americana post guerra así como por el sentimiento de desconfianza que se sembró en Japón, aunque el movimiento no se consideraba que estuviera moviéndose a través de una vía de arte político como si lo hacían Hi Red-Center y Gutai, no podían negar que estos eventos y las revoluciones estudiantiles les influían. El regreso a esta cuestión de una cultura tradicional desde la filosofía tenía que ver con la crítica a esos productos originados en el consumo y a la presencia de los propios americanos en Yokosuka. La búsqueda era la posibilidad de que dos materiales que en esencia son opuestos se encontrarán entre sí y habitaran el espacio que les rodea.

En Mono-Ha, hay una tremenda carga filosófica que lograba contraponerse a la tradición occidental que había entrado en Japón desde la apertura del país. Aunque los miembros no fueran partidarios de una misma filosofía, debe ser destacado la importancia que hay en que entre ellos permearan en varias medidas el pensamiento japonés o el pensamiento asiático en general. Esto permitió que lo que buscaban en la materia tuviera un rango de estudio y de pensamiento que iba desde el problema de la yuxtaposición de materiales en origen opuestos hasta la posibilidad de plantear la cuestión de la existencia: la existencia de la materia o ¿por qué es que las cosas existen? Dicha interrogante se vuelve interesante porque el conflicto de la existencia llega a tocar incluso dimensiones donde se habla de la cuestión de la existencia de uno mismo a través de la posibilidad de existir gracias a la materia. Aunque todos los artistas tenían una pregnancia de estas nociones mentales, es en Nobuo Sekine (ver fig. 1.24, 1.25) y en Lee Ufan (ver fig. 1.27) donde encontramos la base de Mono-Ha. Sekine en práctica y en la comprensión de un pensamiento japonés filosófico que podía contraponerse al pensamiento occidental y en Lee Ufan, una absoluta carga de pensamiento filosófico, pero no solo en lo japonés sino en el "pensamiento de Asia" que es rico en sí y que permite comprender cómo es que se mueven estas ideas a nivel región, cómo entre ellas se van originando y retroalimentando.

El movimiento tuvo tres grandes grupos que estaban conglomerados según los intereses que tenían como eje. La base era la cuestión de la materia y la filosofía, pero la forma en cómo se interesaban en esta base y los intereses que la exploraban fue la que creo tres ramas específicas: The Lee + Tamabi connection; The Geidai connection y The Nichidai connection. Todas ellas originadas en reconocidas universidades japonesas de arte, espacios que fueron escenarios para la renovación del pensamiento de la juventud, que poco a poco comenzaban a ser los protagonistas de ese conflicto/convivencia de lo japonés y lo extranjero. La generación a la que pertenecen estos artistas hace manifiesta la encarnación del deseo de vivir el shutai-sei o la individualidad en convivencia con una sociedad grupista, donde persiste el interés por el bienestar colectivo y la estabilidad social.

El acto de retomar la filosofía asiática, en específico el zen, que había causado los grandes desastres del fascismo japonés al volverse la justificación para sus atrocidades, ahora era utilizado para hacer una reflexión sobre dichos actos y sobre la nueva convivencia que tenían Occidente-Oriente. El conflicto entre lo japonés y lo occidental encontró una salida en lo matérico al yuxtaponer materiales en un espacio/tiempo donde se hacía posible su mutua existencia sin rivalizar pero también con la posibilidad de realizar críticas, principalmente hacia el sistema capitalista y la industrialización (ver fig. 1.26). Las ideas de la juventud no solo japonesa, expresaba intereses y dudas acerca lo vivido en conflicto militar y planteaba más conforme nuevas guerras, como la de Vietnam o Corea, implicaban después de la Segunda Guerra Mundial; el sentimiento anticapitalista, de oposición al sistema y de activismo que permeo el arte conceptual japonés también lo hizo en otras latitudes, lo cual explica la conformación de grupos y la exportación de artistas japoneses.



Fig. 1.24 PHASE OF NOTHINGNESS, Nobuo Sekine, 1978

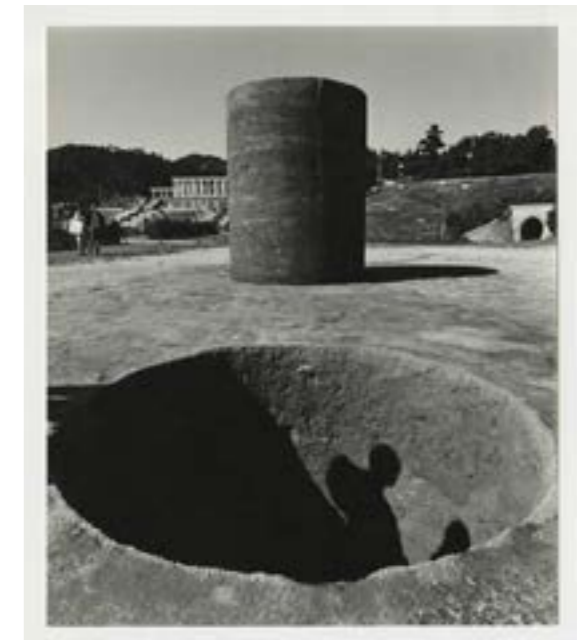


Fig. 1.25 PHASE OF MOTHER EARTH, Nobuo Sekine, 1968-2008



Fig. 1.26 LAW OF MULTITUDE, Kishio Suga, 1975-2012



Fig. 1.27 RELATUM (IRON FIELD), Lee Ufan, 1974



De la posguerra japonesa, es importante rescatar en la visualidad la presencia de fotoperiodistas como Shomei Tomatsu quienes se encargaron de documentar la ocupación, la reconstrucción y los cambios sociales de los años 1960 así como las consecuencias de la guerra que tanto se querían ocultar. El trabajo desde la fotografía documental demuestra aquellas cuestiones silenciadas que políticamente no aparecen o se anulan en diversos textos referidos a la historia del arte japonés, siendo los movimientos del zeinen bijutsu también opacados al estar al margen del sistema y el trabajo documental, no reconocido como parte de la historia del arte japonés pese a su importancia para la visualidad de dicho país y que forjaría la producción fotográfica posterior. El fotoperiodismo de Tomatsu retrató la presencia americana en Japón, la discriminación contra los sobrevivientes de las bombas atómicas por los temores a la radiación, la adopción de costumbres y usos occidentales, la humillación de lo estrictamente tradicional, la pobreza y marginación de la postguerra y finalmente, los movimientos estudiantiles de los años 1960 (ver fig. 1.28, 1.29, 1.30, 1.31).



Fig. 1.28 BEER BOTTLE AFTER THE ATOMIC BOMB EXPLOSION, Shomei Tomatsu, 1961



Fig. 1.29 PROTEST-TOKYO, Shomei Tomatsu, 1969



Fig. 1.30 SANDWICH MEN, Shomei Tomatsu, 1962



Fig. 1.31 CHEWING GUM AND CHOCOLATE, Shomei Tomatsu, 1965

## 1.2.4 LA ACELERACIÓN ECONÓMICA JAPONESA. ROMPIMIENTO DE LOS GRUPOS

Las siguientes décadas serán históricamente difíciles para Japón, la de los años 1980 será de ellas la menos cruda. Existen en este periodo los siguientes factores a contemplar: guerra fría en alta tensión a nivel internacional en un mundo dividido, la aparición del planteamiento de la globalización y la adopción del consumo como modo de vida derivado de una burbuja económica provocada por la alza en mercados inmobiliarios y en el desarrollo tecnológico. Las comodidades generadas por el consumo se volvieron una cultura. El surgimiento de productos y marcas icónicas japonesas no solamente en Asia, sino a nivel internacional aparecerá aquí. Marcas como Nintendo y Sega ejemplificaran este desarrollo en la rama tecnológica, que ubicaba estos productos sin un competidor directo en Estados Unidos y que provocó una guerra comercial que incluía vetos a la importación japonesa. Los productos generados por estas compañías se volverían parte de esa cultura de consumo y ayudarían a generar la estética pop no solo de esta década, también de las siguientes, al generar una cultura alrededor de ellos y del diseño.

Pero a diferencia de los procesos de la sociedad de consumo norteamericana, donde el acto de comprar se asocia con la comodidad, el lujo con el estatus y por lo tanto con una felicidad eterna en el placer, la sociedad de consumo japonesa se encontrará por un lado, con los personajes que levantaron la economía en las décadas anteriores como una respuesta a los desastres dejados por la guerra, considerándose responsables de forjar el futuro para los demás, encontrados con una juventud desencantada con la promesa del progreso, que por la forma de la estructura familiar se tornó conflictiva y que realmente parecía llena de extraños sentimientos. Estos sentimientos serán la pérdida, el vacío y la soledad. La sociedad designará roles específicos para los hombres como fuerza laboral y las mujeres como la fuerza del hogar, siendo estos roles tan inamovibles, que crearon una cultura del trabajo muy específica y eficiente, pero también llena de atropellos y abusos.

"(...) Los valores sociales están cambiando: se desdeña a los artífices de la bonanza económica. (...) el término de nekura, es decir, <<los pesimistas lúgubres>>, para designar a los japoneses de más de cincuenta años que se habían fajado toda la vida y llevado al país a un nivel de afluencia económica extraordinario. Los nekura, término que nació con cuño peyorativo, fueron quienes veinte o treinta años antes habían apretado los dientes y trabajado hasta desfallecer; eran hombres convencidos de que así, con ese alarde de resistencia, se iban a ganar el respeto de la sociedad y de la generación futura. Se equivocaron. (...) Cunde la desilusión entre las nuevas generaciones. Sensación de pérdida, hastío profundo y el presentimiento de que algo iba a estallar. La burbuja de tal sociedad tenía que romperse. (...)" (Rubio. 2012. Pgs. 326-327)

Los artistas dejaron de organizarse en grupos y en escuelas para los años 1980. El surgimiento de la cultura pop japonesa estaba destinado a explotar en estas dos décadas, sumado naturalmente por la aceleración económica japonesa, siendo una época prolífica para el diseño. Como una suerte de contradicción, la herencia cultural y la industrialización estaban en un duro proceso por convivir en Japón, mientras que en Occidente empezaba a surgir por una fascinación por la cultura pop, que les llevaba productos de un origen lejano. Tecnología y tradición estaban destinadas a tratar de encontrarse en la nueva visión de este país.

El viejo conflicto con occidente deja de tratarse sobre ejercer la individualidad en grupo, si no en cómo esa identidad se industrializaba, manufacturaba y se compraba para consumir. El trabajo de Tetsuya Ishida pese a ser de los años 1990, habla de la alienación modelo de la década de 1980, producto de la creencia de una responsabilidad social: la de reconstruir y consolidar la economía del país y de la entrada total en la vida, de una industrialización: productos, servicios, tecnología y objetos en masa; en su obra, esos dos roles de género inamovibles son explorados y criticados, principalmente aquel destinado a los varones: el "sarari men", la personificación de la explotación laboral y el deber ser ante la sociedad. Hombres que interactúan en metáforas de cucarachas, bandejas desechables de comida, empaquetados, objetos y herramientas, seres desechables sin posibilidades de elegir, utilizados por empresas, sometidos a una relación escalonada de poder con sus superiores e incapaces de emanciparse ante dichas situaciones, olvidando la rebeldía y el espíritu de protesta de los años 1960, guardándolo para siempre

en cajones de recuerdo (ver fig. 1.32, 1.33). Monumentos a la desesperanza de una juventud, que se sentía insatisfecha con la promesa del progreso al verlos a ellos como futuros inminentes.



Fig. 1.32 DISTRESSING DREAM, Tetsuya Ishida, 1996



Fig. 1.33 GENERAL MANAGER'S CHAIR IN AN ABANDONED BUILDING, Tetsuya Ishida, 1996

Paralelo a lo que pasó en Estados Unidos, sucedería también la época dorada de una fotografía documental, de una naturaleza performática más que de registro. Es la época donde en equilibrio a fotógrafos americanos como Nan Goldin, Cindy Sherman y Robert Mappethorpe, en Japón se asentarían los trabajos de Daido Moriyama (ver fig. 1.36, 1.37), Nobuyoshi Araki (ver fig. 1.39, 1.40), Eikoh Hosoe (ver fig. 1.34, 1.35) y el reconocido, Hiroshi Sugimoto (ver fig. 1.38, 1.39). La vida en las ciudades, los paisajes y vida nocturna, personajes de un mundo "underground" y una situación de diarios fotográficos, archivos que van confirmando la existencia de uno en el mundo, escenarios de bonanza y placer donde converge la soledad de uno mismo contrapuesto a masas de otros individuos en la misma situación insertos en universos enormes, con los cuales hay que convivir sin esa estructura grupal, o que si la hay se encuentra disfrazada en rituales y normas sociales de comportamiento bastante rígidas; el conflicto que occidente ignora al interior de Japón tiene que ver con la adopción de un código de conducta extranjero, de una expectativa de vida de sus individuos, pero llevados a un punto dónde el propio occidente se sentirá fastidiado y confundido al darse cuenta de su existencia. De forma contrastante, vemos tradición y herencia conviviendo de manera forzada y a veces incómoda, otras más natural, con la tecnología, el desarrollo y el consumismo originado en la industrialización. Japón vislumbraría una estrategia de venta de su cultura tradicional, que rebajaría y maquillaría para su venta al extranjero.



Fig. 1.34 SUNFLOWER SONG, Eikoh Hosoe, 1980



Fig. 1.35 TOKYO JAPAN, Daido Moriyama, 1983



Fig. 1.36 SINGBOARD, Daido Moriyama, 1990



Fig. 1.37 OTOKO TO ONNA, Eikoh Hosoe, 1983



Fig. 1.38 PACIFIC OCEAN-IWATE JAPAN, Hiroshi Sugimoto, 1986



Fig. 1.39 MS-MICHIGAN, Hiroshi Sugimoto, 1980



Fig 1.39 KINBAKU, Nobuyoshi Araki, 1980-2000



Fig. 1.40 KINBAKU, Nobuyoshi Araki, 1980-2000



Fig. 1.42 COMMES DES GARÇONS, Rei Kawakubo



Fig. 1.43 HELLO KITTY!, Yuko Shimizu y Yuko Yamaguchi



Fig. 1.44 SAILOR MOON, Naoko Takeuchi

### 1.2.5 RECESIÓN ECONÓMICA DE LOS AÑOS 1990, GLOBALIZACIÓN Y POLÍTICA DEL SOFT POWER. FENÓMENO DEL SUPERFLAT.

La última década del siglo XX fue especialmente dura con Japón: su aceleración económica entró en crisis y por primera vez desde la Segunda Guerra Mundial no vio un crecimiento, un terremoto en 1996 en Kobe que fue considerado hasta ese momento el más fuerte que hubiera golpeado al país y un atentado terrorista en el metro de Tokio por parte de una secta religiosa, mermaron los ánimos de las personas. La promesa del capitalismo y el progreso estaba comenzando a flaquear.

La burbuja económica reventó y al igual que muchas otras crisis en otros lados del planeta, comenzó con una compañía bancaria que se declaró en bancarrota y arrastró a toda la economía de un país entero junto con sus ciudadanos y los beneficios de la propia burbuja: la bonanza económica y la abundancia de los empleos. La manifestación de un aumento en escala en los suicidios, la aparición de una crisis demográfica marcada por la inversión de la pirámide generacional, la insostenibilidad de una economía donde no nacen niños contra un aumento de muchas personas adultas, la existencia del aislamiento de los jóvenes de la sociedad y la antítesis interacciones productivas, los hikkikomori. Era inevitablemente el inicio de la realidad de la sociedad japonesa para el nuevo milenio. El contexto de esta “sociedad fragmentada” lo describe Carlos Rubio así:

“(…) Daba la impresión de que el sistema económico que había sostenido cincuenta años de crecimiento económico ya no servía. (...) El colapso económico de la década de 1990, seguido de una tímida recuperación en los primeros años del nuevo siglo, reveló elementos bastante feos de la sociedad que antes parecían haber estado ocultos debajo de los tatamis de las casas japonesas: alto índice de suicidios, violencia doméstica, corrupción empresarial, profunda crisis de autoridad, aumento insólito de brecha entre ricos y pobres, desintegración de relaciones sociales. Se ha acuñado recientemente la expresión muen shakai o <<sociedad fragmentada>> para describir ese panorama bastante desolador. (...)” (Rubio. 2012. Pg. 327)

Finalmente al hablar de las últimas tres décadas del milenio para Japón es necesario mencionar la continuación de los problemas presentados en la década anterior. Aunque la recuperación económica existió para Japón, se encontró con el problema de la crisis mundial generada por Estados Unidos en el 2008. Por otro lado, esos problemas demográficos que empezaron a explotar en los años 1990 se han consolidado: hoy en día la tasa de natalidad japonesa es demasiado baja, su pirámide inversa se pronostica traerá graves consecuencias en el futuro al ser insostenible el sistema de pensiones por la carencia de gente joven que pueda soportar y mantener el ritmo de producción necesaria para la economía del país. Aunque el problema de los hikkikomori (jóvenes que se encierran en sus cuartos y se aíslan de la sociedad) y en general sobre la salud mental pública es más abierta y el gobierno ha tratado de intervenirlo, la realidad es que no podría decirse que vaya a la baja. El último gran golpe recibido por esta nación fue la tragedia de Tohoku en 2011, marcada por un gran terremoto en la región de Fukushima que arrastró con todo y provocó una emergencia nuclear al explotar parte de la planta nuclear de la región por un tsunami. La segunda década del milenio trajo a Japón dos circunstancias importantes: la primera, la abdicación del emperador a favor de su hijo en una monarquía que no había visto el proceso en mucho tiempo y los segundos juegos olímpicos de Japón programados para el año 2020 en Tokio, que terminaron siendo pospuestos para el 2021 por la pandemia por SARS CoV-2; aunque uno de los intereses principales de Japón es una constante innovación tecnológica, que busca facilitar la vida de las personas y de alguna forma empezar a ser sostenible y amigable con el medio ambiente, el conflicto con el uso de la energía nuclear sigue vigente y aún son desconocidas las consecuencias reales de la explosión de Fukushima así como el destino de los desechos nucleares. El desarrollo de IA (inteligencia artificial) así como la implementación de mejoras para los dispositivos móviles en los espacios cotidianos como hogares, oficinas y transportes son algunos de los ejemplos de la capacidad creativa que posee este país asiático, que va a la vanguardia en cuanto a las telecomunicaciones globales.

Un último factor determinante de este momento histórico es el poder blando o soft power. El soft power, según su autor Joseph S. Nye, son todas aquellas cualidades positivas que un país vende al exterior y garantizan su reconocimiento por un buen comportamiento ante la comunidad internacional; el destino económico de muchas naciones, principalmente aquellas que comienzan a ser relevantes, tiene que ver con el atractivo con el que se ofrezcan; estos aspectos no se limitan a las cuestiones económicas o de capacidad industrial, sino que incluye la gestión de aspectos culturales, sistema de leyes con ciertos valores y una política exterior cordial. El soft power es implementado por muchos países, pero el caso asiático es particular, pues posee cuatro naciones en ascenso por dicho mecanismo, siendo Corea del Sur el ejemplo exitoso de esta política gracias a la exportación de su industria del entretenimiento.

El caso japonés del softpower es muy conciso, pues el viejo conflicto que tenía con Occidente terminó por ceder ante la necesidad de vender su atractivo: maneja un comportamiento aceptable ante el mundo, con una política exterior poco violenta, su sistema económico busca ser lo más estable posible y aspira a poder mejorar su huella ecológica, pero principalmente, logró mezclar lo tradicional con lo pop, haciendo ameno el acercamiento de los extranjeros a su cultura e incrementando su turismo gracias a este factor de comprensión y de aprobación por parte de Occidente. Beneficiados por la industria tecnológica, las nuevas telecomunicaciones y la innovación en el campo de los electrónicos, su conectividad con el mundo le permite acercarse al ideal necesario para una integración en la aldea digital. Esta estrategia desencadenará el momento actual del arte japonés, que corresponde desde la década de 1990 a la actualidad en un fenómeno que en determinados textos se le considera como una corriente, mientras que en otros se maneja como un estilo: el superflat.

El movimiento que surgió de la era pop de los 1980 en Japón y que fue establecido no solo en práctica si no en teoría por Takashi Murakami, podría ser descrito como grotesco, adorable (kawaii) y superficial. Murakami logró soldar el conflicto de identidad que había en Japón y trajo una corriente que describe “el profundo vacío del consumismo japonés” pero al mismo tiempo está buscando traer el arte a todos los estratos, pues consideraba que el “fine art” o lo que podría considerarse Arte (en el sentido occidental) en Japón era muy aburrido y elitista, llevó su propuesta a la practicidad de que todos pudieran obtenerlo al gusto que se prefiriera ya fuera en una “obra” o en un “merchandise” (mercancía) colaboración con marcas de moda y con artistas populares. El superflat es una crítica a lo vacío, a lo plano, a lo industrializado y a lo banal basado en las características de una herencia cultural donde se le daba prioridad a la bidimensionalidad y que viene desde escuelas de pintura como la RINPA o el nihonga, hasta retomar como una influencia principal al Ukiyo-e y una pregnancia de esa cultura pop de los 1980: anime, videojuegos, moda, diseño, manga, música y audiovisuales (ver fig. 1.46). Existe de pronto, una preocupación por el lugar de origen o el hogar derivados de las crisis que estaba pasando Japón y una invitación a cuestionar la forma de organización social, económica, política y hasta ecológica de esta nación. La crítica, iba sobre las consecuencias de un extremo consumismo hasta la implicación del “abaratamiento” de su propia herencia cultural a raíz de la occidentalización y la figura ejemplo es el alter ego el mismo Murakami, Mr. DOB, un personaje ficticio que aparece a lo largo de su obra y que viene de una frase semejante al “dada” del dadaísmo, que significa “¿por qué? ¿por qué?” (dobjite dobjite), dicho caracter es un paralelismo de Mickey Mouse (ver fig. 1.45). Murakami, estableció un paradigma de cómo el arte tan puro y sublime podría ser rebajado a cualidad de objeto comercial, vender años de tradición en un par de zapatos lujo, que mientras podría ser ofensivo para algunos, otros podrían ver la crítica de la postura japonesa con respecto a su propia cultura y su relación con el mundo occidental.



Fig. 1.45 727, Takeshi Murakami, 1996



Fig. 1.46 I RECALL THE TIME WHEN MY FEET LIFTED ON THE GROUND, EVEN SO SLIGHTLY-KORIN-CRYSANTHEMUM, Takeshi Murakami, 2009

En este punto podemos hacer un paralelismo entre la situación asiática y latinoamericana por la estrategia del soft power y las formas en las que culturas subyacentes se relacionan con centros hegemónicos. En su texto “Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad”, Héctor Canclini nos establece que en el ámbito de la contemporaneidad, aquellas nociones dicotómicas en conflicto alrededor de lo cultural se yuxtaponen y se hibridan, pues en lugares donde no existe la noción de modernidad como en los centros hegemónicos, no sucede la muerte de lo tradicional, y se encuentra presionado constantemente por la presencia de una cultura dominante, que termina por adoptar estrategias donde se combinan, que se manifiestan en la producción cultural y en la producción artísticas, generando productos consumibles y estrategias para anhelar consumirlas a través de emociones. En este caso pasa un fenómeno particular, pues por un lado en Asia existen los medios para realizar la modernidad mientras que Latinoamérica, por su condición social y económica, no le es posible consolidarse; sin embargo, en ambas regiones no sucede el abandono de lo tradicional (aquello que se llama folklore, para dotarle de una cualidad y no eliminarle; que justifica parte de la identidad, ubicada en el pasado y generadora emociones, principalmente la nostalgia y la melancolía) sino que por medio de las instituciones, existe una gestión y una resignificación de un conjunto de símbolos que son y serán aprobados por una cultura dominante. Ambas regiones, desde posiciones de poder diferentes, han sido encaminadas a relacionarse por medio de estrategias similares con los centros, reforzando la teoría del softpower, donde si países como Japón o Corea del Sur a través de su producción cultural y artística dan ejemplo de aprovechar dicha política, pareciera ser que Latinoamérica no ha sido capaz o apenas está descubriendo, la posibilidad de jugar para desarrollarse y obtener alguna ventaja de la gestión de su ahora cultura híbridada

Aunque el superflat sigue vigente en su estética y sus enunciados, los intereses de los artistas hoy encaminados a una segunda década del siglo XXI, son múltiples y abordan cuestiones personales que pueden volverse o no controversiales en una sociedad de corte conservador. El escepticismo a los sentimientos de los grupos de los años 1970, pero también a la promesa del progreso, ha creado en la estética japonesa contemporánea una diversificación de temas; existe una producción artesanal de temas socialmente aceptados, asociados a la tradición, y ha encontrado en la globalización nuevos lenguajes e intereses. Si Tetsuya Ishida en la década de 1980 abordó que la identidad y los cuerpos de los varones eran moldeados, formados y consumidos para ser funcionales a un modelo económico y social en las empresas, los nuevos artistas retomarían el imaginario fetichista de la sexualidad femenina para hablar del vacío y el consumo.

Las mujeres, protagonistas en las obras de Chiho Aoshima (ver fig. 1.47, 1.53), Aya Takano (ver fig. 1.49, 1.52), Makoto Aida (ver fig. 1.48, 1.51) y Yoshitomo Aida (ver fig. 1.50), oscilan entre ser individuos y objetos sexuales; sus cuerpos pueden ser exhibidos, empaquetados, vendidos, usados y mutilados; son adorables y grotescas, inocentes y violentas. Pero al mismo tiempo, otorgan espacios, crean posibilidades y buscan proyectar a la mujer japonesa fuera de los papeles conservadores que esperan de ella una buena madre y esposa, protectora dedicada al hogar, encarnación de la pureza y la corrección. La literatura aborda a las mujeres como los seres fuertes de las historias, como espíritus seductores, esposas y novias que deciden abandonar, con la capacidad de estallar visceralmente al verse impuesto el silencio a sus emociones, a abrazar el descaro y el cinismo.



Fig. 1.47 REBIRTH OF THE WORLD, Chiho Aoshima, 2016



Fig. 1.50 DORAEMON, Yoshitomo Nara, 2002



Fig. 1.52 NOSHI&MEG ON EARTH YEAR 2036, Takano Aya, 2005



Fig 1.48 BLENDER, Makoto Aida, 2012



Fig. 1.49 ELEVATOR F, Takano Aya, 2006



Fig. 1.51 EDIBLE ARTIFICIAL GIRLS, Makoto Aida, 2001

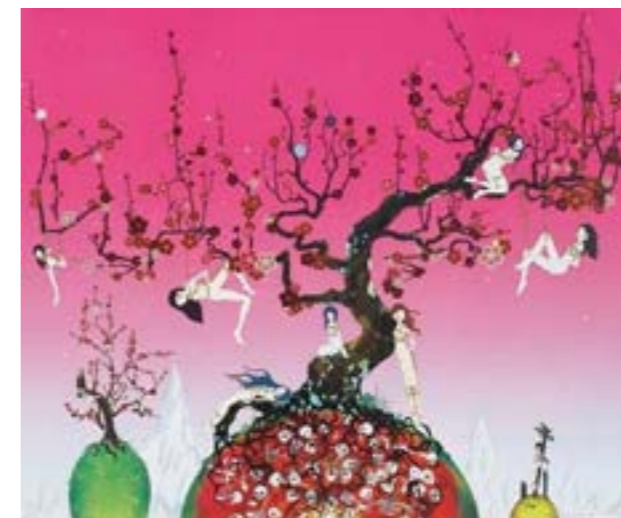


Fig. 1.53 JAPANESE APRICOT 3/A PINK DREAM, Chiho Aoshima, 2007

Pero por mucho que el tema aparentemente tenga un enfoque feminista, dista de serlo. En la agenda política de aquellos límites que pueden cruzarse o no, existen temas polémicos y censurables aún en el arte japonés, pues aunque la corporalidad tenga una percepción distinta a la occidental, las cuestiones con respecto al rol ejercido por los individuos siguen siendo tabú. Un ejemplo es la obra de la artista Rokudenashiko (Megumi Igarashi) con sus objetos en forma de vagina que fueron extremadamente polémicos al grado de generar un controversial juicio de censura (ver fig. 1.54).

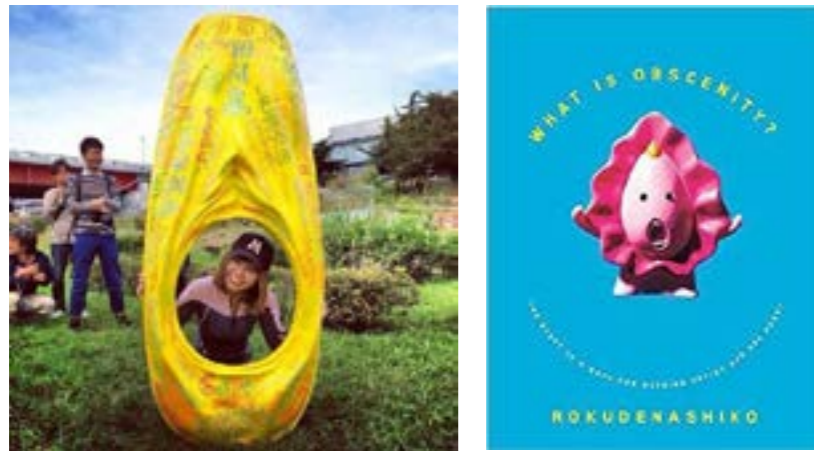


Fig 1.54 WHAT IS OBSCENITY?: THE STORY OF A GOOD FOR NOTHING ARTIST AND HER PUSSY, Rokudenashiko/Megumi Igarashi, 2016

Por otro lado, desde la “cultura pop”, aparecen salidas a intereses de otros autores. Distopías del fin del mundo o el colapso de la humanidad ha sido abordado por autores de culto como Katsuhiro Otomo con Akira (ver fig. 1.55) o Neon Genesis Evangelion de Hideaki Anno (ver fig. 1.56), siempre permeadas de dudas acerca de la existencia y de estados emocionales como la desesperación, la soledad, el abandono, la pérdida y opuestos como el amor, la sexualidad (siempre, en un punto muy polémico entre qué si y qué no), el valor de la amistad o la necesidad de seguir adelante, son estas mismas creaciones las que abordan cuestiones políticas como el militarismo o la ética alrededor del medio ambiente y las industrias; la salud emocional aparece hablando de la realidad de los jóvenes en manga, anime, películas, trabajo de ilustradores en mercancía, estilos de moda, música y videojuegos. Medios que tradicionalmente están erróneamente asociados en Occidente con la infancia, demuestran en Asia Oriental (no solo en Japón) abordar temáticas adultas en un amplio espectro de público de todas las edades e intereses.



Fig. 1.55 AKIRA, Katsuhiro Otomo, 1982



Fig. 1.56 NEON GENESIS EVANGELION-REBUILT OF EVANGELION, Hideaki Anno, 1997-2021

En el diseño, la potencia de la mercadotenia japonesa la hace muy particular entre sus contrapartes occidentales: el uso de mascotas, la narración de un contexto, un uso, una emoción o una sensación así como diversos recursos como múltiples estilos de animación que interactúan con actores, botargas o que sencillamente funcionan con una estructura narrativa nítida, son algunas de las características principales que tienen como objetivo llegar de forma indirecta o mucho más amena a la sensibilidad del comprador, contrario a la postura agresiva/directa de la publicidad occidental, especialmente la americana.

El hablar de la ilustración y el diseño a la par de la producción artística, en específico en el contexto japonés, se debe a una interesante no diferenciación del artista y el artesano así como la no clasificación para denominar a un cierto objeto como “artístico”, pues existe la posibilidad de denominar como bello a todo aquello que está bien realizado y el creador no siempre es alguien que por definición podría decirse es la figura del artista que se comprende en Occidente. El respeto a la figura del artesano recae en la buena factura de la elaboración, el aprecio estético por las cosas cuya construcción se realiza con delicadeza y dedicación, originado en una fuerte tradición de objetos de alta elaboración en técnicas depuradas como los urushi (laca oscura con detalles en color por pigmentos) o incluso la forja de espadas. Los artistas de este momento histórico focalizan su trabajo en diferentes aspectos, no limitan su trabajo a denominarlo como producción artística o a un portafolio de diseño, dado que este rompe las barreras entre ambos y se debe a que su obra se encuentra sustentada en esta percepción artista-artesano y objeto-obra, que justifica el porqué llevar cuestiones estéticas complejas a un objeto banal posee todo un sentido, pues si la apreciación de la belleza es sobre la calidad y la factura con la que son hechos los objetos la aplicación a un objeto de consumo es válida en sus propios términos. Un ejemplo de esta versatilidad es la animadora Shishi Yamazaki, quien empezó su trabajo como exploraciones de la rotoscopia cuando experimentó con el movimiento y la significación de su cuerpo; hoy en día, su portafolio posee trabajos personales que aún parten desde esas experiencias y que amplió al cuestionarse sobre la shishi-girl, un personaje hecho basándose en ella y que se le parece físicamente, este personaje es la protagonista de dichas animaciones; a la par trabaja para compañías de moda, electrónicos, bebidas, entre otros, haciendo anuncios cortos donde aparece shishi-girl como parte de la estética completa que maneja, siendo algunos de sus clientes marcas como los alimentos y bebidas KIRIN o los centros comerciales EST (ver fig. 1.57, 1.58).



Fig. 1.57 BLOOM, Shishi Yamazaki, 2021

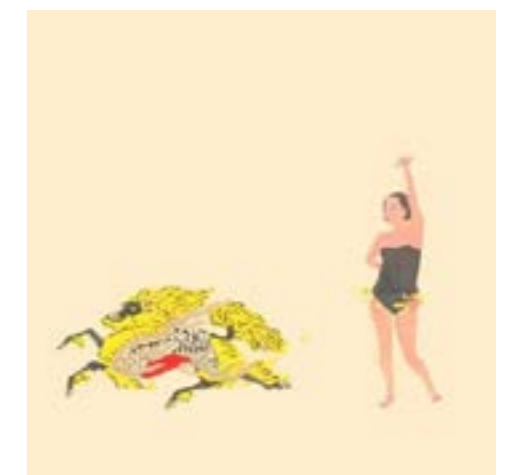


Fig. 1.58 KIRIN CREATIVE RELAY, Shishi Yamazaki, 2020

### 1.3 CONCLUSIONES DEL CAPÍTULO

Los eventos relevantes que cambiaron el contexto histórico, social, cultural y político de Japón son esenciales para comprender la producción artística del país nipón. Sin ellos, sería imposible realizar un estudio formal de la evolución de la visualidad. Dichos acontecimientos en orden cronológico serían: el gobierno de los shogunes con la política sakoku de aislamiento, la apertura a Occidente y la Revolución Meiji, la militarización de Japón durante la Segunda Guerra Mundial, la recuperación de la posguerra y los movimientos sociales de la juventud, la aceleración económica, el quiebre de la burbuja económica, el soft power y la globalización.

Persisten y se manifiestan a lo largo de estos eventos y manifestados en la producción cultural un conflicto principal que evolucionó en seis procesos identificables, dicho conflicto es la complejidad de la relación entre Oriente y Occidente. Las tensiones de estos procesos son una evolución de una misma circunstancia enlazada con la resistencia de Japón a ser colonizado por una potencia, lo cual hace su caso bastante diferente del estudio a realizar con otros de sus vecinos asiáticos. La producción cultural a través de estas tensiones desembocó en el surgimiento de sentimientos que fueron manifestados por sus artistas en diversas ramas, desde las artes visuales, la danza, el teatro, la poesía, la literatura y la cinematografía; mostraban su sentir ante estos eventos que, al igual que la tecnología y el desarrollo, involucraban la adopción de conceptos, ideas y costumbres que no eran asimilables de forma sencilla. Se mencionan a continuación dichos procesos y emociones:

- 1. Aislamiento como protección ante el expansionismo europeo.** Consolidación de identidad y tradición japonesa. Desconfianza en lo extranjero.
- 2. Occidentalización.** Abandono de identidad japonesa por adopción de modos, tradiciones y costumbres occidentales por la modernización, sentimiento de rechazo a lo tradicional.
- 3. Conflicto sobre la identidad japonesa y la identidad occidental.** Militarización japonesa, sentimiento nacionalista, rechazo al imperialismo occidental en Asia.
- 4. Individualismo.** Conflicto desde los valores de la nueva Constitución, la intervención norteamericana en suelo japonés y la derrota de la Segunda Guerra Mundial; paso de una sociedad grupista a acoplarse al valor del individualismo de las sociedades occidentales. Sentimiento de "herida" posguerra y pacifismo.
- 5. Consumismo.** Conflicto desde la adopción del consumo como una cultura. Eventual desquebrajo de la conformación de una sociedad que adoptó el ideal consumista de vida, colapso durante el quiebre de la burbuja económica. Sentimiento de soledad, pesimismo, ruptura y hartazgo.
- 6. Política del softpower y globalización.** Hibridación cultural de lo tradicional y lo pop; exportación del atractivo cultural del país. Necesidad de una nueva comprensión de la identidad y lo cultural debido a un rápido intercambio con otras latitudes debido a las nuevas telecomunicaciones.

Finalmente, existe en la producción artística de cada periodo la presencia de dichos procesos ideológicos y culturales. Como se ha analizado, la visualidad progresaba conforme iban entrando nuevas interacciones conviviendo/confrontándose/combinándose con las ya existentes. Desde un desarrollo técnico que hizo compleja la producción creativa manteniendo/retomando/partiendo mediante lo tradicional y lo extranjero se consolidó esa búsqueda de un equilibrio, una coexistencia que gestó la contemporaneidad del arte japonés; dicha colaboración genera como consecuencia hacerle tan particular y específico. Esta particularidad existe no solo en los artistas que han trabajado únicamente en Japón sino en los artistas japoneses que han trabajado en otras latitudes; permite que dentro de un contexto de globalización la experiencia se diversifique y enriquezca al arte, pues las relaciones occidente-oriente que aparentemente parecerían tan ajenas, no lo son en una nación como Japón, cuya historia turbulenta con Occidente ha desembocado en ese equilibrio de tensiones, de conflictos y choques para conseguir un acoplamiento creando una nueva identidad.

Es interesante comprender la posibilidad de establecer puntos en común con Latinoamérica, en específico con México, en esa situación de hibridar culturalmente lo tradicional y lo popular como resultado de la presión de una cultura hegemónica dominante, pues la estrategia del soft power puede que sea el camino idóneo para propulsar el potencial de todos aquellos puntos fuera del centro. Se debe plantear que en una vista al futuro, los nuevos artistas japoneses poseen otro bagaje histórico y cultural; al crecer en el contexto de la globalización, su país, su cultura y hasta su idioma están en el mismo punto de jaque que los de otras naciones en el mundo. Con las posibilidades creadas por las telecomunicaciones, los problemas globales y el nuevo gran movimiento de individuos entre territorios así como intereses propios y colectivos, estos artistas en potencia serán herederos de la pregunta por la humanidad de Taro Okamoto y de la renovación del sutil equilibrio que conforma su cultura tal cual como es hoy en día.

El Japón de la globalización es rico por su raíz histórica, pero también por la forzada escucha a la que se vio obligado y que posteriormente aceptó, que no adopta de forma de absoluta y pone en juicio, poco antes de aprender del otro y gestar a su manera una nueva versión. Hoy en día, todos los aspectos culturales de Japón son resultados de esa mezcla de relaciones con el extranjero y ese viejo conflicto entre la mente occidental y la mente oriental (tema que será tratado a mayor profundidad en el siguiente capítulo), una situación que hubiera sido impensable durante el sakoku de los shogunes.



# ESTÉTICA JAPONESA Y REFERENTES DE OBRA

## INTRODUCCIÓN

En este capítulo se abordarán conceptos relacionados con la filosofía y la estética japonesa que serán fundamentales para el desarrollo de obra. Se analizarán cinco ejemplos del pensamiento asiático, siendo el principal el budismo zen, del cual partiremos para estudiar la construcción de la belleza a través del wabi-sabi y otros valores estéticos japoneses.

Posteriormente, se revisarán las relaciones entre México y Japón, donde sus puentes culturales serán fundamentales para comprender la simbiosis que los artistas referentes de obra presentan en su proceso creativo al tener perspectivas e intereses ubicados en las dos culturas.

## 2.1 ESTÉTICA JAPONESA

En este apartado se introducirá al lector a cinco ejemplos del pensamiento filosófico asiático que se encuentran relacionados entre sí. Esto con el objetivo de tener una perspectiva más específica que permita comprender y leer obra generada desde la estética de Oriente. La filosofía de esta región se encuentra entrelazada a la religión, la espiritualidad y el misticismo, pero que, a diferencia de Occidente, se caracterizan por ser posturas sobre los modos de vivir más que de encontrarse sometido a la presencia de una divinidad o entidad superior. Estos cinco ejemplos serán: Hinduismo/Brahamismo (India), Budismo (India, China), Taoismo (China), Confucianismo (China) y Budismo Zen (Japón)

Desde el Budismo Zen, partiremos hacia la comprensión de la belleza a través de valores estéticos como el wabi-sabi, desde los cuales se asentarán conceptos que posteriormente serán retomados en el análisis de referentes de construcción de obra.

### 2.1.1 EJEMPLO DE PENSAMIENTO FILOSÓFICO ASIÁTICO

Para acercarse al pensamiento filosófico asiático se debe contemplar la fuerza de la influencia que representan India y China. India fungirá como la puerta entre el mundo islámico de Medio Oriente con la región del océano Índico y de las montañas del Himalaya, será cuna de Hinduismo y Budismo. Por otra parte, China será la cultura madre de Asia Oriental para la península Indochina, Japón, Corea y Mongolia, heredando elementos primordiales como sistemas de escritura basados en ideogramas, artes, oficios y tecnología así como formas de gobierno.

En este apartado de forma breve se hará recuento de tres grandes ramas del pensamiento filosófico y estético de Oriente. Entre las tres existen elementos en común que son hermanados y que permiten comprender cuestiones que se reflejan en la producción de todas las culturas que las adoptaron como filosofías guía de la existencia y la espiritualidad de los individuos. Aunque podría hacerse mención de las grandes divergencias que presentan estos pensamientos con las escuelas occidentales, este punto será tratado más adelante en el estudio sobre el zen, donde se retomará lo mencionado a continuación como referencias para hacer ese contrapunto, de esa forma, el estudio sobre la filosofía del zen será más conciso y podría explicarse desde esas diferencias epistemológicas.

## a) HINDUISMO/BRAHAMANISMO

Procedente de las sociedades que habitaron el subcontinente Indio y de la propia entrada de los Arios a este territorio, se da una suerte de combinación de creencias diversas que procedían desde una contemplación animista del mundo. Lo que hoy se denomina hinduismo tiene una larga tradición espiritual que es compleja y extensa de rastrear para ser estudiada, en específico en este punto retomaremos la escuela que procede de la tradición Védica derivada del texto de los Vedas. Principalmente hay dos cuestiones que deben contemplarse. La de los conceptos filosóficos y la de un orden social aplicado.

El orden social es el sistema de castas que rigió la India hasta la independencia, donde uno de los principales cambios sucede sobre la anulación legal del sistema de castas al obtener todos los ciudadanos el mismo reconocimiento sin importar el origen de su casta. Pero cabe recalcar que este sistema se enlaza a estas cuestiones espirituales al provenir de la idea de que el universo debe sostenerse sobre algo y ese pilar es el sacrificio cósmico de una divinidad (Brahma); fue de él mismo que surgió la humanidad de diversas partes de su cuerpo con diferentes tareas asignadas (las castas): de su cabeza surgen los sacerdotes (Brahmanes), de sus manos los guerreros (Chatrias), de sus caderas/piernas los comerciantes y agricultores (Vaisyas) y de sus pies los sirvientes (Sudras). El sistema de castas se une a través del sacrificio cósmico a la idea "karma-kanda" o la de acciones y sacrificios que deben ser realizados por un deber para sostener del orden beneficioso para todos.

Sobre el pensamiento filosófico se partirá desde la tradición hallada en los cantos y textos de los Vedas donde existen fragmentos de conversación donde un maestro guía a un alumno en la sabiduría del entendimiento de lo dicho en esos cantos.

Existe una única divinidad que es la realidad/verdad única e infinita llamada "Brahman". De ella surgen una serie de manifestaciones (devas) que no son dioses sino múltiples identidades. Estas identidades en sus representaciones eran animistas y combinaban al hombre con elementos de la naturaleza como animales; esta configuración es un problema de la unidad (Brahman) o lo real y la multiplicidad de la unidad (los devas) o las configuraciones de lo real. Las muchas representaciones del hinduismo son parte de lo mismo y no dioses separados, quedando descartada una estructura politeísta. Desde aquí surgen los siguientes puntos

1.- Brahma es "el fondo de ser" o la realidad absoluta de todas las cosas, pero las configuraciones de lo real generan un mundo de formas cambiantes que esconde a ese mundo único y eterno. Ese mundo de formas cambiantes será llamado "Maya" y es una "realidad que no es la realidad" pues es un engaño de percepción a través de los sentidos. Maya es un molde con el que interpretamos el mundo y, precisamente al provenir de nuestra percepción se vuelve una convención y es en sí la representación que se hace sobre la realidad, pero jamás la realidad que es Brahma.

2.- Desde el planteamiento de la unidad de lo real y las multiplicidades que configuran lo real surge la idea los niveles de la realidad que se encuentran interconectados que podemos ver graficados en los mandalas y en los chakras. Partiendo desde el conocimiento de que Brahman es la sustancia que origina todas las cosas, podemos entender que atraviesa todo en el universo y al ser nosotros parte de ello también lo poseemos. En este punto se explica la práctica del yoga como un ejercicio de control de la mente para poder pasar el velo que pone Maya en nosotros y poder llegar a experimentar Brahman; a través de este ejercicio es que existen los niveles de realidad pues el primer bloque a romper en la comprensión de esa realidad es la del cuerpo y la mente donde las cualidades de uno y otro funcionan como instrumentos de percepción y el siguiente nivel es el de la "conciencia consiente" donde se rompe el ego y aparece la individualidad: atman.

3.- Atman es lo divino immanente que permanece en Brahman o lo divino trascendente y que provoca esta relación entre la unidad y la particularidad. Se concede a lo creado y a creador la misma cualidad divina, donde el hombre no está hecho a semejanza de una divinidad, sino que encarna parte de esa divinidad. Darin McNabb en uno de sus videos explica precisamente que la divinidad



4.- Finalmente debe entenderse que los conflictos de la vida pertenecen también a Brahman y cada uno en ellos debe tomar elecciones para llegar a ser libres y autónomos. Este punto es explicado por la parábola del príncipe Arjuna y el avatar Krishna que enseña que la vida posee múltiples formas y hace mención a “Dharma” o el principio de orden por naturaleza que busca una totalidad armoniosa cuando se entiende el deber de las cosas y el cumplimiento de ese deber; “Karma” o las acciones como causa y efecto y que implica consecuencias en todos los niveles de la existencia y finalmente la rueda del “Samsara” o los ciclos de nacimiento en muerte bajo los actos de ilusión de maya que se vuelven perpetuos e implican que atman permanezca esclavizado al ser atado al ciclo de reencarnación.

El principio del hinduismo es explicado por Anand Coomaraswamy de la siguiente forma:

“(…) God is an essence without duality (advaita), or as some maintain without duality but not without relations (visistadvaita). He is only to be apprehended as Essence (asti), but this Essence subsists in a two fold nature (dvaiti-bhava) (….) Whoever knows him in his proximate (apara) aspect, immanent, knows him also in his ultimate (para) aspect, transcendent; the Person seated in our heart, eating and drinking is also the Person in the Sun. This Sun of men, and Light of lights, “whom all men see but few know with the mind”, is the Universal Self (atman) of all things mobile or immobile. He is both inside and outside /bahir anta’s ca bhutanam), but uninterruptedly (anantaram), and therefore a total presence, undivided in divided things. He does not come from anywhere, nor does he become anyone, but only lends himself to all possible modalities of existence. The question of his names, such as Agni, Indra, Prajapati, Siva, Brahma, etc, whether personal or essential, is dealt with in the usual way “They call him many who is really one” (….) The trinitarian names –Agni, Vayu and Aditya or Brahma, Rudra and Vishnu- “Are the highest embodiments of the supreme, immortal, bodiless Brahma… Their becoming is a birth from one another, partitions of a common Self defined by its different operations… (….) Wheter we call him Person, or Sacerdotium, or Magna Mater, or by other grammatically masculine, feminine or neuter names, “That” (tat, tad ekam) of which our powers are measures (tanmatra) is a syzygy of conjoint principles, without composition or duality. (….) And since this finite totality can be only logically and not really divided from its infinite source, “That One” can also be called “Integral Multiplicity” and “Omniform Light” (….) This Agni is at once Messenger of God, the guest in all men’s houses, whether constructed or bodily, the luminous pneumatic principle of life, and the missal priest who conveys the savour of the Burnt-offering hence to the world beyond the vault of the Sky, through which there is no other way but this “Way of the Gods” (devayana). This Way must be followed by the Forerunner’s footprints, as the Word for “Way” itself remind us, by all who would reach the “farther shore” of the luminous spatial river of life that divides this terrestrial from yonder celestial strand; these conceptions of the Way underlying all the detailed symbolism of the Bridge, the Voyage and the Pilgrimage. (….)” (Coomaraswamy. 1959, Pgs. 10-12)

## b) BUDISMO

El Budismo es resultado de las múltiples escuelas que surgieron del propio Hinduismo. Si el Hinduismo carece de fundador, el Budismo comienza con Siddhartha Gautama con una respuesta para la pregunta si existe un camino que no quede en los extremos de vivir en la banalidad de Maya y en la complicación de la vida ascética. La aparición del Budismo también es hasta cierto punto político, pues si en el Hinduismo se es requerida la presencia de un Brahman, en el Budismo queda realmente en el esfuerzo y disciplina que pone el individuo el camino al trascender. La respuesta, retoma su vida al ser el primer sujeto documentado en alcanzar la iluminación, donde se explica que el príncipe aislado de los horrores del mundo en su palacio un día los descubre y lo abandona todo para volverse asceta, hasta que a punto de morir por la inanición, se sienta debajo de una haya donde medita el camino intermedio que se volverán la doctrina budista. Buda no es un dios ni una divinidad, fue un hombre con disciplina que encontró una salida al dolor y sufrimiento de la vida, que da una respuesta para vivir en un punto intermedio entre el caos de los sentidos y el ascetismo.

Por ende, los Buda no son seres divinos sino aquellos hombres que logran conseguir un despertar y ser ejemplo de ese despertar para otros por lo cual el Budismo más que ser una religión es una práctica filosófica. Al no haber obtenido una respuesta por ninguno de los dos caminos, Buda en su “despertar” o “nirvana” (la iluminación o el estado psicológico donde no existe el deseo ni el miedo) propone un camino para la existencia: primero, la identificación de los causales del dolor o “Las cuatro Verdades” y después, la práctica para llegar a la iluminación que son una serie de consejos desde las cuatro verdades llamado “el noble camino óctuple”

Darin Michael McNabb, Doctor en Filosofía por el Boston College. Cofundador y primer director del Instituto de Filosofía de la Universidad Veracruzana, actualmente es investigador de tiempo completo y tiene un proyecto de divulgación llamado “La Fonda Filosófica”, disponible en diferentes plataformas en internet.

Las Cuatro Verdades Nobles consisten en lo siguiente:

### 1.- La vida es sufrimiento.

La primera verdad va referida a “Dukkha” o la simple existencia del dolor, que va desde aquel que es físico y se manifiesta en la enfermedad, la vejez y la muerte hasta el que es mental. En el mental, nos referimos a la reacción que tenemos al dolor: el sufrimiento. El precepto budista “El dolor es inevitable, el sufrimiento es opcional” muestra que en el nivel mental el dolor no es tal cual el problema, sino el sufrimiento que nos provoca y la manera en cómo se vive ese dolor. Sobre el sufrimiento, la primera de las Verdades Nobles habla de una insatisfacción, de la frustración de no conseguir algo que se desea y que muestra que “Dukkha” existe desde la originación dependiente.

La originación dependiente es el hecho de entender que todo fenómeno es contingente y necesita de otras cosas para existir. De tal forma que se llega al punto esencial donde se origina el sufrimiento: la impermanencia. Partiendo desde Sunyata (la vaciedad) que explica que toda existencia es un vacío y que todo carece de una esencia inherente, la vida así como la felicidad son momentos transitorios que no son puros, existen debido a la presencia/ausencia de dukkha, por ende no son permanentes ni controlables, pues al estar sujeto el universo a la originación dependiente, es inevitable que estén permeados de la cualidad impermanente y todo cuanto existe es regido por lo transitorio.

La conformación de Dukkha consiste en cinco cualidades que están atribuidos a los seres que sienten: Rupa (materia), Vedana (sensación/sentimiento), Samjna (percepción), Samskara (reacción a la sensación; hábito u opinión) y Vijnana (conciencia). La suma de estas cinco cualidades es el Yo. Para el budismo, lo que en el hinduismo se partía como “Atman” (aquello que era la manifestación particular de Brahman) se conformará de tres nociones: el anatman (el no yo), dukkha (el dolor) y la cualidad de la impermanencia, que al ser sumada origina las tres marcas básicas de la existencia y que de forma inevitable están relacionadas con la originación dependiente.

La conclusión a la que llega la primera de las Cuatro Nobles Verdades es que la insatisfacción con la vida es una interpretación negativa o incorrecta derivada de una ignorancia.

### 2.- La causa del sufrimiento es el acto de aferrarse o apego

La segunda Verdad Noble busca explorar la causa de esa insatisfacción que es manifestación de Dukkha pero que no es dolor en sí, sino más bien un síntoma. La causa que Buda encuentra durante su meditación es el aferramiento o apego a algo que tiene cualidad transitoria e impermanente.

Trishna o “sed del deseo” es la forma en que describe una actitud de apego y necesidad de algo que consideramos totalmente esencial. El deseo no es erróneo y malvado pues existen deseos que son motores para la voluntad y acción, pero por el contrario, el apego, o la obsesión por el objeto es esa ignorancia (avidya) que conduce al sufrimiento pues entre más control deseamos tener por los objetos, mayor será nuestro sufrimiento al no poder mantener los objetos en un estado permanente, dado que es absurdo y por ende imposible por lo cual nos lleva al sufrimiento.

La conclusión desde la segunda Verdad Noble es que el mundo está bien tal cual es pero que es nuestra percepción sobre él lo que continuamente es erróneo.

### 3.- Al extinguir el apego se puede extinguir el sufrimiento

La tercera Noble Verdad regresa al principio de Originación Dependiente, donde si A existe por B, es entonces válido que si A no existe B por ende no lo haga. Cuando no existe el apego, no existe el sufrimiento.

La existencia o la motivación humana estarán condicionadas a la existencia de deseo/apego y miedo/aversión donde las relaciones entre sujeto y objeto son regidas por el deseo y el sufrimiento. Es un ciclo vicioso donde no existe salida ni una forma de remediar el padecimiento. Este ciclo está relacionado con la concepción del "renacimiento". Si en hinduismo se mencionaba que se reencarnaba en la rueda del Samsara por permanecer atado a la ilusión de Maya, el budismo ve las cargas kármicas no como una reencarnación del alma dado que eso sería permanente y se contradice con el principio de impermanencia y transitoriedad, sino más bien como los apegos repetidos a lo largo de la existencia que no permiten al alma quedar al punto medio de la rueda (la iluminación) sino rodar en ella eternamente debido al sufrimiento generado por esos apegos. La solución para el budismo no existe en el más allá, sino en la vida y esa solución para salir del ciclo sin sentido es precisamente un despertar. La iluminación consistiría más bien en el ejercicio del desapego y del entendimiento de las cualidades del mundo para evitar el padecer del sufrimiento sin negar la existencia de la felicidad y del dolor, sino aceptándolas como condiciones inevitables y transitorias que son mutuas donde se derivarán una de la otra. Este ejercicio es un estado psicológico de paz donde no existe el deseo o el miedo.

#### 4.- El camino para lograr esto es el camino óctuple

La cuarta Noble Verdad consiste en el camino que Buda encontró para encontrar una manera de vida intermedia entre el caos sensorial y lo permanente de la esencia. Ese camino serían los consejos que menciona El Camino Óctuple. Estos consejos se relacionan, complementan y apoyan entre sí, deben ser realizados los ocho y pese a que no poseen un orden es esencial que sucedan de esta forma pues de ellos dependen actitudes que nos alejan del apego y sufrimiento.

Los primeros dos tienen cualidades intelectuales de comprensión de la realidad, son ejercicios que se realizan en uno mismo: Visión Correcta: comprender que el mundo posee un carácter ilusorio que es impermanente y cambiante, que es incontrollable. Actitud Correcta: partiendo desde que la actitud dispone, se deben anular aquellas que nos llevan al apego y que son el deseo de poseer a la que se le debe anteponer el acto de la renuncia, la mala voluntad que encuentra su contrario en "metta" la compasión o la benvolencia y en anular la conducta violenta o ahimsa, la actitud no violenta.

El tercer, cuarto y quinto consejo son referidos a los actuares éticos. Son las formas de acción que tenemos con los otros: El Habla Correcto: la abstinencia del irrespeto, la mentira, la calumnia y la frivolidad; El Actuar Correcto: el no actuar/responder mediante la violencia; El Medio de Vida Correcto: el no trabajar en aquellas cosas que promueven violencia.

El sexto, séptimo y octavo consejo son relacionados con un entrenamiento meditativo de la conciencia, en poder existir en el aquí y en el ahora, el estar consciente: El Esfuerzo Correcto: relacionado al esfuerzo consciente de cultivar cualidades sanas y eliminar aquello que no es sano. Activar en acciones aquellas buenas intenciones. Sati: el ejercicio de estar presente en el momento. No vivir en el pasado ni en el futuro mediante conductas destructivas como el arrepentimiento o la preocupación. No generar en nuestro tiempo un juicio conceptual. Samati: meditación como una disciplina. Mantener una disposición continua para sostener y ejercer los ocho consejos.

Sobre el Budismo, Coomaraswamy escribe:

If we can speak of the Buddha as a reformer at all it is only in the strictly etymological sense of the word: it is not to establish a new order but to restore an older form that the Buddha descended from heaven. Although his teaching is "all just so and infallible," 2 this is because he has fully penetrated the Eternal Law (akālika dharma)<sup>3</sup> and personally verified all things in heaven or earth; 4 he describes as a vile heresy the view that he is teaching a "philosophy of his own," thought out by himself. 5 No true philosopher ever came to destroy, but only to fulfill the Law. "I have seen," the Buddha says, "the ancient Way, the Old Road that was taken by the formerly All-Awakened, and that is the path I follow"; 6 and since he elsewhere praises the Brāhmanas of old who remembered the Ancient Way that leads to Brahma, 7 there can be no doubt that the Buddha is alluding to "the ancient narrow path that stretches far away, whereby the contemplatives, knowers of Brahma, ascend, set free" (vimuktāḥ), mentioned in verses that were already old when Yajñavalkya cites them in the earliest Upaniṣad. Coomaraswamy. 1959, Pgs. 58-57)

#### c) TAOISMO

La tradición taoísta es uno de los dos principales pensamientos originados en China. El tao no es una religión con un dios o varios dioses y aunque si constituye una disciplina, es más preciso que sea planteado como una relación profunda con la naturaleza. Un entendimiento mutuo que permite un fluir entre las cosas.

El taoísmo es una escuela que encontraba discrepancia con el protocolo propuesto por Confucio. Plantea que si bien el orden (pues existe un orden natural) es esencial, la búsqueda de la responsabilidad del "bien común" se parece al hedonismo y a la búsqueda de poder: el control de algo que no se puede obtener al creer que es una cosa externa que existe y que puede ser obtenido por medios, como si fuera en sí mismo, un objeto.

La principal crítica realizada por el Tao funciona cuando al concentrarse en una labor imposible como la del control, la atención se enfoca en los medios y los medios a su vez, son distractores de la meta original (la del control) envolviendo en un ciclo infinito de repetición. Lo moral tiende a ser un ejemplo de dicho ciclo: al tener un deseo profundo de control se vuelve una pérdida, ya que es algo que no se puede obtener y eventualmente esto conlleva a la frustración.

El verdadero punto, y que será la herencia directa del taoísmo para el budismo zen, es el de la aceptación de las cosas tal cuales son y no en la obsesión de una depuración o manipulación de las mismas pues el mundo no es perfecto, sino que es la visión a través la subjetividad la que hace percibirlo de esa forma. Heredará al zen la postura opuesta a confucianismo, originando un punto de choque no solo con el orden propuesto por Confucio mediante una especie de perfección social, sino que eventualmente lo hará con la postura Occidental.

Este concepto se puede explicar mediante el principio de polaridad o la transmutación universal de opuestos. La conformación del universo es la de un todo, de donde surgen todas las partes (muy similar a lo propuesto por la divinidad única del hinduismo) y no a la inversa, donde las partes conformen al todo. En esta posibilidad, aquello que se ubica como dicotomías no son absolutos: estos opuestos que son razón de ser de las cosas, son en primera instancia necesarios pues es por ambos que algo existe entre ellos; en segunda instancia, estos polos opuestos no son permanentes, tienen la capacidad de ir mutando el uno en el otro, de irse convirtiendo en aquello que les opuesto para volver a transformarse en aquello que se era originalmente. Aquel símbolo repetido infinitud de veces, muchas de ellas sin su entendimiento real, que habla de este principio de polaridad será el círculo del Ying y el Yang, siendo el ying una representación de lo pasivo, lo femenino y lo negativo convirtiéndose en yang, lo activo, masculino y positivo, en una oscilación que conforma la vida y que gira en dos sentidos: donde uno termina, empieza el otro, cuando ese se agota, el otro comienza.

La reflexión dada por el principio de la polaridad a través del taoísmo, es que el mundo no es algo horrible que debe ser compuesto, pulido y perfeccionado, se encuentra en perfecto estado tal cual es, y el hombre, inevitablemente, pertenece a este mundo por su lazo con la naturaleza. La propuesta es la de no luchar con un conflicto que en realidad no existe, sino navegar con lo inevitable del mundo y entenderlo de tal manera que se aprovecha para beneficio de uno y no conduce a una línea de sufrimiento o de frustraciones al buscar modificarlo por una perspectiva que le considera imperfecto. Las perspectivas son precisamente, modos de descripción del mundo que al ser abstracciones no logran cumplir con la labor de explicar que es todo eso que lo conforma. La respuesta que da el tao es una experiencia para entender la vida como un sistema orgánico y relacional, asimétrico e irregular, conformado de esa unidad no constituida por partes, pero que de su totalidad surge aquello que distinguimos como "piezas".

Los textos de Lao-tse y de Zhuang Zhi constituyen esta reflexión opuesta al control de la naturaleza. La naturaleza posee ritmos y caminos, que de existir una lucha con ellas, se genera una resistencia y surgen conflictos como el de la propia voluntad humana. Los problemas que se plantean desde el tao son aquellos que tienen que ver con la propia existencia mediante el principio de polaridad y la transitoriedad. De este pensamiento surge un concepto (Li) con el que es denominado el camino del tao y dos verbos que interactúan con ese concepto.

Li: es un patrón que conforma a los sistemas orgánicos. En él, la naturaleza posee formas, ciclos y repeticiones que siguen el principio de polaridad.

Wei: hacer o actuar pero de una forma forzada y artificial. Es una actividad que surge de la batalla con la existencia de Li o del deseo de modificación/sometimiento. Es constituida o se genera mediante el abstracto de todo aquello moldea la percepción desde lo cultural y lo social, que demanda el control. Al guiarse por esta serie de abstracciones, la realidad está modificada y no se consigue entrar en un estado de mente liberada para comprenderla tal cual es pues carece de espontaneidad, sensibilidad y receptibilidad; entonces es cuando aparece el juicio de las dicotomías: la incompreensión de la polaridad entre ellas no permite asimilar la complejidad del mundo al estarse contemplando desde algo que no existe.

Wu-wei: un hacer o actuar que no fuerza las cosas, busca transitar a su lado, seguir las y aprender de ellas para aprovecharlas, seguir a Li desde una suerte de intuición que conduce a la felicidad que no es resultado del control, sino del uso de una cantidad mínima de energía al entender los ciclos de la propia naturaleza. Esta intuición esta pregnada de un conocer pero no conceptual, sino mediante una divagación sin sentido que no dependa de la perspectiva del sujeto y que permite apreciar la vida y sus ciclos como opuestos que poseen ciclos y procesos complementarios.

Desde este punto, se llega al principal obstáculo del Taoísmo:

Xin: entendido como la relación mente-corazón, son los efectos negativos de esa vida social y las estructuras que condicionan el acercamiento y orden social humano. Al estar cargado de esta cualidad el paso a la liberación se bloquea, y es muy probable que siempre esté atrapado en un ciclo de ideas preconcebidas que tienen que ver con el control que todos poseen de todos y alimenta el ego. Para romper con Xin, se propone la idea del vacío.

El vacío es un tópico sumamente polémico en las sociedades occidentales. Existe una tendencia visceral a llenarle: puede fungir como una búsqueda a los huecos del conocimiento, a una sed de estatus manifestada en el consumo o en la incapacidad de pensar la representación sin detalles que consigan la mimesis de la imagen en mucha de nuestra producción visual, es el enemigo del occidental. Pero en Oriente, específicamente en taoísmo y heredado a budismo zen, tiene un objetivo primordial y de hecho existen en él, capacidades que no podríamos visualizar.

Xin, al ser esta saturación de redes sensoriales y conceptuales con las que armamos y configuramos nuestro entender del mundo, encuentra su contraparte en el consejo para romper con él, abstenerse de ese constante orden social y meterse en el vacío. Desde la máxima "lo que existe es poseído, lo que no existe cumple una función", podemos entender la carga positiva que el vacío tendrá en este pensamiento. Cuando el taoísmo se combina con el budismo y llega a Japón desde China, la noción de relación con la naturaleza-vacío, se volverán las características principales del zen. A continuación, veremos desde el pensamiento de Alan Watts:

"(...) la antigua filosofía del Tao implica seguir con habilidad e inteligencia el curso, la corriente y la textura del fenómeno natural, considerando la vida humana como un rasgo integrante del proceso global y no como algo ajeno y opuesto a él. (...) En las raíces mismas del pensamiento y el sentimiento chinos reposa el principio de polaridad, que no debe confundirse con los conceptos de oposición o conflicto. En las metáforas empleadas por otras culturas, la luz está en lucha con la oscuridad, la vida con la muerte, lo bueno con lo malo, lo positivo con lo negativo; así, a lo largo y a lo ancho del mundo florece un idealismo que pretende cultivar el primero y verse libre del último. Para el modo de pensar tradicional chino, esto resulta tan incomprensible como la existencia de una corriente eléctrica sin sus polos positivo y negativo, puesto que el concepto de polaridad se basa en el principio de que + y -, norte y sur, son aspectos diferentes de uno y el mismo sistema, y la desaparición de uno de ellos significaría la desaparición del sistema. (...) Los idealistas (en el sentido moral de la palabra) consideran el universo como algo diferente y separado de ellos mismos, es decir, como un sistema de objetos externos que necesita ser sometido. Los taoístas ven el mundo como algo igual o inseparable de ellos mismos. (...) Consecuentemente, no se considera el arte de vivir como algo unido a yang y apartado de yin, sino como el equilibrio entre ambos, ya que no puede existir el uno sin el otro. (...) La clave de las relaciones entre yang y yin se denomina hsiang sheng, surgimiento mutuo o inseparabilidad. (...)

Son, por lo tanto, como las caras —diferentes pero inseparables— de una moneda, como los polos de un imán o la pulsación y el intervalo en una vibración. Nunca existe la posibilidad última de que uno venza al otro porque son como amantes en pugna más que enemigos en lucha. Pero, para nuestra lógica, resulta difícil pensar que ser y no ser son mutuamente generador y mutuamente sustentador de energía, ya que para el hombre occidental el mayor terror imaginable consiste en creer que la nada será el fin definitivo del universo. No aprehendemos con facilidad el hecho de que el vacío es creativo ni que el ser emana del no ser, al igual que el sonido emana del silencio y la luz del espacio. (...) Sin embargo, «espacio» y «vacío» (k'ung) □ están intuitivamente aquí, y los niños juegan con la idea de tratar de imaginar el espacio expandiéndose abiertamente, sin límites. Este espacio no es «simplemente nada» en el sentido en que comúnmente usamos esa expresión, y no puedo dejar de lado la sensación de que el espacio y mi conocimiento del universo son lo mismo. (...)" (Watts. 1976. Pgs. 29-35)

#### d) CONFUCIONISMO

El confucianismo nos involucra desde una filosofía de vida que pone orden en lo relativo a lo social y moldea al individuo de tal forma que al integrarse a lo grupal, se genera la idea de un "hombre superior y noble" que posee una responsabilidad, una obligación moral con el otro generando una sociedad armónica. Se consolida así un orden de comportamiento y de pensamiento direccionado a la funcionalidad de lo colectivo. El conocimiento heredado por Confucio sigue siendo llevado a la práctica hoy todavía y fundamentó los sistemas de orden social de culturas como la coreana o la china, es la postura contraria al taoísmo. Aspira a una cualidad moral, razón por la cual el taoísmo se presentó como una crítica que ya se había mencionado anteriormente, dicha cualidad moral es la de un ciudadano ejemplar, comprometido con el orden, el buen funcionamiento y la satisfacción de la sociedad a la que pertenece; dicho orden moral corre hacia el interior de los sujetos (a través del binomio virtud/vicio) para eventualmente ascender hacia el exterior, cimentando a una sociedad armónica y en perfecta convivencia.

Este énfasis en el orden desde una condición moral explica un comportamiento que incluso hoy aparece en las sociedades orientales pese a la aparición de la occidentalización: los ídols de la cultura pop japonesa, china y en específico coreana, son gente joven cuyo enfoque principal esta en ser la representación de una juventud sana y perfecta, dietas estrictas, comportamientos sociales impecables, incapacidad de cometer delitos y la adopción de lo dictado para hombres y mujeres así como un secretismo absoluto a su vida personal para encarnar personalidades determinadas, son parte del misticismo que ronda a celebridades de la música, el baile, los reality shows y la actuación; la sociedad china, durante el periodo comunista de Mao Zedong, estableció principalmente en la educación y cultura un enfoque de perfeccionamiento moral que se relacionaba con la exaltación nacionalista y de apoyo al partido en su lucha contra la penetración extranjera, posteriormente el mismo sistema, incentivado por la ideología y el modelo de la URSS, sostenía la dinámica aplicada en ciencia, deporte y cultura, aunque por supuesto, con su respectivo grado de censura. En el caso japonés, la presencia del confucionismo se manifiesta en un dominio del orden social por encima de las necesidades personales: la juventud, tiene posibilidades de expresarse hasta antes de tocar la mayoría de edad, pues al llegar a ese punto se tiene que tomar una renuncia para asimilar el beneficio social sobre el colectivo. La política de trabajo que rige al cliché del sarari men (un oficinista bien establecido en una compañía), el sistema de respeto por superioridad de rango y edad y hasta la asignación de lo correcto para hombres y mujeres en relación con su comportamiento, son ejemplos de la herencia de Confucio en el archipiélago.

Es interesante, porque la perspectiva que viene del confucianismo de la mejora del mundo, es muy parecida a una forma de pensamiento occidental, que fue llevada a niveles enormes mediante la tecnología y la ciencia, al control de la naturaleza y su modificación y que provocará, igual que la discusión entre confucianismo y taoísmo, una disyuntiva entre budismo zen y la modernidad (entendida desde un proceso meramente occidental). Pero este pensamiento no es gratuito pues tiene que ver con los opuestos dicotómicos, que ponen a las cosas en planos absolutos opuestos donde son inamovibles, y aquello que es negativo se ve convertido forzosamente a lo positivo para lograr una armonía en el mundo.

El estricto orden de lo occidental para con todo aquello que no entra en sus cánones, relacionados principalmente desde la blancura, la cristiandad y la sexualidad, tiene muchas semejanzas con el confucianismo y esto explica por qué, a la entrada de occidente en Asia,

tienen una fácil adopción de lo occidental a la manera oriental: un estricto control sobre la sexualidad, determinación de roles sociales así como una competencia extrema por la perfección.

La constante insistencia en el control tanto de la postura occidental como de la postura confucionista, entrará en un conflicto constante con la herencia que dejaría el taoísmo en el zen y que originaría que este se encuentre en un extremo opuesto, haciéndole a Occidente complicado de entenderle. Sin embargo, la presencia del confucianismo es innegable, al igual que los ejemplos anteriores de otros pensamientos asiáticos, en la construcción del llamado budismo zen japonés.

## 2.1.2 ZEN

La influencia de Mono-Ha y el pensamiento asiático en específico el zen, forjó a varios artistas contemporáneos japoneses al ser un movimiento originado desde tres principales universidades de arte en Japón (Tama Art University o “Tamabi”, Tokyo University of Arts o “Geidai” y Nihon University o “Nichidai”). Muchos artistas heredaron de sus maestros que estaban inmersos en los movimientos artísticos de Zeinen Bijustu, una formación desde la recuperación de su pensamiento aunque de nuevo, sobrepuesto a los retos que vendrían en el desarrollo de Japón hacia el final del siglo XX.

Zen no es una cuestión solamente estética, es una relación con la vida. Esta filosofía es un eje específico de Japón unión sincrética de Budismo y Shinto; se le denomina de esta forma para diferenciarlo de otras corrientes. La llegada del Budismo a Japón tuvo una cuestión política que logró asentarse y unirse con el Shinto; la práctica hoy en día es mutua y a veces es indistinguible la separación entre ambas. Sobre el Zen, Susuki Daisetz Teitaro escribe:

“(…) El Zen, en su esencia, es el arte de ver dentro de la naturaleza del propio ser, y señala el camino de la esclavitud hacia la libertad. Al hacernos beber directamente en la fuente de la vida, nos libera de todos los yugos que los seres finitos sufrimos comúnmente en este mundo. Podemos decir que el Zen libera todas las energías apropiada y naturalmente almacenadas en cada uno de nosotros, que en circunstancias ordinarias, se hallan trabadas y distorsionadas de modo que no encuentran un cauce adecuado para entrar en actividad. (…”. (Suzuki Daisetz Teitaro. 1949. Pg)

El budismo trae consigo las enseñanzas de Siddharta Gautama, la aceptación de la presencia del dolor, el análisis sobre el sufrimiento y las maneras para plantear opciones de una vida donde aparece de forma inevitable. Las cuatro nobles verdades y el camino óctuple funcionan como guía para comprender la existencia y romper el ciclo del dolor mental. Al propagarse por Asia y encontrarse con el taoísmo hubo un primer encuentro de sincretismo, una adaptación donde se convirtió a Budismo “ch’an” y posteriormente al llegar a Japón, cambio a Budismo zen. Posee varias características específicas que provienen de la influencia de las tres grandes ramas del pensamiento que ya han sido analizadas; el zen es básicamente experiencial, pues consiste en vivir en el aquí y en el ahora y en experimentar sin prejuicios. Esto será el objetivo de la iluminación, ya que considera que en la naturalidad de vivir sin el apego, sin el deseo y sin la expectativa uno puede experimentar la vida tal y como es, aceptando los fenómenos de características transitorias e impermanentes sin generar sufrimiento. El entrenamiento de la mente funciona aquí como un medio para permitir obtener una visión lo más nítida y pura de la existencia a partir de no concentrarse en los procesos mentales. El zen posee dos escuelas principales con medios diferentes para conseguir esta reflexión en esencia se guían bajo el mismo objetivo, el poder vivir de forma natural y directa; el estado mental idóneo es ese donde se está presente, pero de una manera diferente: si meditar tiene ese acto de estar presente para conectarse con la sustancia que origina todas las cosas y poder activarla desde el interior de uno mismo, el zen pretende que toda la vivencia tenga esta cualidad.

“Zazen” o meditar sentado funciona como un ejercicio para calmar las complejas asociaciones que genera la mente y con las cuales replica la realidad e impide tener una conducta espontánea, tiene aparte la posibilidad de ser llevado a cualquier actividad que se realice de forma cotidiana porque lo que es importante no es la postura, sino el ejercicio; no consiste en eliminar la mente, más bien su acción funciona en una dinámica para cambiar su proceso, en permitirle sin ataduras responder de la

la forma más natural que podría y este proceso implica que, si una persona es capaz de permitir un flujo continuo de sus pensamientos, estos existen aunque están condicionados a ser también transitorios e impermanentes (como los fenómenos que los originan) de tal manera que al permitirles un paso libre, el no atraparlos ni quedarse atrapados en ellos ejecuta la acción de desapego y por ende anula la acción del sufrimiento.

Darin McNabb en su análisis sobre el budismo zen menciona que:

“(…) Lo que vemos a lo largo de mucho pensamiento en Occidente es una serie de oposiciones binarias que excluyen un término a favor de otro: hombre/mujer, mente/cuerpo, bueno/malo, etc. La práctica zen rechaza esta forma de abordar las cosas. No es teórica y discursiva, sino intuitiva y experiencial, comunicando al señalar lo que quiere decir de forma directa. (…) En Oriente existe una idea muy parecida, la de que con la meditación uno puede pulir y depurar la mente para que esté pura y limpia. Para el maestro zen, esto es bastante raro. ¿Por qué? Pues, preguntemos ¿por qué la gente se acerca al budismo o el zen o cualquier otra escuela o tradición de este tipo? ¿Por qué busca a un maestro que les enseñe o les guíe? Evidentemente, porque perciben que algo está mal con su forma de vivir, con su forma de ver y experimentar las cosas. (…) El maestro zen diría que es exactamente lo mismo con la mente, que el fijarse en ella o el estar consciente de ella sólo perpetúa el problema. (…) ¿Qué es? La racionalidad, como decía Aristóteles hace tanto tiempo. Y eso se debe a nuestra capacidad de crear símbolos. Más que animales racionales, somos animales simbólicos. Duplicamos la realidad en la mente al crear símbolos, o palabras, para las cosas de nuestra experiencia. Entre los símbolos que creamos son símbolos para nosotros mismos, quizá el símbolo más potente que hay ya que permite ese dualismo de sujeto y objeto. De esta manera, la mente se convierte en un objeto de estudio y control y lo perverso es que llegamos a identificarnos con esa mente, con la idea que tenemos de nosotros mismos. (…) Con todo esto, vemos que el problema no es la mente como tal, sino el concentrarse en ella, el intento de controlarla y pulirla. Los chinos manejan el concepto de wu-hsin, que significa literalmente no-mente o sin-mente. La idea no es que uno deje de pensar, sino que lo haga de forma natural y espontánea, sin ser un observador de su propio pensar. Con respecto a los pensamientos de análisis y observación de nuestro propio pensar, un maestro zen dice lo siguiente: “Si intentas parar los segundos pensamientos que surgen, entonces la mente que hace la acción de parar y la mente que es parada se dividen, y esto no conduce a la tranquilidad mental. Eliminar ciertos pensamientos con otros pensamientos es como tratar de lavar sangre con sangre”.(…)” (McNabb. 2018. La filosofía del budismo zen. [Video]. URL: [https://youtu.be/FR\\_OFXhsGQM](https://youtu.be/FR_OFXhsGQM))

Carlos Rubio nos da una explicación sobre el zen al relacionarse en Japón con otros sistemas de pensamiento y sobre todo, en una cuestión social de adopción del budismo a nivel político, que influía principalmente en los guerreros, quienes fueron educados por estos monjes. Al mismo tiempo, en su texto detalla la forma en la que el zen opera en la vida cotidiana y permite vislumbrar cómo esta escuela derivada del Budismo pudo ser perfectamente acoplada con otra creencia espiritual que vamos a analizar a continuación: el shinto o shintoísmo (derivado a veces por fonética desde el japonés como sintoísmo). No es extraño que a través del contexto cultural la adopción haya sido sencilla y en realidad la semejanza entre las vertientes del pensamiento permitió el sincretismo cultural. Una cultura que aprecia nociones como el orden, la limpieza, la disciplina y principalmente un amor profundo por la naturaleza, aprehendió y asimiló fácilmente la introducción del pensamiento proveniente del continente asiático que buscaba un entendimiento de la espiritualidad y la realidad. El zen fue crucial cuando sus valores fundamentales permitirían a los gobernantes en turno la diseminación de ciertos ideales que serían relevantes en la construcción de lo japonés.

“(…) Zen literalmente significa <<meditación>> y la práctica de la meditación, en especial en la postura del loto, es una de las más fundamentales del budismo. (…) En su metafísica el zen absorbió mucho de las doctrinas del taoísmo chino modificadas por especulaciones budistas. Pero en la práctica religiosa el zen va a ignorar por completo tanto el trascendentalismo taoísta como el distanciamiento indio de la vida práctica. (…) Se persigue en él la iluminación personal, es decir, la conciencia de la budeidad en uno mismo a través de la disciplina y el esfuerzo. (…) ¿Qué es el zen? El pionero en su divulgación en Occidente, Daisetz Suzuki [orden occidental], insistió en que el zen no es una filosofía ni una metafísica ni siquiera una religión. Para Suzuki el zen no se puede categorizar. A lo sumo se puede entender a través del símbolo de <<una nube que flota en el cielo>>. Sin embargo, algunas nociones podrán ayudar a comprender algo de su pensamiento. El concepto del vacío, central en el budismo, el zen lo reinterpreta como el de la nada (mu). La revelación del mundo de los fenómenos a través de la noción de la nada es aceptada por el zen, pero no de forma nihilista. Antes bien, los maestros del zen se sirven de la negación para llevar al discípulo a extremos de experiencia, a la liberación de la tendencia a conceptualizar, y así llegar a intuir la verdadera realidad. El zen no responde a las preguntas del intelecto, ni le interesa embarcarse en la indagación de las causas, sino que más bien insiste en que todas las cosas son proyecciones de la mente. (…) El zen no está necesariamente en contra de la lógica ni de las palabras, pero tiene conciencia de que la lógica verbal con frecuencia se distancia de la realidad y se convierte en idea y concepto.

(...) Comparte el zen con el taoísmo la prominencia de la noción del vacío y sus exhortaciones a actuar siguiendo el fluir de la naturaleza. (...) En el zen, la iluminación puede interpretarse como la toma de conciencia de que el sufrimiento del ser humano procede de su tendencia a perseguir cosas como riqueza y poder que parecen reales pero que, en realidad, son ilusorias. El satori es un asunto de experiencia directa y una conciencia de realidad absoluta. No es una intuición, ni mucho menos una dialéctica. Es existencial. Una experiencia que abarca al mundo, y no al revés. (...) Pero más que por la meditación y los koan, el zen es conocido por el sello que ha dejado en la cultura japonesa. El espíritu del zen ha impregnado a ésta hasta tal punto de que la percepción actual de lo <<japonés>> puede ser, y es en no pocos casos, zen. El culto a las artes marciales, a la ceremonia del té, al teatro noh, a la poesía del haiku, a los jardines secos y el amor japonés por la naturaleza son muestras ampliamente conocidas. (...)" (Rubio. 2012. Pgs. 241-246)

Por otro lado debe hablarse de la religión originaria japonesa, una tradición animista que da forma a una característica profundamente japonesa: el amor por la naturaleza. Sin arraigos a una doctrina, una ideología o alguna teoría teológica consiste de una devoción por la divinidad sagrada: encuentra una explicación del mundo en una dualidad entre el mundo físico y uno metafísico donde existen todas aquellas entidades divinas que encarnan las fuerzas de la naturaleza y que en general vigilan, protegen y cuidan toda la actividad que existe en el mundo físico. Kami es entendido como un ser supremo, algo que está en un plano superior de presencia y espiritualidad aunque no siempre de benevolencia; son innumerables y tanto seres como animales o árboles así como personas podrían ser "kami". "Kami" posee "tama" o una fuerza propia que es la manifestación de esa espiritualidad: la superstición japonesa originada en los ritos está concentrada en el cuidado o tratamiento de estos "tama" y las relaciones que se ejercen con ellos, muestra de un ritual relacionada con ésta la acción que se realiza antes de entrar al templo shintoísta con la limpieza de las manos y la boca al ser lugares asociados con la "suciedad". Pero la existencia del tama de los kami es en realidad el origen de una visión acerca de la naturaleza: las complejas relaciones de la existencia de la vida. El panteón de las creencias shintoístas da origen al propio Japón principalmente con Amateratsu, la diosa del sol, madre de la familia imperial japonesa y que también funcionan como una explicación del mundo con el mito de los dioses Izanagi e Izanami. Es por esta razón que el shintoísmo ha tenido una asociación como la verdadera tradición espiritual japonesa y ha sido utilizado por aquellos que defendieron la no introducción de otras creencias, aunque la realidad hoy en día consista en realizar acciones tanto budistas como shintoístas, dicho sincretismo cuando es obvio ante la presencia de elementos de ambas creencias en los templos, que son duales y comparten espacios.

Los ejemplos de este sincretismo son muchos, el observador debe ser minucioso para encontrarlos y para entender las relaciones mutuas que se establecen entre ellos. Algunas cosas que son características de muchos templos japoneses son la anteriormente mencionada dualidad espacial entre templos budistas y santuarios shintoístas, la posibilidad de encontrar la imagen de Buda y particularmente la de los bosatsu o bodisatvas que son formas trascendentales del propio Buda como el culto a los Jizo que tiene en su origen atributos tanto budistas como shintoístas relacionados con las cuestiones de vida-fertilidad-tierra con embarazo-aborto-protección de los infantes. Otras imágenes recurrentes serían los elementos como los shimenawa que representan el cielo, los truenos, las nubes y la lluvia sobre los campos de arroz a la par de los incensarios budistas para limpiar el espíritu, la presencia de los amuletos, los árboles para anular la mala fortuna así como las oraciones en "Ema" son muestra de la natural unión de estas creencias que son ejercidas a la par. El templo Todaiji en Nara es uno que funciona muy bien como representante de este sincretismo con la presencia de un Buda colosal acompañado de diversos bosatsu, la imagen del monje Daruma así como del cuidado, respeto y veneración a los venados (imagen principal del shintoísmo) que habitan el templo.

Para reafirmar nuestra comprensión del shintoísmo, veremos a continuación con Carlos Rubio la conformación de un santuario y la fuerte relación animista con la naturaleza:

"(...) Podría decirse que el templo del shintoísmo es, literalmente, la naturaleza. (...) La forma conocida más antigua de lugar sagrado shintoísta, todavía visible en algunos santuarios, es una superficie rectangular cubierta de guijarros, rodeada de piedras y delimitada por una cuerda que une los cuatro pilares. En medio de esta superficie puede haber una piedra (iwasa o iwakura), un pilar o un árbol (himorogi). No hay ninguna pared ni techo que separe de la naturaleza circundante a este espacio ritualmente purificado. Es aquí donde se invoca a la divinidad o kami, un lugar a veces localizado en el interior de un bosque considerado sagrado (kami no mori).

Esto es lo que da al santuario carácter: su emplazamiento en un lugar escogido por su belleza paisajística o situación estratégica, como la confluencia de dos ríos. Un santuario típico shintoísta (jinja) suele ubicarse cerca de una corriente de agua al pie de un monte y que está señalado por una valla (tamagaki), con una entrada flanqueada de una sencilla puerta de madera (torii) de la que a veces cuelga una cuerda (shimenawa) como símbolo de pureza. A la entrada uede haber unas estatuas en forma de león (komainu) (...). Este emplazamiento ideal del santuario shintoísta forma una especie de bisagra, por un lado, entre una zona montañosa que representa la muerte y la renovación, y que es por tanto un espacio inviolable, y por otro, la llanura que se asocia con la vida y la actividad agrícola. (...) Para empezar, la conciencia histórica de Japón nace acunada por mitos sintoístas tal como se formulan en el Kojiki y el Nihon shoki. (...) Frente al fuerte personalismo y clara relación sujeto-objeto de libros como el Génesis, en el relato de esos libros los objetos y las deidades primigenias <<aparecen>> o <<nacen>> de forma independiente, las fuerzas vitales simplemente <<surgen>> y los verbos son con frecuencia impersonales. El Cielo y la Tierra, se dice en la primera frase del Kojiki, ya estaban ahí. O surgieron naturalmente del acoplamiento de los dioses progenitores, Izanagi e Izanami, o de la acción de simples lavados del cuerpo o de objetos personales de la divinidad, o de su aliento. (...)" (Rubio. 2012. Pgs. 210-212).

## a) WABI SABI

Del sincretismo budismo/shintoísmo surge "Wabi Sabi". Wabi sabi es en sí mismo un valor estético y lo que representa está ligado a las concepciones sobre la existencia y la vida: es la belleza que se encuentra en lo imperfecto. En el caso de la belleza, el canon de los griegos que regirá en Occidente y que habla de la belleza de lo joven, de lo fuerte, de lo glorioso, de lo potente, de lo perfecto, de lo simétrico, de lo eterno, lo grande (en cuestiones de proporción) y de lo geométrico encontrará un opuesto casi absoluto en el Zen con wabi-sabi, ya que este valor hablará de lo efímero, lo sencillito, lo humilde, lo imperfecto, lo asimétrico, lo orgánico, lo pequeño (en cuestiones de proporción) y lo modesto. Estas cualidades se irán viendo a lo largo de las expresiones culturales de las grandes artes tradicionales japonesas y en los oficios cotidianos. Wabi sabi enunciará, que sus procesos inevitablemente están condenados al devenir del tiempo: nada dura, nada es perfecto, nada está completo. El interés que manifiesta el zen por la nada y por la ausencia se relacionará directamente con las cuestiones budistas y taoístas.

Andrew Juniper en su libro "Wabi Sabi: el arte japonés de la impermanencia" explica los profundos lazos que unen al zen con el taoísmo en su visión del fluir sin resistencia en lo natural y que, debido a esta percepción poco convencional en su momento, represento un parteaguas en el momento de la creación de obra. El espacio, uno de los elementos fundamentales del arte japonés, sería un punto que se uniría a otros como la sombra, la ausencia y el vacío.

"(...) Las raíces del wabi sabi, un producto de la mente zen, se encuentran en el taoísmo, el predecesor del zen, y en estas páginas se estudiará la evolución que el wabi sabi siguió: desde sus primeros inicios en China, hasta el ícono cultural en el que acabaría convirtiéndose en Japón. Aunque la evolución del estilo artístico del wabi sabi sea irregular y difícil de precisar, se podría decir que fue en el periodo de la dinastía Song (960-1279) cuando el arte empezó a mostrar una cierta inclinación por los ideales del wabi sabi, aunque no se expresara en esos términos. (...) La brevedad y simplicidad de la obra artística dejaba un gran espacio para que el espectador lo llenara con su propia interpretación, lo cual acabaría convirtiéndose en una característica fundamental del diseño wabi sabi posterior. (...) Los japoneses se convirtieron en maestros del espacio, y durante su larga historia artística han destacado la importancia del espacio o de la nada como una yuxtaposición a lo que existe actualmente. El espacio en blanco de una pintura es tan expresivo como el papel esencial que juega en la música el silencio entre las notas, y el wabi sabi ha utilizado la brevedad para exaltar la intensidad de la expresión. (...) Los seguidores de esta escuela de la tradición budista creían en la espontaneidad de la creación artística, y a menudo creaban una pintura en unos pocos y frenéticos minutos. (...) La independencia de la academia zen de pintura llegó a convertirse en los siglos siguientes en un importante modelo, ya que la mayor parte de los artistas quedaron desilusionados de los estilos puramente académicos. Los monjes zen tenían una visión tan distinta del mundo que solían diferir radicalmente de la del establishment. Este distanciamiento de las normas establecidas se manifestaría en un aspecto fundamental del diseño wabi sabi: el de un amor por lo poco convencional, no por ser original, sino porque el arte poco convencional fomentaba unas formas distintas de percibir el arte. (...)" (Juniper. 2003. Pgs. 20-22)

Carlos Rubio coincide con Andrew Juniper en su análisis cuando nos habla de la composición en la bidimensionalidad en el grabado japonés. En estas estampas existen los mismos elementos de espacio, ausencia, vacío, demostrando que el wabi-sabi es un valor estético tiene una aparición constante en todas las manifestaciones del arte nipón partiendo siempre desde estos motivos.

Explica de forma práctica, la equivalencia que tienen en su cultura con aquellos que interesan a occidente en una resolución pictórica, reforzando así la noción del wabi-sabi como teoría, como fundamento del uso de dichas soluciones, de la misma forma que la estética griega desarrollaría todo un lenguaje dentro del arte occidental.

“...El pintor de las estampas xilográficas ukiyo-e ponía tanto empeño en dotar de sinuosidad y erotismo al contorno del cuello femenino para resaltar el vacío deslumbrante de la nuca, entre la mat negra del peindo y la línea del kimono, como podría ponerlo el pintor realista occidental en el esfumado de la pupila de sus figuras humanas. En el arte occidental se trataba de partir desde un centro radiante; en el oriental, de viajar en torno a un espacio blanco y sin centro”. (Rubio. 2012, p. 176)

Los oficios, partiendo de la premisa dicha en el análisis del zen de la cuestión “zazen” demuestra que son manifestaciones propias de una meditación, del habitar el aquí y el ahora pues sus procesos están profundamente ligados a los sentimientos derivados del zen y de wabi-sabi, la simplicidad y perfección de sus resultados lo son no por la intención de ser limpios y perfectos, sino como muestra de la liberación de la mente a través de la concentración en una sola actividad, en el aquí y en el ahora. Dichos objetos por su belleza desconcertante, pero aún más porque en la producción de estos, aún pese a la cualidad utilitaria, tienden a tener significados trascendentales, como si estuvieran pensados de una forma que la mente pragmática occidental no podría asignar para un objeto cuyo motivo es realizar una función específica.

Desde la elaboración de una cesta, una lámpara de papel o una caja de madera y la re-elaboración de la cerámica kintsugi, todo tiene un proceso de relación con este valor estético que es el wabi sabi y en muchos casos, un acercamiento a la meditación como proceso de creación, que significa y da un peso sumamente importante a los materiales (ver fig. 2.1, 2.2)



Fig. 2.1 Cesta tejida en bambú con peonias en urushi (laca japonesa)



Fig. 2.2 Pieza de cerámica con la técnica de kintsugi

La materialidad es relevante pues los materiales no solo son útiles, sino que tienen cargas simbólicas que a su vez están originadas en cosas tan relevantes como el vacío, la herida, el silencio, la sombra, la ausencia, la contemplación, por mencionar algunas de ellas, que a su vez están partiendo de lo propuesto del wabi-sabi y naturalmente desde el zen..

Los objetos salidos desde los oficios son entendidos como arte en Japón, pues a diferencia de Occidente que hará un especial énfasis en diferenciar al arte de los objetos utilitarios por cuestiones filosóficas y estéticas (existir para sí mismo y por sí mismo sin ningún otro propósito) en Japón existirá una duda sobre si un objeto bello, pese a ser utilitario, podría ser apreciado por su factura y detalle; esto permite deducir que el concepto de arte difiere de cultura a cultura, sosteniendo la propuesta hermenéutica de Gadamer de los horizontes para la comprensión del mensaje; un ejemplo es el archipiélago nipón, donde una pintura y una caja lacada entran en la categoría de “arte” por ser capaces de manifestar las cualidades estéticas del entendimiento local de la belleza. Para analizar estas cualidades tomaremos la voz de Andrew Juniper cuando explica el origen humilde de los templos budistas zen donde los monjes comenzaron a generar una estética a partir de objetos naturales para decoración y cómo apareció la primera impresión de aquello que manifestaba wabi sabi:

“(…) Al hacerlo, se estaban concentrando en lo natural, lo impermanente y lo humilde, y en esos sencillos y a menudo rústicos objetos descubrieron la belleza innata de los exquisitos y caprichosos dibujos que el paso del tiempo iba dejando en ellos. Los sutiles matices de un objeto, la curvatura de un pétalo abriéndose, la grieta de un jarrón de bambu o el nudo de una vieja y deteriorada viga de madera acabaron simbolizando el mujo, el principio budista de la impermanencia y el continuo cambio. Aquellos objetos, al ser manifestaciones físicas del mujo, se convirtieron en unos vehículos para la contemplación estética. El wabi sabi era la palabra que hacía referencia a esta cualidad, de ahí que el mujo sea un aspecto característico de los objetos wabi sabi. Si un objeto o una expresión nos produce una sensación de serena melancolía y un anhelo espiritual, puede decirse entonces que se trata de un objeto wabi sabi. Al advertir sus efectos, los monjes zen se esforzaron en crear unos objetos y un ambiente que manifestara esas características con el fin de elevar el estado mental de quienes los contemplaran. (…). (Juniper. 2003. Pgs. 22-23)



Fig. 2.3 GRULLAS, Ogata Korin, Pintura en fondo dorado sobre biombo



Fig. 2.4 CAJA DE ESCRITURA, Ogata Korin, laca japonesa (urushi)

Si revisamos los objetos que encontramos en su mayoría en el Museo Nacional de Tokio, veremos que a la par de los bronce de entidades budistas encontraremos una enorme cantidad de objetos: cajas y espejos lacados, espadas, kimonos y textiles tanto en seda como teñidos, armaduras de samurái, abanicos, biombos, cestas, vasijas, cerámicas, mobiliario, papeles escritos y tinteros son solo algunos ejemplos (ver fig. 2.3, 2.4). Los oficios eran por lo general, heredados en familia a través de largas cadenas de generaciones y a la fecha, aún existen ejemplos de estas herencias y que persisten en la vida provincial de Japón; un ejemplo de esta herencia de los oficios tradicionales se encuentra en Tokushima, donde Osamu Ni es sexta generación de cultivar la planta que genera el azul índigo mientras que Toshiharu Furusho es quién pinta textiles con esta tinta natural de alta calidad.

Por otra parte, está la manifestación de wabi-sabi en las Artes Clásicas Japonesas. Teatro Kabuki y Noh, danza y baile que ejecutaban las geishas, música, literatura y poesía, Ikebana, Origami, Sho-dou o caligrafía, pintura y dibujo como el Sumi-e, xilografía en madera como el Ukiyo-e, Bonsái, las artes marciales como el Kendo, Aikido o Judo así como la arquería y la que podríamos considerar la más importante y la expresión absoluta de wabi-sabi: la ceremonia del té.

“(…) La arquitectura y los ideales estéticos que el estilo de vida japonés integraría a su cultura proceden de los monasterios zen, y a partir de esta época fue cuando las diversas clases de artes empezaron a inspirarse en la obra de los maestros zen. Una de estas artes fue la ceremonia del té que, a causa de los vínculos que mantenía con Ikkyu, un monje zen, y con su escuela de pensamiento, se convirtió en la piedra angular de una cultura elevada y en la expresión de una sobria belleza. Con la ceremonia del té llegó el arte del ikebana, la disposición floral, y la cerámica raku. Había varias escuelas de disposición floral, pero la que mejor representaba el espíritu wabi de la ceremonia del té se llamaba nagaire (significa literalmente meterse de lleno). (...) Fue durante ese periodo cuando el arte japonés, bajo la dirección de los maestros del té, entraron en una nueva época en la que la admiración que desprendían los objetos wabi sabi alcanzó su pleno apogeo. (...)” (Juniper. 2003. Pgs. 23-24).

La ceremonia del té encarna los siete principios estéticos de wabi-sabi y que son relaciones con la naturaleza: “Fukinsei” asimetría o la negación de la perfección para encontrar equilibrio, “Kanso” austeridad o la eliminación de lo innecesario para tener simplicidad, “Koko” o dignidad solitaria que habla del proceso que tienen personas y objetos a lo largo del tiempo para obtener pureza, “Yugen” o profundidad que es la esencia verdadera por encima de lo material, “Shizen” o naturalidad que habla de la sinceridad de las cosas, “Datsuzoku” o desapego donde a través de liberar el espíritu el arte queda libre de reglas o ataduras para fluir y “Seiyaku” o “serenidad interior” donde a través de conseguir un estado de quietud para permitir que los otros principios sean activados

En el arte japonés, se valora la cuestión de un proceso donde lo que importa es el desarrollo de una actividad y no la de la obtención de un producto final, esta serie de acciones remiten directamente al acto de zazen. En la contemporaneidad, hay ejemplos diversos de producción artística basada en el zen, aunque el principal que retoma los principios del zen para la construcción de su lenguaje visual y su discurso fue el grupo Mono-ha; sin embargo podemos encontrar la presencia de esta metodología constante en el trabajo de otros artistas que aún manifiestan parte de estas nociones filosóficas como Yoshihiro Suda y del reconocido On Kawara.

Suda involucra tres elementos principales en su obra: espacio, naturaleza y material, su discurso está enfocado al acto del hanami y la belleza de la fugacidad del tiempo; la fascinación por la belleza de las flores, lo lleva a involucrarse con el material hasta conseguir transmitir en la madera, aquella delicadeza y fragilidad de la existencia de las plantas contrapuesta al espacio, pues sus instalaciones se sostienen de la sobriedad, la sencillez, lo pequeño (como magnitud) y lo orgánico; las ubica en los lugares menos esperados del propio espacio: grietas, orificios, bordes de puertas y ventanas, uniones entre losetas y secciones del piso o las paredes. Esta apreciación por la naturaleza se relaciona con los valores de wabi-sabi dado que están inspirados en ella, generando el enlace de esta filosofía con la producción de este artista (ver fig. 2.5).



Fig. 2.5 WEEDS, Yoshihiro Suga, 2002

Por otro lado, el caso de On Kawara es ejemplo de un acto de apreciación del tiempo y la existencia. El minucioso registro del tiempo, silencioso y metódico, que incluso reforzó al desvanecer su imagen como artista-individuo, está originada en el "hishiri", una cuenta de los días a la espera de la llegada de los dioses. En sus archivos, maravillosos e intrigantes, gira una apreciación de la existencia, de otorgarle al tiempo, al aquí y al ahora, un valor significativamente poderoso, una oda a la vida al tener por siempre un registro de algo a lo que ya no puede regresar, de nuevo, lo efímero aparece unida a la belleza. Pinturas de fechas, postales, poemas hechos sobre la relación con otros y el tiempo, libros que se enuncian desde el pasado y el futuro al ir convirtiéndose uno en el otro, siguen estando relacionadas con una filosofía que parecía ya obsoleta en el lenguaje del arte, pero que continúa presente en la cultura nipona, pues su identidad se sostiene de sus enunciados dado que lo bello, persiste en palabras como fugacidad, simpleza, organicidad, entre otras (ver fig. 2.6, 2.7).

Sobre los principios estéticos que conforman wabi-sabi se retomará la interpretación que presenta Andrew Juniper:



Fig 2.6 ONE MILLION YEARS, On Kawara, 1999



Fig. 2.7 SERIE "TODAY", On Kawara, 1968-2014

Sobre los principios estéticos que conforman wabi-sabi se retomará la interpretación que presenta Andrew Juniper:

"(...) Los cuatro principios del wabi sabi podrían describirse de la siguiente manera

- Todo cuanto hay en el universo esta en constante movimiento, surgiendo de la nada y regresando a ella.
- El arte wabi sabi es capaz de encarnar y sugerir el esencial y evidente hecho de la impermanencia.
- Las expresiones wabi sabi pueden desencadenar en el espectador una serena contemplación de la fugacidad de todo cuanto existe.
- Al apreciar esta fugacisad la vida se contempla desde una nueva perspectiva más holística. (...) La palabra wabi procede del verbo wabu, que significa languidecer, y del adjetivo wabishii, que se usaba para describir los sentimientos de soledad, desolación y desdicha. Sin embargo, los literatos de los periodos Kamakura y Muromachi usaron estas connotaciones tan negativas de una forma mucho más positiva: para expresar una vida que se había liberado del mundo material. (...) El poeta Fujiwara No Toshimaru fue uno de los primeros que usó la palabra sabi (...) en el sentido literario, para transmitir una sensación de desolación, empleando la imagen de unos juncos que se habían marchitado a causa de la escarcha. Este uso de la palabra sabi fue aumentando, al igual que ocurrió con el espíritu de absoluta soledad e irrevocabilidad que implicaba el término, y siguió mano a mano con la visión budista de la impermanencia de la vida conocida como mujo. El concepto de mujo, procedente de la palabra sánscrita anitya , que significa impermanencia o mutabilidad, constituye el eje alrededor del cual gira la filosofía zen, y ya hace mucho tiempo que se ha incorporado a las filosofías de la comunidad artística japonesa. La idea de que no hay nada que permanezca inmutable y de que todos los seres vivos están destinados a morir ha añadido siempre un toque de irrevocabilidad y ha aportado además una nueva perspectiva a todas las acciones del género humano. El toque de la muerte se ve como la mayor fuente posible de sabiduría, ya que cuando la idea de la inexistencia se introduce en la ecuación, no hay ninguna cosa que pueda parecer más importante que otra. Los japoneses están fascinados por la muerte, y a diferencia de los occidentales, que tienden a rehuir lo que podría considerarse como unas morbosas deliberaciones, procuran utilizar el efecto emocional que la muerte provoca para que sus acciones sean más fuertes y poderosas. (...)" (Juniper. 2003. Pgs. 74-75)

## b) VALORES DE LA ESTÉTICA JAPONESA

Existen otras cuestiones dentro del wabi sabi que si propiamente no son valores estéticos, si poseen una relación que explica algunas de las características de estos objetos y que nos acercan a la comprensión de los sentimientos que se evocan.

"Iki" podría interpretarse como algo que es elegante de manera sobria. Se empezaría a utilizar para describir la producción de ciertas cosas como un atributo de todo aquello que mantenía una originalidad que no era escandalosa. "Mono no aware" o la sensibilidad que despiertan todas las cosas y que nos evocan a alguna profunda emoción. "Mujokan", el sentimiento de la caducidad o la admiración por las heridas que deja el tiempo, tanto físicas como emocionales. Tanto Mono no aware como Mujokan han tratado de ser descritos mediante los equivalentes occidentales de la nostalgia o la melancolía pero estos no consiguen describir a lo que se refieren estos dos estados emocionales pues hay que considerar que tienen en Occidente connotaciones negativas, pero en Oriente, por una postura diferente a los apegos que nos someten al sufrimiento, tendrán connotaciones mucho más positivas.

La ceremonia del té es un culto donde se activan estos siete principios y se aprecia la belleza despojando lo vulgar y accediendo a través de algo que está incompleto. Manifiesta estos principios en todo momento, desde la elaboración con la que están hechos sus objetos como las cerámicas o incluso el lugar designado para llevar a cabo la ceremonia, así como la naturaleza de la acción (la humilde, sencilla, pero elegante acción de moler "(o)cha" o té verde en un cuenco para preparar té y degustarlo) son entonces la máxima expresión de wabi-sabi, podríamos decir, que es una oda al principio de zazen y a la profunda relación (heredada desde una tradición shintoista) con la naturaleza y los cambios en ella. Es la manifestación de un arte de alto refinamiento, un arte que realizaban aquellos que tenían un determinado estatus social, geishas y samuráis fueron ejemplos del tipo de personaje y de estatus. En la actualidad, la ceremonia del té es enseñada en escuelas y sigue siendo una muestra de ese poder cultural.



“(…) Las ideas zen sobre la belleza que reside en las cosas más pequeñas hicieron que se destacaran todos los pequeños detalles de la vida, y con la atención al detalle surgió el interés, y con el interés surgieron las cualidades meditativas de la ceremonia del té. La intensa concentración que requería dirigir la ceremonia del té era tanto una disciplina como una purificación, ya que al concentrarse la mente en el microcosmos de la sala de té, las otras preocupaciones de la vida desaparecían. (...) La experiencia de la ceremonia del té se basa en parte en el placer estético que producen los elementos wabi sabi del diseño de la sala de té. (...) Según la estación y el estado de ánimo de los participantes elegirá un tema para el machia o encuentro, así unirá el acontecimiento con el elemento cohesivo de la coherencia. Una vez realizados los preparativos, el maestro del té indicará a los invitados que ya pueden entrar humedeciendo con agua las pasaderas que hay cerca de la entrada. Al llegar los visitantes esperaran en una sala especial llamada machiaishitsu y tendrán la oportunidad de conocerse y de confirmar el orden en el que cada uno participará. Tras limpiar cuidadosamente la pequeña sala de té y ocuparse de todos los detalles artísticos, el maestro del té pedirá a los visitantes que crucen el jardín para dirigirse a la sala de ceremonia. Mientras los participantes caminan por las desiguales pasaderas, que sirven para ir guiando al visitante a lo largo de las especiales características del jardín, han de irse preparando mentalmente: preparación en la que se desprenden de sí mismos y de sus insignificantes mundos para volverse uno con la comunión del té. El musgo aferrándose tenazmente a los lados de las humedecidas rocas, repleto de miríadas de sutiles tonos que le otorgan el aspecto de un ser vivo, el agua de la fuente que fluye por el rustico canalillo de bambú y cae en un antiguo recipiente de piedra, el color carmesí de las hojas otoñales de los arces, todo ello invita al espíritu a abandonarse a la incomparable belleza y a la imperfección natural del fugaz mundo. Los visitantes, con la mente preparada, cruzan la baja puerta de la entrada, que simboliza que todos ellos son iguales ante el té, y al penetrar en el seno de la sala se encuentran con la fragancia del más puro de los inciensos. (...) Cada movimiento del maestro es pura poesía, ya que su concentración hace que cada acción sea fluida y precisa. Los años de práctica contribuyen a que los movimientos, tantas veces repetidos, pertenezcan al reino del arte en su forma más pura, ya que es un arte sin arte, un arte sin pensamiento, un arte de puro contacto con la realidad ultima (...)” (Juniper. 2003. Pgs. 60-62)

Wabi Sabi tiene muchos postulados y situaciones opuestas a la sensibilidad que ha surgido en Occidente. Tiene preferencia por manifestaciones en lugares íntimos y privados, contempla el mundo desde la intuición, lo relativo, lo ambiguo y la contradicción, manifiesta fascinación por la naturaleza, por la imposibilidad de control y sometimiento pues no cree en la noción occidental de “progreso”, se encuentra profundamente intrigado por el paso del tiempo, el envejecimiento, el desgaste y los cambios. Leonard Koren establece en su libro “Wabi-sabi para artistas, diseñadores, poetas y filósofos” una comparación entre wabi-sabi y el modernismo para hacer entendible este choque, que es muy fuerte, dada la naturaleza opuesta que poseen.

## CONCLUSIONES DE APARTADO

Se puede concluir que el zen es heredero de un sistema de pensamiento relacionado en todo el continente asiático, que se diferenció gracias al sincretismo que tuvo con la religión autóctona japonesa. Su estructura dependió de una serie de relaciones e influencias que llegaban al archipiélago con las cuestiones políticas, sociales y culturales que procedían del continente. El zen es el sostén de la identidad japonesa, sin su refinamiento y sobre todo, gracias a su presencia en las élites sociales de la era Edo, no hubiera sido posible consolidar una explicación para lo que se comprendía como la belleza. Profundamente poético, se encuentra lleno de preguntas y preocupaciones que debido a su relación con el tao, entrarían en un choque al presentarse ante occidente; aunque hoy en día, el zen no sea la única influencia filosófica en el arte japonés, sin duda existe en la producción contemporánea al ser una herencia de muchísima fuerza: los artistas que trabajan desde una posición meramente occidental del arte, poseen aún intereses y posturas originadas en wabi-sabi y los otros valores estéticos japoneses, pues a nivel cultura, el entendimiento que existe en su sociedad sobre la belleza y sentimientos específicos, son de naturaleza estrictamente zen.

Es de importancia retomar la postura de Andrew Juniper en “Wabi-sabi: el arte japonés de la permanencia” donde pese al conflicto que implica comprender valores inversos a lo habitado en nuestra cultura como occidentales, existe un interés por el zen y por el wabi-sabi dada su postura opuesta a lo establecido por el capitalismo. En los preceptos de esta filosofía, son los occidentales quienes están encontrando una perspectiva, una posibilidad, ante las consecuencias de un sistema que no ha logrado cumplir las promesas que realizó desde finales del siglo XIX; la promesa del progreso es cuestionada desde varios flancos, y parece ser que incluso lo es desde el entendimiento de “lo bello”. Si bien el zen es una postura con la vida, es de suma relevancia dejar de convertirlo

en una moda que cae en una apropiación cultural debido a la llana, simplista y reduccionista forma de vilumbrarlo, pues va más allá de técnicas de mindfulness, de ideas de decoración para el hogar y manuales de superación personal superficiales, ya que al adentrarse en el zen, existirá sin duda alguna el difícil conflicto ante nociones que implican la vida, la muerte o el tiempo. El intercambio es posible, pero no es sencillo, dado que necesita una posición lo más horizontal posible en cuanto a sesgos, para comprender que se está conociendo de otro para conocerse a sí mismo.

## 2.2 EL INTERCAMBIO ENTRE MÉXICO Y JAPÓN

En este apartado se analizará el intercambio que han tenido México y Japón primero desde lo político hasta llegar a los puentes culturales que los unen. Estos puentes culturales son puntos de conexión en los que sensibilidades que, teóricamente son opuestas al ubicarse en la relación dicotómica entre Oriente y Occidente, se encuentran y dialogan; los encuentros están encerrados en el contexto de un intercambio cultural, en específico artístico, donde se hablará de los artistas japoneses y su trabajo en México y las posibilidades de un entendimiento estético a través del recibimiento que obtuvo Pedro Páramo en Japón.

### 2.2.1 ANTECEDENTES DE LAS RELACIONES POLÍTICAS MÉXICO Y JAPÓN

Las relaciones internacionales de México y Japón no son nuevas ni tan distantes pese a lo que podría considerarse. Mientras las distancias son reducidas gracias a la tecnología, la fortaleza de los intercambios y amistades entre naciones aumenta a ritmos acelerados.

El caso de las relaciones de México y Japón ha estado caracterizado por los amplios intereses comerciales por parte de ambas naciones desde la época virreinal. Mediante diversas exploraciones, comisiones enviadas a negociar y el contacto relativamente cercano de España gracias a su colonia en Filipinas, Nueva España y Japón establecieron un contacto que fue corto e infructuoso debido a las políticas de España para con las colonias y la política sakoku de Japón. El principal acontecimiento de esta época es el naufragio del gobernador de Filipinas, Don Rodrigo de Vivero:

“En 1609, ocurrió el acontecimiento histórico muy importante entre la Nueva España y Japón; Don Rodrigo de Vivero, Gobernador de las Filipinas en su viaje de regreso a México, naufragó frente a las costas del Japón. Los japoneses auxiliaron a 370 naufragos y les brindaron su hospitalidad durante el tiempo que hubieron de permanecer en Japón. Asimismo Vivero fue recibido por el segundo Shogun Tokugawa en el Estado actual de Tokio, y posteriormente, se entrevistó con Ieyasu (fundador del Shogunato Tokugawa) en Sumpu, actual prefectura de Shizuoka. En la segunda entrevista que Vivero tuvo con las autoridades del gobierno japonés, se hicieron negociaciones sobre intercambio comercial, navegación, cooperación técnica y sobre divulgación de la fe Cristiana. Vivero solicitó que en la costa oriental de Japón se construyera una factoría con instalaciones de almacenes y astilleros para los barcos españoles. También requirió que se construyeran templos para ser atendidos por los misioneros españoles, y que a todas las delegaciones enviadas el Rey de España les fuera dispensado un trato honroso, así como se prestara toda la ayuda necesaria a los españoles en caso de naufragio. Además demandó que se expulsaran a los holandeses de la isla con quienes Japón mantenía tratos comerciales. Ieyasu pidió a Vivero la apertura del comercio con España, y el envío de mineros especialistas en plata, pilotos y marineros de la Nueva España, ya que en esa época Japón carecía de la tecnología occidental y prácticamente se encontraba en desventaja en cuando al desarrollo de dichas técnicas. (...) Luis de Velasco II, Virrey de la Nueva España dio una buena acogida a los jóvenes que llegaron con Rodrigo de Vivero en México, y convocó a su consejo, en donde se discutió el envío de la expedición para descubrir las fabulosas islas abundantes en oro y plata, que suponían existir en Japón. En esta junta se decidió enviar una misión bajo el mando de Sebastián Vizcaino, en viaje directo al Japón, para agradecer a Ieyasu e Hidetada la hospitalidad brindada a Vivero y devolver los cuatro mil ducados que Vivero debía al Japón, además del costo del Barco de Buenaventura. Vizcaino salió de Acapulco el 22 de marzo de 1611 y llegó a Uraga el 10 de junio del mismo año, llevando consigo la respuesta del virrey a la carta de Ieyasu, los retratos del Rey de España, de la Reina y del Príncipe, también regalos, entre otros un reloj hecho en Madrid en 1581, el primero que se vio en Japón y que actualmente forma parte del tesoro del templo Toshogu del monte Kuno. Después de su visita a Edo y Sumpu, Vizcaino organizó una expedición para emprender la infructuosa búsqueda de las “islas ricas de oro y plata”. Además la situación política japonesa había cambiado notablemente, comparada cuando estuvo Vivero, de modo que Vizcaino no pudo concretar nada en sus negociaciones. (...)” (Página oficial de la Embajada del Japón en México. 2019. [https://www.mx.emb-japan.go.jp/itpr\\_es/mexico-japon.html](https://www.mx.emb-japan.go.jp/itpr_es/mexico-japon.html))

Posterior a la época de la política sakoku y de la propia independencia de México, diversos cambios propiciaron la proximidad entre ambas naciones. Desde naufragios de embarcaciones que, arrastrados por el mar llegaban a las costas o eran rescatados por las rutas de comercio y llevados a los territorios del otro para partir de regreso, hasta la apertura a Occidente de Japón que incluyó un evento astronómico al cual delegaciones de diversos países pudieron entrar al territorio nipón y poder observarlo. Pero sin duda el evento principal que brindaría una catapulta a las relaciones entre México y Japón serían los tratados que permitieron a Japón demandar a las potencias europeas tratados en igual condición que los beneficiara a ambos gracias al reconocimiento que México le otorgó al firmar en igualdad. El registro de este acto está descrito a profundidad en la información que otorga la Embajada del Japón en México y puede ser consultado para comprender la alta relevancia de este evento a nivel política.

La presencia del intercambio cultural es presente desde aquella distante época virreinal a través de escasos documentos y registros, además de la importación/exportación de productos. En el Museo Franz Mayer en la Ciudad de México, se pueden encontrar diversas piezas procedentes de Japón: abanicos, biombos, cerámicas y textiles dan muestra de esta conexión. En los documentos japoneses existe un lejano registro de lo que era la Nueva España que es descrito de la siguiente manera:

(...) En el año de 1709, fue publicado en Japón un libro titulado Kai-tsusho-ko de Zyoken Nishikawa sobre geografía mundial. En el capítulo correspondiente a México se mencionaba un ave, quizá el pavo o el guajolote; se decía también que había cien mil casas particulares y que la tierra era muy fértil. Aunque México no tuvo contacto con Japón durante 99 años el franciscano Fr. Melchor Ollanguren, que por muchos años fue agente de comunicaciones de Filipinas, publicó en México una gramática para el aprendizaje de la lengua japonesa. (...) (Página oficial de la Embajada del Japón en México. 2019. [https://www.mx.emb-japan.go.jp/itpr\\_es/mexico-japon.html](https://www.mx.emb-japan.go.jp/itpr_es/mexico-japon.html))

En la actualidad, las dos naciones son socios comerciales y mantienen una profunda amistad. Unidos mediante la dificultad de enfrentarse a los problemas ocasionados por los terremotos y otro tipo de desastres naturales, la cooperación y fraternidad es común y se ha presentado como un gesto de esta solidaridad radicada en las buenas relaciones que existen. Los casos más recientes han sido en el año de 2011 durante el terremoto de Tohoku, donde la comunidad mexicana brindó apoyo, y en el año de 2017 en su contraparte el 19 de Septiembre (19S), donde la comunidad japonesa se hizo presente. Los lazos comerciales han fortificado estas relaciones bilaterales, siendo el Estado de Guanajuato en México, el que mayor afluencia de ciudadanos japoneses posee gracias a los negocios en el ramo automotriz. Desde las posibilidades otorgadas por la tecnología, se han ido facilitando los intercambios culturales: mayor afluencia de presencia tanto japonesa como mexicana permite gracias al turismo la posibilidad de una cercanía en crecimiento. La aparición de información en sus respectivos idiomas en los centros turísticos, la apertura de intercambios de investigación en diversas áreas, entre otros, han permitido que aquellas relaciones sembradas en el siglo XVI pudieran haber crecido y seguir haciéndolo conforme nuevos retos se acercan para ambas naciones.

### 2.2.2 DIALÓGO DE DOS CULTURAS: PUNTOS DE CONEXIÓN ENTRE LA ESTÉTICA JAPONESA Y MEXICANA

En su ensayo "Visions of place: Yeats, Rulfo and the Noh play" perteneciente al libro *Rethinking Juan Rulfo's World: Prose, Photography and Film*, la autora Fukumi Nihira aborda, al igual que otros textos sobre la misma línea de análisis, las interesantes semejanzas existentes entre la literatura de Juan Rulfo y el teatro Noh japonés. Comienza explicando en su introducción que, el recibimiento del trabajo del autor mexicano en Japón fue tomado como un fenómeno muy interesante debido a una conexión de sensibilidad. Akira Sugiyama, el traductor durante los años 1950 de la primera versión en japonés de "Pedro Páramo", declaró en una entrevista que comparaba la obra de Rulfo con el teatro Noh debido a que 'los dos, siendo simbólicos, tratan de obtener cosas más allá de lo que es visible en la realidad'. Nihira, nos explica a partir de esta declaración del traductor esas semejanzas que se ubican en lo narrativo, pero principalmente en lo estético. la obra de Rulfo con el teatro Noh debido a que 'los dos, siendo simbólicos, tratan de obtener cosas más allá de lo que es visible en la realidad'. Nihira, nos explica a partir de esta declaración del traductor esas semejanzas que se ubican en lo narrativo, pero principalmente en lo estético.

El teatro Noh (Mugen No) maneja un repertorio donde las dimensiones de lo temporal son variables. Un hilo narrativo común es aquel donde un protagonista (shite) y el rol secundario (waki) poseen dimensiones temporales distintas; la historia comienza cuando un viajero conoce a un extraño en un lugar particular y se enrolan en una conversación, eventualmente y a lo largo de su charla, el viajero descubre que el desconocido está muerto, la historia ha sido narrada por un fantasma. Esta sinopsis es, curiosamente, posiblemente un excelente resumen de "Pedro Páramo" si no mencionáramos el hecho de que es la narración del Noh.

Nihira nos explica en su ensayo que la razón de las semejanzas están en una cosmogonía donde existe un mundo físico donde habitan los vivos y un mundo sobrenatural donde merodean los seres espectrales, que están entrelazados por una borrosa frontera que es fácilmente transgredible a través de actos: viajes. Los encuentros entre el viajero y el extraño delatan lo vulnerable que es dicho límite, ahí existe no solo la dualidad de la vida y la muerte y lo físico y lo sobrenatural, sino que aparece una tercera, de un orden meramente temporal: la del pasado y el presente. Al entrar en el cruce de esos dos mundos, es fácil percatarse de la existencia de temporalidades distintas que generan una multiplicidad de tiempos; esos cruces están determinados por pasos dados por el tiempo de la naturaleza: los atardeceres, el punto donde se junta el tiempo del día/la luz y la noche/la oscuridad, permiten a los viajeros acceder a la frontera (una casi invisible) entre esas dualidades. Ese paso físico, que no solo permite las capas temporales del pueblo de Comala, es curiosamente análogo a la estructura del teatro noh: el teatro es tal cual una dimensión espiritual a la que un visitante accede y escucha las narraciones de seres espectrales. Es necesario, que el viajero explore un lugar físico para poder presenciar al pasado más allá de lo que se puede ver.

En su análisis, la autora enuncia las coincidencias que notaba entre ambos (Rulfo y el Noh): la presentación de la voz de un muerto a un receptor en tiempo y espacio real, un énfasis en un aura narrativa que implica "formas de escuchar a los muertos" y que está profundamente conectada con la tierra, la naturaleza y lo natural insisten en la presencia de un mundo físico y un mundo de lo sobrenatural donde se entremezclan, permitiendo percibir una sutileza específica: la sensibilidad para captar algo que ha sido dejado atrás, un rastro de un símbolo.

Algo que hay que contemplar es, que Juan Rulfo no imaginó la historia por sí solo, sino que se inspiró e investigó de los pueblos a donde iba trabajando (y del cual hizo un magistral registro fotográfico). Tomo las historias de un imaginario popular estrechamente relacionado con la tradición en los pueblos de un México de mediados de siglo XX. El Noh por otro lado, si bien estaba asentado entre la elite de la sociedad japonesa feudal, se inspiraba al igual que su versión popular, el teatro Kabuki, en narraciones comunes dentro de lo tradicional con la diferencia de tener un tinte más espiritual y menos jovial. Se puede concluir entonces que, los imaginarios más tradicionales de México y Japón, comparten la creencia de estos dos mundos unidos por una frontera a la cual se puede acceder y donde la existencia, el tiempo y la naturaleza se conectan; las dos culturas, surgidas de un sincretismo (Japón del budismo/shintoísmo y México del catolicismo/las religiones originarias) tienen raíces que dan un peso relevante a la presencia de fuerzas de la naturaleza que adoptan identidades desde una perspectiva animista, el shinto mediante los mitama y los kami, el catolicismo con la fusión de dioses duales que tuvieron que combinarse con los santos y las vírgenes para facilitar la evangelización. Es en los pueblos rurales, aquellos que se encuentran insertos en dicha naturaleza y que requieren de los favores de la misma para la agricultura, que lo sobrenatural y lo físico tiene la capacidad de conectar; los ritos alrededor de flores y ceremonias, de marcar en el calendario festividades que coincidían con ciclos agrícolas o con fenómenos físicos como el cambio de estaciones, están presentes en ambos lados del océano Pacífico.

Esta estructura puede entenderse no solo en la obra de Rulfo y el teatro Noh, otro ejemplo de similitud puede hallarse en la película "Macario" de Roberto Gavaldón y en "Sueños" de Akira Kurosawa, donde un personaje que existe en el mundo físico, logra transgredir el límite, encontrándose directamente con la presencia de lo sobrenatural; en Macario, el encuentro es con una

El tono de los temas y las creaciones son paralelos. Aunque en estilos muy diferentes, existe tanto en el arte japonés como en el arte mexicano una profunda devoción por la nostalgia, una emoción que para el mundo anglosajón o el europeo, implica la presencia de un dolor profundo. Pero en México y en Japón, pese a dicho dolor (que se traduce en realidad como una pérdida), la nostalgia está plagada de una profunda comprensión que conlleva a la alegría: en el hanami (ir a observar la floración de cerezos en solitario o en compañía), la sabida e inevitable muerte de las flores invita a apreciar el aquí y el ahora, a comprender que solo se existe una vez en la tierra por un tiempo limitado y solo por el acto de haber existido y poder transitar hasta la muerte, se ha encontrado la belleza; en México, el día de los muertos opera en la misma narrativa, acompañada claro de la misericordia que promete el catolicismo con una vida más allá de la vida, pero que necesita pasar por el proceso de vivir y morir para poder ser consolidado.

Se puede concluir entonces que, la estética japonesa y mexicana no son tan distantes pese a que teóricamente se encuentran en opuestos absolutos por sus herencias culturales. Coinciden en más de una situación que pueden servir como detonantes para desarrollar más puentes culturales que los relacione de maneras amenas y estrechas, rompiendo con la idea de que no tienen absolutamente nada en común.

### 2.2.3 PUENTES CULTURALES: LOS ARTISTAS JAPONESES EN MÉXICO Y OTRAS RELACIONES DESDE EL ARTE

Desde el acercamiento al pensamiento asiático, podemos comprender qué querían rescatar los artistas de Mono-Ha y por qué de pronto, “las cosas” (Mono) tenían una relevancia absoluta, que usaron para armar relaciones entre materiales que expresaban de alguna forma este conflicto que existía entre la naturaleza y la inevitable industrialización en un espacio que era sin duda Japón mismo. Dichas preocupaciones se mantuvieron hasta la disolución de los grupos de los años 1980.

Para la llegada de mediados y finales de la década de 1970 y al finalizar la etapa de grupos de artistas, empezaría una relación de intercambio con México. Artistas jóvenes llegarían a México procedentes de Japón, desde esta década hasta la actualidad buscando estudiar la escultura prehispánica de los Mexicas, Mayas y Olmecas así como las cuestiones tradicionales y de ritos que indudablemente están ligados a la naturaleza de las culturas indígenas y de algunas ceremonias dentro del catolicismo sincrético mexicano. En estos artistas hay un rastro de la profunda herencia que Mono-Ha dejó en el arte conceptual japonés y el retorno al pensamiento asiático, en específico el zen, y también existirán otros que aunque no abordan sus temas desde esta herencia, no dejarán de ahondar la cuestión de las nociones del progreso. Abordaremos ahora sobre estos artistas llegados a México y sobre el que podría ser el nikkei (persona de ascendencia japonesa que no nace en Japón) méxico-japonés más reconocido en ambas naciones.

La presencia de los artistas japoneses en México y de artistas mexicanos en Japón existió desde inicios del siglo XX con las residencias temporales de Isamu Noguchi que trabajó en un mural escultórico en el mercado “Abelardo Rodríguez” gracias a su amistad con Frida Kahlo así como la estancia de Fujita Tsuguhara durante los años 1930 y de Tamiji Kitagawa quien participó en las escuelas abiertas en México y de quién se conserva un acervo importante en la colección Blais-ten. Para los años 1960, llegaron artistas como Sukemitsu Kaminaga y Kiyoshi Takahashi. Estos dos escultores serán primordiales para entender de donde surge el interés contemporáneo de los artistas japoneses en México. Otra relevante colaboración fue la de Taro Okamoto que en México desarrolló el proyecto del mural “El mito del mañana” financiado por el dueño del Hotel México, Manuel Suárez y Suárez; dicha obra se encontraría perdida y sería apenas reencontrada y restaurada en el 2017, colocada hoy en día en la estación del metro Shibuya en Tokio (ver fig. 2.8).



Fig. 2.8 EL MITO DEL MANANA/ASHITA NO SHINWA, Taro Okamoto, 1969

El eje principal que trae a Kaminaga y a Takahashi a México es un estudio en relación con la escultura, en específico, la escultura prehispánica. Para Kaminaga había un interés en la tradición de la escultura en talla prehispánica y en la familiarización con el espíritu que guiaba la selección de materiales además de la posibilidad de que existiera un espíritu oculto en los monolitos prehispánicos. Su contacto con Waldemar Sjölander que le permitió residir, trabajar, producir y enseñar en México fue importante para generar una investigación conjunta y recuperar la técnica de la talla directa en piedra. Su obra estará llena de concepciones de Tiempo, Espacio y Vida; consideraba que la fuerza de la creación humana se manifestaba en una forma inestable, que existía un génesis y magia creativa de la naturaleza y que había una voluntad de creación (“las pruebas de mi interior y mi exterior hacen que la vida pase a través del tiempo”- Sukemitsu Kaminaga).



Fig 2.9 SELVA DE CRISTAL, Sukemitsu Kaminaga



Fig 2.10 VERTICALIDADES, Sukemitsu Kaminaga

La obra de Kaminaga muestra aún la presencia del zen, pero fusionada con algunos elementos de la escultura mexicana: existe la yuxtaposición de materiales y la elección de estos por motivos de experiencia y magia; la talla, es llevada a puntos donde un material orgánico puede obtener texturas y acabados muy diferentes siempre en la búsqueda por lo orgánico y lo sencillo. Sus piezas se basan en las fuerzas de la naturaleza desde una apreciación poética de las mismas, aprovecha ambas cosmovisiones para aproximarse al tema y relacionarlo con la capacidad de creación, la vida y el tiempo. Es constante a lo largo de su obra, una forma que emula una semilla/una gota que utiliza recurrenente al igual que la idea del monolito, la cual era su interés formal principal tanto por el aspecto técnico de la talla sobre piedra como por la concepción de la espiritualidad y el rito con los que eran construidos (ver fig. 2.9. 2.10).

Kiyoshi Takahashi por su parte veía semejanzas de las culturas japonesas primitivas Jomon y Yayoi y las culturas prehispánicas de México en una “Fuerza primitiva” pero donde las diferencias consistían en el elemento místico, de dureza y libertad que había en las esculturas olmecas y mayas. Su principal eje de interés para venir a México fue precisamente las culturas Maya, Olmeca y Azteca y su relación con el arte moderno; veía a México como un país de naturaleza y vida donde gracias a la escultura mexicana prehispánica obtuvo ayuda para lo que se considera como una tercera maduración en su proceso creativo. Veía en la escultura un ‘medio de expresión donde se puede confirmar la existencia de uno en el espacio porque se parece mucho a la existencia del hombre, del ser humano’- Kiyoshi Takahashi. Su obra esta pregnada de “fuerza de la vida” y de un “sentido de existencia” que él consideraba base o soporte del arte contemporáneo, buscaba la armonía como una entidad simbólica (ver fig. 2.11).

“(…) Kiyoshi TAKAHASHI llegó a Xalapa, Veracruz, para realizar un trabajo escultórico para la Universidad Veracruzana, en donde además fue nombrado profesor y jefe del Departamento de Escultura de esta Institución. Le interesó adentrarse en el estudio de la cultura prehispánica y la influencia que podría tener en su obra la vida de México, su naturaleza y su gente. Dejó entre sus alumnos una escuela de disciplina y humildad, es decir, de rigor del artista consigo mismo y de conciencia y respeto frente al material con el que trabaja. El motivo esencial de la permanencia de Sukemitsu KAMINAGA en nuestro país fue su intención de estudiar la tradición prehispánica de la talla en piedra y de familiarizarse con el espíritu que guiaba la selección de materiales. Cuando llegó a México tuvo contacto con el también escultor sueco-mexicano Waldemar Sjölander. Ambos recuperaron la técnica de talla directa en piedra para realizar su trabajo. Más tarde será docente, al igual que Sjölander, en la Escuela de pintura, escultura y grabado La Esmeralda. El poder de síntesis y el vigoroso desplazamiento de volúmenes, aunado a un aparente juego simple de elementos semigeométricos lo distinguieron como el “hacedor poético de formas”. (...)” (Fierro. 2014. Pg 13)

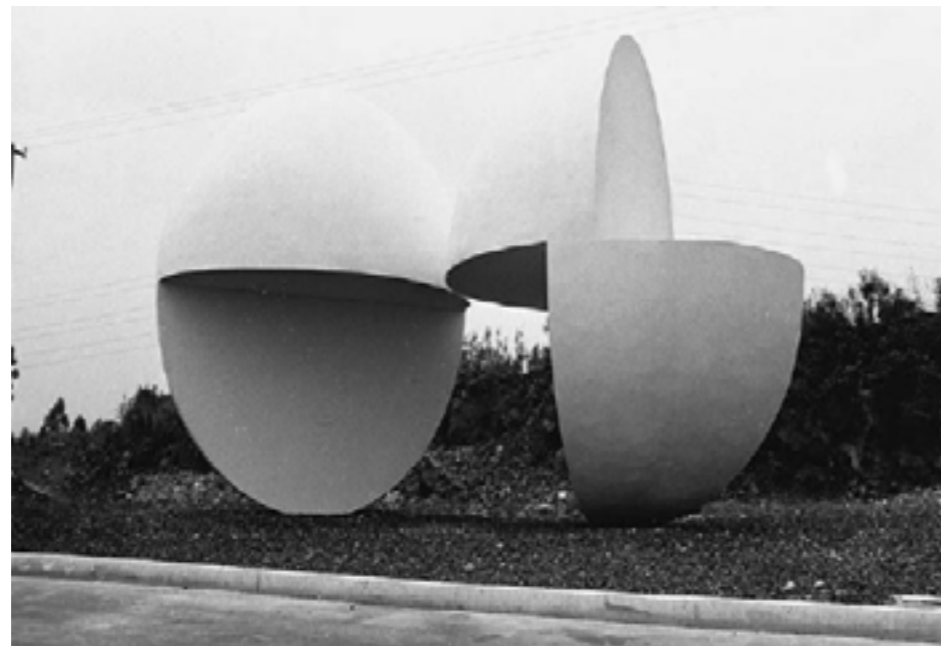


Fig. 2.11 SOL, Kiyoshi Takahashi, 1968

Al igual que Kaminaga, se encontraba interesado en el binomio naturaleza-espiritualidad aplicado a la elección de materiales. Aún en un lenguaje un tanto más abstracto y geométrico que la obra de Kaminaga, tenía un acercamiento entre su cultura y la cultura mexicana, pues se interesó profundamente en nociones poéticas de la relación entre lo natural y el origen de la humanidad con el cosmos que le rodea. Encontró un camino, un punto de conexión, entre esa cultura originaria japonesa Jomon (que representaba al hombre en la tierra a través de la “cuerda”) con las culturas prehispánicas de Mesoamérica gracias a estos temas y es posible rastrear visualmente sus influencias. Su trabajo es semejante al de Taro Okamoto cuando parten de la cultura jomon y plantean nuevas preguntas hacia el futuro de la humanidad, pero el trabajo de Takahashi es aún más reflexivo y espiritual debido a la influencia que obtuvo en México con el arte precolombino.

Con la llegada de estos dos artistas se abren las oportunidades entre México y Japón mediante el contacto de artistas mexicanos, la comunidad japonesa en México y de la ayuda tanto de la Academia de San Carlos junto a la entonces Escuela Nacional de Artes Plásticas (hoy Facultad de Artes y Diseño) y la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado “La Esmeralda” así como las residencias de los artistas japoneses acogidas por otras instituciones en el país como la Universidad Veracruzana o la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas. Los primeros artistas posteriores a Kaminaga y a Takahashi serían Masaru Goji, Masafumi Hosumi, Kiyoto Ota y Hiroyuki Okumura. Sus temas e intereses todavía irán ligados a una cuestión de escultura y sobre todo, de compartir intereses en nociones parecidas sobre la naturaleza, la materialidad, el arte, la vida y la espiritualidad.

Posteriores a ellos entre los años 1980 y los 2000 llegarían artistas como Kunio Iezumi, Katsumi Kurosaki, Terumi Moriyama, Miho Hagino, Fumiko Nakashima, Maho Maeda y Natsumi Baba. Los temas e intereses con ellos ya no estarán solamente ligados a una cuestión de estudio de la escultura prehispánica pues incluso los medios no quedarán limitados a la escultura y empezaremos a ver pintura, grabado o fotografía. Aunque varios comparten intereses y motivaciones desde el tema de la naturaleza o el paisaje no serán los únicos. Elementos como el sonido, el color de la tierra y el origen de los pigmentos, las texturas y las superficies o la alienación de los sujetos y su relación con el lugar de origen y desarrollo serán parte de los lenguajes, procesos y obras de estos artistas que residen en México o tienen alguna relación con el país.

Al hablar de la relación entre México y Japón es importante hablar del grupo de los “nikkei”. Un Nikkei es una persona de ascendencia japonesa que es de padres japoneses radicados fuera de Japón o los hijos de los japoneses y los extranjeros. La existencia de estos individuos enriquece dos culturas y va diversificándolas. Los nikkei irán formando su identidad desde esta connotación política, social y cultural de origen en un país donde no existía como práctica común la emigración, gracias a la aparición de un crecimiento de los nikkei y de los extranjeros que emigran a esta nación debido a la globalización, la perspectiva de la cultura japonesa está expuesta a diversos cambios e inevitablemente, al igual que muchas otras naciones, a un intercambio donde se envía y se recibe cultura. Un grupo que antes era notablemente pequeño, en la actualidad deja de tener esta condición y en el futuro se atisban cambios en la estructura de la conformación social japonesa.

De los “nikkei” mexico-japoneses tendremos a Carlos Nakatani quien fue pintor y grabador de la Generación de la Ruptura y cuya obra estaba profundamente llena de la influencia asiática desde una abstracción que fusionaba la tradición mexicana del color con el sho-do (caligrafía) japonesa y que estaba pregnada del paisaje japonés; la obra de Nakatani destaca por grandes espacios vacíos y por la ausencia de formas humanas. Se describe su obra como una mirada que busca transmitir una visión de la vida donde lo malvado no puede existir por el juego de la existencia y el placer que genera. Por otro lado, tendremos la compleja y extensa obra del maestro Luis Nishizawa, quien a diferencia de Nakatani exploró a lo largo de su vida una transformación absoluta que iba evolucionando constantemente: desde temas nacionalistas hasta llegar al abstraccionismo, su obra está llena de fusiones de ambas naciones desde cuestiones técnicas que investigó tanto en Japón como en México hasta de contenido al interesarse profundamente en sus dos raíces culturales y adentrarse en ambas para construir una simbología propia. Estos actos demuestran la naturaleza respetuosa del maestro para acercarse a ambas culturas, aprehenderlas y poder desarrollarse a en ellas. La obra del maestro Nishizawa es reconocida en México y en Japón, donde destaca un mural en una estación de trenes en Keisei.

El grupo de los nikkei no quedará limitado a las figuras de Carlos Nakatani y de Luis Nishizawa pues en la actualidad hay muchos que participan activamente en la cultura en México y Japón enriqueciendo los lazos culturales. Roberto Shimizu, arquitecto y director del MODO, José Taro Zorilla Takedo quien también es arquitecto interesado en los paisajes y las construcciones sociales o la fotógrafa Alicia Tsuchiya son algunos de estos individuos sin contar el hecho de que hay artistas mexicanos interesados de una u otra forma en la cultura nipona. El artista Omar Rosales, aborda problemáticas heredadas desde el arte japonés budista y lo lleva

al interés de las relaciones que existen entre los materiales y las asociaciones atribuidas entre ellos.

Como conclusiones del apartado se puede observar que la relación entre México y Japón no es tan distante como pareciera, existe un entendimiento cultural bastante fuerte asentado en nociones e intereses desarrollados a distancia, pero que encuentran semejanzas notorias. El misticismo, la naturaleza, lo sobrenatural y lo psíquico-emocional son desarrollados desde perspectivas que pese a sus diferencias, parecen entenderse mutuamente con mucha facilidad para sorpresa de los interlocutores. Prueba de ello puede rastrearse en el ejemplo de Pedro Páramo de Juan Rulfo con las historias del teatro Noh japonés o los paralelismos oníricos entre "Macario" de Roberto Galvador con "Sueños" de Akira Kurosawa; las semejanzas entre los imaginarios de los dos sincretismos (budismo-shintoísmo y catolicismo-religiones originarias) mediante ideas como la naturaleza, lo onírico, lo místico y lo sobrenatural, permiten un entendimiento de sensibilidades que coinciden en muchos puntos, donde sus perspectivas son comprensibles en una conversación. Es probablemente que sea esta coincidencia lo que permitió que los artistas japoneses que llegaron en la década de los 1970 y sus posteriores alumnos, pudieran entrelazar con relativa facilidad sus intereses formales con la tradición heredada de su nación y enriquecerlos con la influencia de la cultura mexicana.

La cooperación tanto en el arte como en otros aspectos entre México y Japón continúa creciendo tanto como la presencia de personas que se interesan en ser partícipes de esta relación, permitiendo que ese diálogo exista con más frecuencia y se retroalimente con mayor facilidad, pues existe de antemano un antecedente positivo que fortalece la amistad entre ambas naciones. En el siguiente apartado, ahondaremos en el trabajo de artistas que han construido su proceso artístico de la herencia-influencia de estas dos culturas.

## 2.3 REFERENTES DE CONSTRUCCIÓN DE OBRA CON INFLUENCIA DE DOS CULTURAS (MÉXICO Y JAPÓN)

A continuación describiremos la obra de tres artistas japoneses radicados en México: Masafumi Hosumi, Kiyoto Ota y Hiroyuki Okumura, de un nikkei mexicano-japones: Luis Nishizawa y finalmente del mexicano interesado en Japón: Omar Rosales.

El trabajo de estos artistas será analizado, ya que son referentes en el proceso de construir obra que tiene una herencia cultural y una influencia extranjera. Se buscará encontrar desde la estética japonesa y mexicana temas, ideas y conceptos que aparecen en sus obras y que delatan esta operación.

### 2.3.1 MASAFUMI HOSUMI

El caso de Masafumi Hosumi es el de un primer artista japonés (Fukushima, Japón. 1961) que reside y produce en México, además de estar profundamente involucrado en la educación y enseñanza. Su obra se encuentra guiada principalmente por una vocación sobre las formas y lo táctil, entre entender lo que se puede crear mediante el uso de materiales como la piedra y relacionarlo con la belleza efímera a través de los rasgos propios del material (sus cualidades originales: la porosidad, dureza, opacidad) y aquellos que se obtienen al trabajar hasta el límite de los materiales y dotarlos de significación (expresar mediante cortes, obtener textura y luz) así como el reciclaje de materiales poco convencionales y una exploración de la naturaleza. Trata de evocar en su trabajo una idea principal: la del rito acompañado de lo simultáneo (la simultaneidad). Aquí es notable la relación directa con el zen, en específico, el valor de lo efímero. Se puede encontrar esta situación tanto en los objetivos del artista con el material como esta postura que manifiesta en relación con el arte:

"Arte no, creación es mi vida, mi vida es para y por lo que trabajo. Creo que soy un medio, siendo el medio, todos pasan a mí alrededor. Esa es mi meta, aspiro sólo a ser un medio pero el ego es demasiado fuerte, la codicia y el querer crear permanencia, por lo que gradualmente intento salir de eso y creo que en algún momento seré capaz de crear naturalmente un fragmento del espíritu" (Mencionado por el artista. Masafumi HOSUMI. TALLAMJ. 19/Junio/2013. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=DoFjs4OpnJI>)

Sin embargo, es interesante la razón que él manifiesta para emigrar a México. Primero, un profundo interés en el material y segundo, curiosidad desde Japón sobre el arte de las culturas que habían trabajado la piedra como Egipto, Incas y Mayas, Olmecas y Aztecas debido a la talla. La forma en la que México ha cambiado su trabajo es relevante. Manifiesta esto en estas opiniones al ser cuestionado en qué y cómo ha sido su estancia en el país y qué rescata de producir en él:

"Marimba: sonido del viento a escuchar los sonidos de la montaña, la montaña vocifera un alarido. Tema del sonido de la montaña, del río, del camino y los murmullos de Chiapas. Reflexión sobre la raíz de la vida (¿Cuáles la raíz de mi vida?)" (Mencionado por el artista. Masafumi HOSUMI. TALLAMJ. 19/Junio/2013. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=DoFjs4OpnJI>)

"Ventaja es que mexicanos primero crean y luego reflexionan; sin la obstrucción del pensar, que muchas veces es la razón de crítica de los japoneses en el estancamiento de la creación" (Mencionado por el artista. Masafumi HOSUMI. TALLAMJ. 19/Junio/2013. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=DoFjs4OpnJI>)

Su trabajo habla de la construcción de representaciones sobre el inconsciente de las estructuras simbólicas del pasado y sobre la reconstrucción de una estricta historia personal. Podría entenderse este hecho desde la complejidad del tejido social japonés y su organización. La posibilidad que le brinda a un artista entrar en una cultura donde la estructura social es muy diferente permite la generación de nuevas posibilidades y reflexiones. Sobre su propia obra el artista menciona lo siguiente:

"Explorar la intimidad del sujeto y de las cosas, la relación de las cosas con la intimidad del sujeto y la resultante que entrelaza lo uno y lo otro. Descubrir cuáles son los objetos (forma, color, textura), las memorias del sonido, de los olores y otros elementos posibles cargados de reminiscencias, es el primer paso y el tema de este trabajo: viento, resentimiento y amor, son algunos de los temas." (Mencionado por el artista. Masafumi HOSUMI. TALLAMJ. 19/Junio/2013. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=DoFjs4OpnJI>)



Fig 2.12 APOYADO EN EL TIEMPO, Hosumi Masafumi, 2013

Hosumi manifiesta un interés profundo por el valor de lo efímero y la significación de los materiales, lo cual delata aún la presencia del zen como una herencia en su formación como artista pues lo efímero y la importancia de los materiales son parte primordial de la estética japonesa; la influencia del arte mexicano aparece en la elección de los materiales, pues da a estos objetos artísticos una carga simbólica y ritualica, ya que crea asociaciones entre dichos materiales, los acabados que consigue en ellos y las emociones/nociones que explora en la talla, demostrando que ve en el arte precolombino un referente visual y teórico. Los objetos que realiza son puentes entre el mundo físico material y todo aquello que trasciende, que no encontraría manera de obtener una forma más que mediante el arte y que se accionan al momento de verse involucrados en un rito (ver fig. 2.12, 2.13).

Un segundo interés se encuentra en los temas que implican la búsqueda de representaciones del inconsciente, la existencia de lo simbólico con respecto al pasado y la reconstrucción de la historia personal. Estas relaciones con el tiempo son de corte contemporáneo, válidas tanto dentro del arte japonés como del arte mexicano actual. La pregunta por el tiempo la hace hacia el interior pues los tres temas se conectan presentando a este como un factor de importancia para el sujeto, que irá tras sí mismo en el pasado, en su identidad y en su sensibilidad interior más pura y abstracta para reconocerse-reconocer el exterior. Cuando Hosumi se considera un medio para realizar algo, está permitiendo a las cosas ser a través de él, este flujo se puede relacionar con el taoísmo y el zen gracias a su disciplina de asimilar las cosas tal cual son para permitirles existir y por supuesto, puede vislumbrarse en el método de Hosumi al momento de hacer la talla, donde los materiales son quienes le expresan las cargas simbólicas que puede construir con ellos (ver fig. 2.14, 2.15).



Fig. 2.13 NAVE ESPACIAL, Hosumi Masafumi, 2013



Fig. 2.14 USAGI, Hosumi Masafumi, 2013



Fig. 2.15 ORIGEN, Hosumi Masafumi, 2013

## 2.3.2 KIYOTO OTA

El caso de Kiyoto Ota es el de un segundo artista japonés (Nagasaki, Japón. 1948) que reside y ha generado su producción en México, además de la docencia. Sus intereses por México están manifestados a través de la siguiente anécdota, que está ligada a un proceso social en Japón: el conflicto de lo individual y lo colectivo que fue presente al ser adoptado el modelo occidental en Japón tras la derrota de la Segunda Guerra Mundial y que permeará con profundidad a la juventud de los años sesenta. La sombra de las consecuencias de la guerra dejó incógnitas en la sociedad japonesa.

“...uno de mis amigos era un tipo de hippie y hablaba del arte Mexicano en específico cosas como el Muralismo. Después de oír historias de la tierra en México y de la tierra y de sus patrones (formas), humanidad y cosas como eso, sentí una especie de anhelo por algo como aquello en México y porque no había nada como eso en Japón. Tenía un anhelo por México. ...” (Mencionado por el propio artista. Transpacific Borderlands Artist Profile: Kiyoto Ota. Janmdotorg. 1/Noviembre/2017 URL: <https://www.youtube.com/watch?v=DeSNUSjv7r4>)

Su obra muestra que está profundamente interesado en la materia y sus relaciones con el escultor y con los espectadores. La escultura para él estará ligada a lo táctil, a lo sensorial mediante lo corpóreo y el paso por la piel, el espacio como una parte de la identidad de uno mismo. Existe en su obra una exploración de la materialidad de estructuras redimensionadas al ser confrontadas con elementos de la naturaleza y que inevitablemente hablan de la relación del hombre y la naturaleza, que se encuentra manifiesta en el concepto de la escultura habitable. El hecho de que haya un paso sensorial entre el espacio que se habita y sus habitantes, conduce a un segundo interés que es la espiritualidad: en los materiales al poseer una carga de energía determinada, en las relaciones hombre-naturaleza-materia y en las cosas en sí, específicamente, en lo que está al interior y al exterior de las cosas.

“¿Será una vida emocionante?” Creo que todos los humanos aspiramos a eso y pienso que es algo que como humanos necesitamos. Por casualidad nosotros los artistas, los escultores, con nuestras manos tenemos la posibilidad de crear algo emocionante a partir de los materiales puros y pienso que únicamente esta posibilidad es bastante gratificante no nada más tomando en cuenta la belleza o el concepto sino es algo que al instante de verlo, te provoca escalofríos, es mi meta y el momento en el que sé que he hecho un buen trabajo. Pienso que la escultura también es algo temporal de la misma manera que la vida humana igual que todo lo demás en la historia es temporal en la tierra. Siendo así, los 100 o 200 años en que mi obra podría existir no valen la pena, pienso que lo más importante es la postura con la que se crea una pieza y la postura que tiene hasta su muerte.” (Mencionado por el artista. Kiyoto OTA. TALLAMJ. 19/junio/2013. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=x-HIEBQAM7TQ>)

“Si hablamos de qué es lo que quiero hacer dentro de las artes, es realizar un mundo en el que desaparece el ser. Por naturaleza, el hombre muere, entonces la meta es cómo deshacerse de lo individual para poder fundirse con el universo y pienso en ese sentido el significado de lo que el arte es para mí. Siento que es una parte muy japonesa, el hacer trabajar este sentido, tomo esto como una ventaja. Este tipo de obra u objeto, tiene un poder para hacer sentir un alivio a las personas. Un mundo en el que un individuo es el todo y el todo es un individuo. Una obra que cuando una persona la observe, se sienta identificada o sienta alguna especie de satisfacción o incluso alivio. Esa es la dirección que busco, esas piezas que exaltan la emoción son las que aspiro producir. Mientras viva ese es el objetivo al que quiero acercarme” (Mencionado por el artista. Kiyoto OTA. TALLAMJ. 19/junio/2013. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=x-HIEBQAM7TQ>)

Sobre su trabajo se debe tener a consideración lo siguiente: el interés en el exterior y el interior de las cosas, en específico el interior, tiene una profunda carga de la idiosincrasia propia de Japón: el idioma, eje fundamental del pensamiento de todo ser humano y de orden mental, muestra claramente el orden de prioridad de las cosas, el japonés parte de lo particular hacia lo general, del detalle al entero, se empieza a hablar desde la fracción (el tópico o lo que nos interesa) hasta acabar con el verbo (la acción). En el arte japonés, la producción mostrará esta tendencia. En el caso del trabajo de Kiyoto Ota, este orden lo encontramos aplicado a una relación específica que aborda sobre el espacio a través del material. Otra manifestación del zen, es que el artista expresa un interés en la armonía que se manifiesta en este binomio interior/exterior.

“Entrando a la escultura, al interior, hay sensaciones corpóreas, las sensaciones se transmiten principalmente por nuestra piel. Siendo así, comienzan a relacionarse con la identidad de uno mismo, el espacio que se ocupa y la conciencia personal. Esta sensación de relación cobra sentido en el plano real y simbólico, en efecto, la existencia del ser esta sostenida por ocupar un espacio que consiste en una ardua disputa por la esfera de influencia. Psicológicamente es importante sentir que uno mismo pertenece a un espacio. Es esto lo que añade a la existencia humana...”  
 (Mencionado por el artista. Kiyoto OTA. TALLAMJ. 19/junio/2013. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=x-HIEBQAM7TQ>)

“... Cuando hago mi trabajo incluso si no lo hago yo, soy consciente que soy japonés y creo que eso termina mostrándose, después de todo no puedo negarlo y creo que la manera en la que pienso las cosas y mi intuición son probablemente japonesas. Yo pienso (esto aparece en mi trabajo) creo que inconscientemente está dentro de mí. Después de todo soy japonés y pienso que hay una cierta influencia de aquella tan llamada cultura japonesa. Bueno, siento que se vuelve más fuerte entre más envejezco, cuando era joven no era muy consciente de ello, sentía que era libre de aquella influencia pero al ir envejeciendo al final siento esa influencia de la cultura japonesa en mí mismo volviéndose más fuerte día a día. A través de la escultura y de los procesos de producción he hecho un trabajo que permite a uno experimentar un espacio sanador que está en la serie Uterus, desde el principio después de todo estaba interesado en el espacio interior de la escultura. “Nido”, exactamente como el nombre sugiere, es uno de los úteros y flota en el aire como un útero, algo en lo que realmente te puedes meter, por lo tanto una sensación de estabilidad es creada en el espíritu. No he estudiado el Zen mucho, pero siempre hay ambientes que afectan la forma en la que pensamos y por supuesto no era consciente de ello mientras estaba aún en Japón pero recientemente en específico cuando regreso atrás pienso que hay una considerable influencia del zen dentro de mí después de todo. Creo que a través del espacio interior en la serie Uterus experimentar una sanación no solo por los ojos sino a través de sentir en el cuerpo era la meta de la serie.”  
 (Mencionado por el propio artista. Transpacific Borderlands Artist Profile: Kiyoto Ota. Janmdotorg. 1/Noviembre/2017 URL: <https://www.youtube.com/watch?v=DeSNUSjv7r4>)

El trabajo de Kiyoto Ota maneja principalmente relaciones duales (el vacío/lo lleno, lo interior/con lo exterior, lo industrial/lo natural, lo artificial/lo orgánico) y aunque aparentemente podríamos vislumbrarlo como una contraposición de opuestos para resaltarlos de forma individual a cada uno en sus características, es en realidad una suerte de transformación: de nuevo vemos la herencia asiática en el lenguaje de un artista originario de esa región, el tao que permite vislumbrar mediante el símbolo de la transmutación de opuesto la inevitable naturaleza cambiante de las cosas, enuncia también que no se trata de relaciones dicotómicas que luchan entre sí para eliminar al otro, pues son uno mismo que va transformándose, necesitando siempre de la existencia de la polaridad. En específico, la dupla de lo vacío/lo lleno y lo interior/lo exterior, Ota lo reconstruye en términos de un espacio habitable, una escultura que existe en esa suerte de contradicción y necesidad (ver fig. 2.17, 2.18).

Los hogares inhabitables de Ota así como los úteros de formas imposibles, no son funcionales para cumplir un fin específico: una casa. Es poesía pura la irónica existencia de estos objetos, porque esa relación de lo lleno/lo vacío y lo interior/lo exterior esta simplemente puesta de forma inversa a como son entendidos. Una casa en la que llueve por dentro es la prueba de dicho cambio (ver fig. 2.16).

De nuevo, al igual que con Hosumi, existe un interés por la materialidad. El material es el que dicta que relaciones complementarias pueden construirse, y al igual que el zen, es relevante dado que está describiendo nociones y sensaciones estéticas que involucran una relación con el entorno que rodea a las personas. El contraponer formas orgánicas, prácticamente puras y apenas tocadas por algún proceso de la talla, contra objetos diseñados y fabricados en procesos industriales, sigue siendo parte del mismo proceso de transmutación, en términos del trabajo de este artista, solo es otra de las muchas relaciones que puede explorar sin establecer una línea divisoria ni con el objetivo de resaltar la naturaleza de cada material contrapuesto con otro, sino que busca fusionarlo, hacer que sea necesario que ambas partes existan para que sean uno solo (ver fig. 2.19). Mono-ha, quienes directamente fundamentaron su trabajo en el zen para construir obras con este tipo de procedimientos, plantean algo totalmente distinto, para ellos la relevancia principal radica en marcar las diferencias y generar una reflexión sobre la industrialización, más no de concebir si aquellos materiales que ponían en interacción lograban transmutarse entre sí. Probablemente, si Ota empezó a generar dichas relaciones, fue que uno de sus principales intereses en México resultó de una imagen espiritual del país, de tierra, naturaleza y misticismo que se había perdido en Japón posterior a la Segunda Guerra Mundial.



Fig 2.16 CASA DE LLUVIA, Ota Kiyoto, 2014-2017



Fig 2.17 UTERUZ DE PINO II, Ota Kiyoto, 2006



Fig 2.18 NIDO, Ota Kiyoto, 2007



Fig 2.19 CRIATURA MARINA, Ota Kiyoto, 2019

### 2.3.3 HIROYUKI OKUMURA

El caso de Hiroyuki Okumura es el de un tercer artista japonés (Kanazawa, Japón. 1963) que reside y ha desarrollado su obra en México. Fue alumno y asistente de Kiyoshi Takahashi, es a través de él que viene a México principalmente para estudiar escultura en piedra. Manifiesta intereses en general sobre la escultura en piedra en las culturas precolombinas.

“Me interesa, porque lo más natural en la vida es la incertidumbre. Es posible vivir entre la tensión del miedo y la curiosidad. Viviendo cada momento, sin realmente saber qué es lo que sucederá mañana. En México es posible expresar con mi propia pureza, entonces la pieza también conserva esta pureza la cual transmite la emoción a quien experimente esta obra en un estado muy puro. Creo que por esta razón el artista puede transmitir algún tipo de energía” (Mencionado por el propio artista. Entrevista a Hiroyuki Okumura. TALLAMJ. 9/Junio/2013 URL: <https://www.youtube.com/watch?v=US5XMIHnT5I>)

En Okumura existe la construcción de metáforas y de reflexiones en torno a la vida y la muerte y principalmente a la herida. La herida será manifestada a través de la piedra rota y reacomodada. Está interesado en la resonancia de la historia y los desastres naturales (ver fig. 2.22). En este caso, comprueba que tiene una profunda relación con su lugar de origen, Carlos Rubio expresa al hablar de Japón que en gran parte, las ideas budistas que manifiestan impermanencia fueron asimiladas por la cultura japonesa gracias a la inestabilidad geográfica y los azotes de los fenómenos naturales, inevitablemente proyectados en la creación cultural de esta nación. En la obra de Okumura estarán presentes el lenguaje que genera a través del reacomodo de los fragmentos de la piedra y vemos una relación específica con la materia, en este caso, los materiales se relacionan con sus orígenes y sus producciones, siendo México un país cuyo material es la piedra y Japón un país cuyo material es la madera; un ejemplo de esto es la predilección de los materiales en las construcciones pues aunque ambos países están sometidos a una diversa y mutua cantidad de fenómenos parecidos, en México los edificios, hogares y templos están en su mayoría hechos a base de piedra, ladrillo y cemento mientras que en Japón, los mismos edificios, hogares y templos son construidos mediante madera y piezas ensambladas. Sobre el arte, la escultura y la piedra, el artista manifiesta la siguiente opinión:

“No creo que uno se prepare para el arte, creo que vive por sí mismo, toma su forma con una intención propia. Para la escultura, el material son rocas, las rocas permanecen, ¿qué sentirán las personas cuando la vean en diez, cien o muchísimos años más? Al parecer hay una universalidad y una atemporalidad en el arte y la escultura, pero para mí es bueno algo que no tiene estas características. Creo que el movimiento artístico contemporáneo es interesante, pero siento que lo que yo hago tiene miras al futuro más concretas.” (Mencionado por el propio artista. Entrevista a Hiroyuki Okumura. TALLAMJ. 9/Junio/2013 URL: <https://www.youtube.com/watch?v=US5XMIHnT5I>)

“... Me gusta mucho romper las piedras como un rompecabezas, provocar un accidente artificialmente, algo como lo que sucede en la naturaleza, ese tipo de dinámica que tienen en la naturaleza, entonces eso es lo que me cautiva mucho, la inspiración para hacer la obra, eso sí, y abstracto pues sí, eso está bien.” (Mencionado por el propio artista. Entrevista a Hiroyuki Okumura. TALLAMJ. 9/Junio/2013 URL: <https://www.youtube.com/watch?v=US5XMIHnT5I>)

“El tema está en la capacidad de incluir en la obra los componentes que uno quiere que permanezcan en la pieza mediante la creación. Viendo el paisaje me conmueve, me da ánimos para rehacer esta experiencia en forma de escultura” (Mencionado por el propio artista. Entrevista a Hiroyuki Okumura. TALLAMJ. 9/Junio/2013 URL: <https://www.youtube.com/watch?v=US5XMIHnT5I>)

El asunto de la materialidad deriva en los temas e intereses de Okumura, pues en su obra aparece una evocación de una espiritualidad en la naturaleza de los materiales. Una búsqueda de energías y signos al jugar con la naturaleza a través de otro valor estético japonés: la simplicidad (ver fig. 2.21). Inevitablemente manifiesta la herencia cultural de su país mediante el proceso de trabajar con un material atípico para la misma. Aunque en Japón existen ejemplos del trabajo en piedra como los jardines de rocas, el asunto de la talla de la piedra no es común en la producción japonesa hasta el siglo XX con el movimiento Mono-Ha, muy diferente de la producción mexicana, donde desde lo prehispánico vemos un proceso continuo de talla de la piedra manifiesto en las iglesias virreinales hasta el trabajo de artistas contemporáneos mexicanos.

“[...] No tardarían en despertar en su impulso creativo sentimientos de fidelidad a ciertas originales esencias niponas, evocadas tras la Segunda Guerra Mundial por movimientos estéticos y filosóficos como respuesta al fuerte embate cultural del Occidente. Llegar a la naturaleza por caminos de extrema y concentrada sencillez, descifrar en lo pétreo y lo terreno signos de energías inconmensurables. [...] Mucho menos juguetonas son las ideas rectoras en el trabajo de los últimos años de Hiroyuki Okumura. Como resonancia de los desastres naturales e históricos ocurridos en Japón, él cercena la masa pétreo (mármol, roca, laja, cantera) para después reacomodar los trozos sin disimular las heridas. Con aglomeraciones, incisiones y rayados hace que lo pétreo hable de muerte y hable de vida, de rituales ancestrales y estremecimientos subjetivos. A la dura materia natural Okumura le imprime las melancólicas emociones por un mundo perdido y las pulsaciones de esperanza por lo entrañable de las relaciones humanas. [...]” (Mencionado por Raquel Tíbol. Hiroyuki Okumura e Isao Sugiyama: Escultores Japoneses. Raquel Tíbol. Revista Proceso. 3/Julio/1999)

En Okumura, la presencia del zen se manifiesta a través de “la herida” que se produce al fragmentar la piedra. Este motivo es análogo a las grietas de la cerámica kintsugi, a la veta de la madera y las líneas de composición de las ramas de los arreglos del ikebana. Esta asociada al paso del tiempo y la fugacidad de la vida, pues se relaciona con las cicatrices y las arrugas de la vejez. Okumura aprovecha este recurso para significarlo en el binomio de la vida/la muerte como potencial de creación de las cosas.

Esta idea con la que articula su discurso y que sostiene la composición de sus piezas proviene de una apreciación de la naturaleza, la cual constituye la herencia del arte japonés y el zen, pero muestra la influencia del arte prehispánico. La naturaleza, en específico sus fuerzas, son ese potencial creador que le interesa al artista; al compartir fenómenos que involucran el mar y la tierra, como lo son los terremotos, resalta su principal interés en las culturas mesoamericanas quienes encarnaban en sus monolitos y esculturas, imágenes de dioses conectados a esas fuerzas creadoras a través de duplicidades que mostraban un equilibrio en el cosmos: lo femenino/lo masculino, lo oscuro/lo luminoso, la vida/la muerte, un lenguaje muy parecido a lo que su cultura establece en la reflexión del zen. El manejo de estos elementos en su discurso, sumado a la elección de materiales como eje principal en el momento de la construcción de su obra, muestra un interés particular que los artistas japoneses llegados a México (donde Okumura no es excepción) suelen presentar como común denominador: la materialidad es un camino para conducir un espíritu, aunque dicho espíritu sea comprensible en el zen desde la sensibilidad que emanan los objetos, es en Latinoamérica donde aprendieron a construirlo inspirados en los referentes de las culturas prehispánicas, que fueron expertas en imbuir un material con el peso de lo divino (ver fig. 2.20).



FIG 2.20 NAVEGANDO EN TIEMPO, Okumura Hiroyuki, 2016





FIG 2.21 SITIO PASADO, Okumura Hiroyuki, 2008



FIG. 2.22 DOS EN MI, Okumura Hiroyuki, 2013

### 2.3.4 LUIS NISHIZAWA

Hablar de la obra de Luis Nishizawa mediante un análisis sería un reto que podría extenderse en todo un texto aparte. Nacido en el Estado de México y fallecido en el mismo, fue hijo de padre japonés y madre mexicana. El origen tanto de nacimiento como de familia es importante al hablar de la obra de este artista pues está plasmada de memorias personales y su investigación, llena de referencias al hecho de sus dos raíces de nacimiento. Como heredero cultural de Japón y de México, su obra muestra elementos profundamente relacionados entre ellos, principalmente, la flexibilidad y versatilidad que caracterizaron el desarrollo de un amplio trabajo que fue mutando a lo largo de los años y que además, era relacionado directamente con la plástica. Esta característica de la versatilidad la menciona a lo largo de su texto "El Japón de Murakami" Carlos Rubio como una de las principales cualidades en sí de la cultura japonesa: la posibilidad de hibridarse con otra cultura y la posibilidad de conservar lo tradicional con lo nuevo. No es de extrañarse que Nishizawa haya sido capaz de desarrollarla en su cuerpo de trabajo, que es bastante robusto y que muestra esas dos características al poder retomar elementos de la cultura mexicana y de la cultura japonesa, de poder ir, a lo largo de su vida, saltando entre diversas técnicas artísticas y buscar el avance en ellas incluso aunque hibridara o brincara abruptamente entre disciplinas.

"Me gusta todo lo que he pintado. El muralismo por las grandes dimensiones donde es posible desarrollar los temas, en el caballete, la época de la pintura abstracta, la época de la tinta, el figurativo, expresionismo, el paisajismo, en fin todo lo que he hecho como respuesta de mi pensamiento y sentir sobre la vida". (Luis Nishizawa sobre su obra en entrevista con Isawo Toda. Entrevista con el maestro Luis Nishizawa Flores. Isawo Toda. Discover Nikkei 28/Abril/2009 URL: <http://www.discovernikkei.org/es/journal/2009/4/28/entrevista-luis-nishizawa/>)

Los intereses de Nishizawa partían desde diferentes líneas temáticas, pero principalmente con todas aquellas que tenían una relación con su propia vida: la reminiscencia sobre las emociones de la infancia, la memoria y la anécdota, un profundo interés en el paisaje, los oficios, la vida cotidiana, las tradiciones, la historia de los lugares de origen, los movimientos histórico-políticos y la naturaleza. Investigó y ahondó tanto en la raíz mexicana como en la japonesa para generar un imaginario propio, basado desde un acercamiento respetuoso y bien asimilado que yuxtaponía en su obra. Al responsabilizarse de ser heredero de dos culturas ricas y amplias en historia y creación, nunca pretendió que una dominara o negará a la otra y mantuvo siempre una curiosidad permanente sobre su propia historia con estas dos herencias. Su postura sobre el arte tendría que ver directamente con el individuo en sí mismo.

"[...] porque el arte es una conquista de sí mismo. El arte cobija a la humanidad. La belleza es una palabra de carácter universal, subjetiva. Lo que es bello para mí, tal vez no te parezca bello a ti. Es el principio de todo artista".

(Mencionado por Luis Nishizawa. Elementos de viento, tierra y erotismo: entrevista con Luis Nishizawa. Amparo Contreras. Revista de la Universidad de México No. 51 (2008))

" Es obra que exhibe que él es heredero de la filosofía japonesa y mexicana; fue un investigador del mundo náhuatl y japonés y utilizó sus simbologías en su obra, la cual está llena de enorme belleza, de un lenguaje emotivo del color y con excelentes técnicas que pueden dar más de 400 años y que nos dejan constancia de un México retratado por más de 70 años" (Úrsula Coteró sobre la obra de Luis Nishizawa; La Obra Mayor de Luis Nishizawa. Raquel Tíbol. Revista Proceso 5/Noviembre/1988.)

"La identificación con su raíz japonesa lo devolvió al cultivo de la imagen bella como reafirmación de dignidad, y a la práctica de un paisajismo con su monumentalidad y su esplendor implícitos. Los valles, las cañadas, los altos picos de montaña, la luz a cielo abierto fueron transcritos por Nishizawa en una especializada y hermosa caligrafía evocadora del paisajismo tradicional en el Oriente. Supo utilizar sabiamente el blanco del papel para dilatar el paisaje en amplitud y profundidad" (Raquel Tíbol sobre la obra de Luis Nishizawa; La Obra Mayor de Luis Nishizawa. Raquel Tíbol. Revista Proceso 5/Noviembre/1988.)

“El maestro tenía dos líneas sanguíneas, la mexicana y la japonesa, esa mezcla lo hizo ir a buscar sus raíces. En una etapa de su vida fue a Japón a pintar, tomó clases de tintas orientales, de dibujo y pintura a la manera oriental, de una técnica que se llama “nihonga”. Cuando fue a Japón se dio cuenta de que tenían rangos de opacidad sus pinturas [...], acomodó del papel a la tinta y anexó el pigmento haciendo una fusión técnica, así como la que traía él en su sangre. Así, aplicó el método oriental junto con el método de las técnicas europeas (porque México tiene la línea de conocimiento académico europeo). Entonces él, al ir a Oriente, fundió las técnicas fluidas de allá con las concretas de Europa, trabajando a esos dos ritmos. Por ello se esmeró por la poética atmosférica oriental, porque el campo sutil de la atmósfera es poético totalmente. En el paisaje encontraba la síntesis de la abstracción: entre precisión e impresión. Él era más poético ahí, porque es más fácil en la atmósfera disminuir la presencia de algunos elementos” (Mta. Luz García Ordóñez sobre la obra de Luis Nishizawa; La Obra Mayor de Luis Nishizawa. Raquel Tibol. Revista Proceso 5/Noviembre/1988.)

En cuanto a la plástica, había en él un apasionado interés en el uso del color y la línea como un elemento de carga de significación; la experimentación de la plástica tenía como objetivo el dominio de diversas herramientas, su aprendizaje lo documentó a lo largo de su vida y la docencia funcionó en él como una conexión para heredarlas; en ellas, existía tanto la documentación de técnicas dominadas en México como técnicas que investigó en Japón y que aparecen a lo largo de su obra intercaladas e hibridadas (ver fig. 2.27).

El trabajo de Luis Nishizawa, debido a su doble origen, es portador de dos herencias y no de una herencia y una influencia como habíamos visto con los artistas japoneses que habían llegado a México por intereses formales. Cimentó su obra en la memoria familiar y colectiva tomando memoria y anécdota como los motivos principales de su trabajo; este proceso involucra inevitablemente las dos culturas que encarnaba, pues relaciono la exploración de la historia (tanto como individuo como colectivo) con apreciaciones por la naturaleza para obtener la creación de un imaginario personal que se desarrollaba tomando, con mucho respeto, los imaginarios de las dos tradiciones que lo constituían (ver fig. 2.23, 2.26).

El arte japonés aparece en las formas de composición, en la aplicación del color y el planteamiento espacial de su trabajo, que delatan ese origen asiático en una resolución técnica. Sin embargo, el tratamiento dado al tema de la naturaleza, lo místico y sobrenatural enarbola ese entendimiento mutuo desde el planteamiento de dos mundos que mantienen una conversación cuyo lenguaje es comprensible para ambas partes, ya que los seres de la obra de Nishizawa, tienen origen en la filosofía japonesa y mexicana; su construcción no nos permite marcar una línea donde comienza uno y otro y que en una solución formal desde los trazos, la gesticulación del dibujo, la estructura de las formas o el uso del color, comprueba ese origen híbrido.

El que sus temas se enfoquen principalmente el de la memoria y la experiencia personal con la vida, los cuales son intereses culturales propios no solo de México, sino de la región latinoamericana, demuestra que era capaz de comprender las sensibilidades de las dos culturas, pues inevitablemente en su trabajo, la presencia de Asia iba a ser necesaria al estar abordándose y a su familia. La nostalgia, la magia, la relación con otros, lo fantástico y el tiempo, resueltos en la obra de Nishizawa, reafirman lo planteado en el apartado donde se abordó las semejanzas entre la obra de Rulfo y el teatro Noh: quizás, como una mera casualidad de parecidos por ser culturas nacidas en sincretismos, Japón y México poseen la posibilidad de tocar temas en posturas semejantes, las cuales compaginan muy bien y obtiene una lógica que puedan establecer un diálogo. La coincidencia que en sus universos más tradicionales exista esta creencia de un doble mundo que convive, permitió a Nishizawa desarrollar su particular lenguaje visual, pues aunque gran parte de su obra haya sido desde el paisaje (curiosamente, un género ampliamente desarrollado en Japón), el universo que plasmó a lo largo de su obra obedece a este mestizaje (ver fig. 2.24, 2.25).



Fig. 2.23 NATURALEZA MUERTA, Luis Nishizawa, 1982



Fig 2.24 PEZ DE OTOÑO, Luis Nishizawa, 1998



fig 2.27 SIN TITULO, Luis Nishizawa, 1959

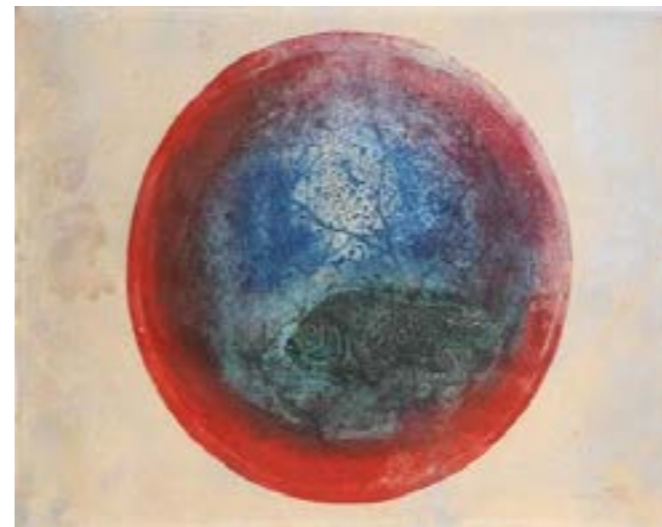


Fig 2.25 PLATO CON PEZ, Luis Nishizawa, 1979



Fig 2.26 DORADO AARDECER, Luis Nishizawa, 1994

### 2.3.5 OMAR ROSALES

Omar Rosales es un artista mexicano nacido en 1976 en la Ciudad de México. Se interesó principalmente en la escultura y los planteamientos que involucran el manejo de la materialidad y los significados que podían implicar. Gracias a que su posgrado fue realizado en Japón, pudo adentrarse en el Arte y el Pensamiento Filosófico Asiático debido al estudio del arte budista y complementar un rico lenguaje donde contraponen elementos con significados opuestos expresados a través de los materiales que utiliza para generar relaciones entre ellos; estas relaciones están expresadas mediante las ideas aprendidas a lo largo de su investigación (lo espiritual contrapuesto a lo banal, lo efímero a lo eterno).

Su trabajo tiene amplios intereses en jugar tanto en cómo se percibe un material, las relaciones que existen por origen de los materiales (lo orgánico a lo inorgánico) como por elaboración y aplicación (lo artesanal a lo industrializado). De igual forma, su obra no queda limitada a ser un objeto, ya que interactúa con el espacio generando una relación entre ambos motivado por una curiosidad en la posibilidad de cambiar la dinámica de un espacio mediante la intervención del mismo gracias a un material atípico dentro de él (ver fig. 2.28).

En relación con su postura sobre qué es el arte y su trabajo, existe una fuerte importancia con respecto a la estética, a la belleza y la poesía, como factores fundamentales.

“En mi obra se observa como nos relacionamos con la materia en la época actual, en este entorno en que vivimos. Es una relación dual con diversas expresiones: orgánico e inorgánico, natural y artificial, espiritual y bana, permanente y efímero, sólido y suave, leve y pesado, puro y contaminado. Es un nexo entre mi ser, el tiempo y el espacio.” (Postura mencionada por el propio artista en su statment).

“He estado estudiando mucho todavía precisamente sobre qué es el arte y más que una definición para mí si hay un arte verdadero, más en estos tiempos que hay tanto oportunismo, que hay tantas cosas dadas por hecho en el arte conceptual. Todo arte tiene un concepto sino no es arte pero para la parte principal de una obra que la hace ser tal cual una obra de arte es que tiene que ser bella. Desgraciadamente en los últimos años con el auge del arte conceptual en México principalmente, en las escuelas de arte no se enseña estética, no se enseña la belleza. Se concentran más algunos profesores o pseudo profesores porque los chicos aprendan a generar discursos que no tienen ningún valor por sí mismos y que son solo palabras para justificar algo que no es una obra, a lo mucho podrá ser un ejercicio sobre algún tema (el espacio, el tiempo, la muerte, la vida) pero no llegan a ser obras completas. El arte para mí o en lo que yo hago tiene que ser algo que tiene que ver con la belleza y también debe tener una parte de crear en la gente que lo vea una manera de pensar, en el que haga reflexionar a la persona que lo está observando, no de manera gratuita como decir pongo cualquier cosa y que la gente piense lo que quiera, no es así, si no es algo, que Martin Heidegger decía que una obra de arte tenía que mostrar pero a la vez ocultar. Todas las obras de arte en todas las épocas tienen esa misma características, por ejemplo, si tú ves las pinturas rupestres, todavía la gente las sigue analizando, ¿qué es lo que hay allí? Aunque visualmente son gente cazando mamuts, todavía está el ¿Por qué se hizo eso?, el “Grito” de Edvard Munch todavía se sigue analizando, pinturas de Mark Rothko, el urinario de Marcel Duchamp todavía genera controversia más 100 años de que fue creado. Si no tuvieran esa fuerza pasarían desapercibidas, tienen esa visión estética de su tiempo y también tienen algo adentro que es lo que Heidegger decía, una obra tenía que mostrar pero ocultar algo, deben de ocultar un misterio que la hace ser una obra de arte. Esa sería mi postura, tiene que ver totalmente en la belleza.” (Mencionado por el propio artista en entrevista)

El acercamiento del artista en la cultura japonesa devino principalmente en dos situaciones, la primera un interés en el arte japonés especialmente el que estaba relacionado con el budismo y que involucra una sensibilización-relación con el material y la segunda, la posibilidad de una relación directa tanto con el arte japonés (debido al intercambio para estudios de posgrado) como con la metodología creativa propia de los japoneses.

“Yo estudié en la ENAP y cuando estaba en mi último año vino un profesor a dar un curso de la universidad de Kioto, el maestro Tadashi Uei, dio un curso sobre metodología de creación de obras de arte y funciono bastante bien el curso, se montó una exposición en Casa del Lago que posteriormente la organizamos para llevar a Japón y él organizó una residencia, estuvimos como 14 alumnos de la ENAP, estuvimos mes y medio haciendo las obras. Ese fue mi primer acercamiento y desde ahí me intereso el arte japonés, la escultura, la instalación. Me puse a estudiar, en ese tiempo el internet no es lo que es ahora, creo que tener un correo electrónico era algo, no había información, no había libros y me puse a estudiar, a buscar los pocos libros que había en la biblioteca [...] Me intereso y me sigue interesando muchísimo que tienen una gran sensibilidad

general siempre me intereso el arte budista, las tallas de escultura budista y pues bueno esos fueron los dos puntos que me fueron orillando a querer aprender cada vez más y más. Esta sensibilidad hacia la materia que tienen es muy particular”. (Mencionado por el propio artista en entrevista personal)

La obra de Omar Rosales está desarrollada desde diferentes puntos aprendidos gracias a su residencia en Asia. La posibilidad de investigar y explorar de primera fuente tanto el arte japonés como de poder adentrarse en el pensamiento asiático y la filosofía oriental, así como estudiar sobre el budismo zen y en general la cultura budista, además de un perfeccionamiento en la factura al momento de realizar las piezas, le ha permitido consolidar su producción. Diversos materiales actuando en espacios (propios del espacio sumados a los conformantes de las piezas) y la contraposición de los significados asociados cultural y socialmente a los materiales son ampliamente observados en su trabajo. Resinas y restos de plantas (lo inorgánico del plástico contra lo orgánico de la planta), globos de plástico contra una celosía de ladrillos (la fragilidad del globo contra la solidez de la celosía), globos flotantes hechos de cordón (la ironía que representa el hecho de que un material pesado flote), latas intervenidas por colores que no permiten la comunicación de los mensajes escritos en ellas (la belleza de la forma en que están realizados estos objetos por encima de la utilidad práctica), son todos ejemplos de sus piezas que expresan estos intereses, temas y procesos. (ver figs. 2.28, 2.29, 2.30, 2.31).

“Los siete años que yo viví allá, que estuve estudiando, cambio totalmente mi percepción de las cosas. Primero en la cuestión de la factura, de cómo hacer las cosas, en el diseño y en el arte ellos son muy bien hechos, le dedican mucho tiempo al detalle. Por otro lado también, me especialice en arte budista y filosofía oriental, budismo zen y cultura budista y tuve la oportunidad de verlas realmente, ir a templos, conocer a artistas que siguen haciendo talla. Mi tema de doctorado fue “el tema de la naturaleza en la escultura de la talla en Japón”. Abarco desde el arte hecho en flores, en talla en madera, arte moderno y un poco de arte contemporáneo. Siguiendo lo que te comentaba al principio, la estética, manejo de materiales. [...]” (Mencionado por el propio artista en entrevista personal)

El trabajo de Omar Rosales, es una operación inversa a la realizada por los artistas japoneses que vinieron a México. Sus intereses con la escultura se encontraban en la oposición de materiales diferentes y los significados implícitos que estos poseían. Ese primer interés evolucionó hacia posicionarlos no solamente uno con otro, sino a sacarlos de un contexto para generar nuevas lecturas. Poner los materiales en situaciones inusuales le permitió encontrar posibilidades de significación, principalmente desde la poética visual. El arte japonés, permeado de todo el pensamiento asiático, lo hizo aproximarse a algunas nociones budistas que coincidían con la búsqueda de sus intereses formales: una reflexión en torno a la belleza que, al igual que los referentes anteriores, se asentaban en el tratamiento de binomios o relaciones aparentemente opuestas, que pudo compaginar con su perspectiva personal sobre la escultura: la relación que tienen los individuos con la materia en la actualidad a través del entorno.

Dicha relación tiene en sí misma una tendencia a la dualidad que involucran la modernidad: lo natural/lo artificial, lo artesanal/lo industrial, lo espiritual/lo banal, lo puro/lo contaminado. Retomó estas cualidades y las llevo, desde la estética, la belleza y la poesía, a esos materiales sacados de contexto o puestos en situaciones extrañas, en su obra se pueden encontrar ejemplos como globos de materiales pesados que flotan en una habitación o una resina solida de la imagen de una bolsita de refresco, demostrando que su obra relata esa conexión individuo-material-espacio en medio de la contemporaneidad. Los motivos que toma para materializar estas relaciones, son parte de un imaginario asentado en México (su herencia cultural directa) y que establecen la relación de contexto que experimenta en su cotidiano con ciertos materiales, la cual enriquece con el conocimiento que obtuvo durante su estancia en Japón y el aprendizaje de la filosofía de oriente. La influencia japonesa en su trabajo nos muestra que tiene un acercamiento a artistas referentes que se preocupan por la importancia de la materialidad de sus significados, pero también con el espacio y las lecturas que puedan generarse por contexto, la cual comparte con los referentes anteriormente mencionados.



Fig. 2.28 LA CONSTRUCCIÓN DEL TIEMPO ES LA CONSTRUCCIÓN DEL ESPACIO, Omar Rosales, 2002



Fig 2.29 ESPACIO EN BOLSA, Omar Rosales, 2009



Fig. 2.30 JARDIN DURMIENTE, Omar Rosales, 2016



Fig 2.31 PUNTOS SUSPENSIVOS, Omar Rosales, 2011

## 2.4 CONCLUSIONES DE CAPÍTULO

La coherencia entre los pensamientos asiáticos permite identificar las interacciones que se encuentran en ellos y comprender una perspectiva general sobre la región: es heredera de una profunda tradición espiritual, que ha producido relaciones sobre la naturaleza y el ser humano, cuestionamientos semejantes a los abordados en la filosofía occidental, pero que parten de una perspectiva radicalmente diferente, generando planteamientos sobre una creencia de una divinidad que no se parece así como tampoco lo hace su relación con las creaciones del mundo, incluida la humanidad. Destaca que en estos puntos donde coinciden los cinco ejemplos de pensamiento asiático abordados, es de interés particular aquellos que hicieron del budismo zen una fusión de ese gran panorama de reflexiones, ideas y preguntas. Nociones esenciales del budismo zen como el vacío, la asimetría, la relación de lo orgánico y la naturaleza, la herida, lo transitorio, la impermanencia, la sencillez, entre muchas otras, son todas herencias de los aportes que hicieron budismo, hinduismo, taoísmo y shintoísmo a aquello que se le denomina zen.

Es comprobable dicha combinación de herencias cuando se revisan wabi-sabi y otros valores estéticos que conceden el entendimiento de la belleza en Japón. Entender la estética japonesa es más complejo que aproximarse a descubrir los significados y procesos que tiene el arte en esta cultura debido a la oposición de las nociones occidentales del arte, la economía, la política, la sociedad y la vida, pues implican un reto al momento de empezar una investigación y generar un entendimiento de las nociones orientales, que se caracterizan por ser inversas. El complejo problema de las posturas contrarias podría llevar a una simulación incorrecta o poco acertada en el aprendizaje, dado que podría pregnarse de una incomprensión derivada de una comparación que resultaría poco eficaz y certera al momento de generar un análisis. Las nociones orientales deben aprenderse sin tomar un referente occidental, pues para acercarse a los fenómenos que describen o explican, deben ser entendidas por sí y desde sí mismas. Hoy, la actualidad de la globalización y la contemporaneidad pone en una encrucijada al pensamiento oriental, que por ocasiones parecería caduco ante las relaciones y los intereses desarrollados con Occidente, debido a que históricamente, la condición de Asia al igual que otras latitudes como Latinoamérica o África, opera como periferia ante un centro hegemónico. Japón, pese a su alto desarrollo económico y tecnológico, no deja de estar condicionado a esta circunstancia.

La experiencia latinoamericana y asiática con relación a centros culturales hegemónicos es semejante en muchos aspectos, no solamente en aquel que involucra al poder político, económico o social. En el caso de México y Japón, es curioso que puedan existir coincidencias desde las sensibilidades estéticas en los aspectos más tradicionales de sus respectivas culturas. La revisión que hace Fukumi Nihara sobre la obra de Juan Rulfo, expresa que esa semejanza radica posiblemente en cosmogonías parecidas al momento de abordar temas concretos que involucran al hombre y la naturaleza, donde su entendimiento es mucho más accesible que cuando se presentan ante culturas dominantes históricamente hablando como Europa y América anglosajona. Parecería ser que los puntos periféricos se comprenden mutuamente de forma más eficaz, que cuando tratan de relacionarse con el centro, donde el riesgo de los sesgos como el exotismo, el racismo y la xenofobia pueden dificultar dicha aproximación a un nuevo horizonte.

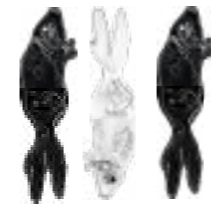
Pese a todas las circunstancias, aquello que se denomina wabi sabi existe, como toda carga, en ese ente denominado cultura japonesa. Tanto para creadores japoneses como los extranjeros interesados en Japón, la tradición heredada a dicha producción artística no podría ser negada u omitida; si bien los objetos wabi sabi son fácilmente rastreables y pueden ser identificados sin mayor complicación en un análisis, desde el arte conceptual hasta el arte contemporáneo, tiene nuevos usos y reflexiones que le hacen mantenerse vigente al renovarse y estar en constante movimiento generando nuevas lecturas al convivir con otros conceptos, asiáticos o extranjeros. Aunque las preguntas sean diferentes, su presencia e influencia accionan motivaciones que se expresan en mayor o menor medida, en un punto de partida desde la sensibilidad: un sentir, una emoción, un interés en un material, una reflexión hacia lo vivencial, una pregunta sobre la conformación social, entre muchos otros intereses, que entrevean la presencia silenciosa de lo impermanente, del tiempo y la muerte,

especialmente cuando se habla de la significación de la experiencia personal o de la vida propia.

El trabajo de los referentes de construcción de obra seleccionados es especialmente importante por dos condiciones: la primera, la construcción de discursos y lenguajes contemporáneos surgidos de motivaciones y experiencias de vida que son articulados parcialmente por la influencia del zen o del pensamiento asiático; la segunda, su producción posee la herencia de una tradición del lugar de origen y se complementa con la influencia de la cultura de un país extranjero.

Los cinco artistas poseen características semejantes, ya que presentan un interés global de la significación a través del material, donde cada tipo de material escogido en las obras es un motivo asociado a una experiencia, una metáfora, un símbolo, una analogía; segundo, un interés por el espacio y las relaciones que los materiales establecen por medio de las interacciones que pueden surgir al ser partícipe de él, se cuestionan no solo por ellos mismos sino también por los lugares que habitan, los sujetos con los que interactúan, las relaciones e interacciones que tienen con nociones como el retorno, la resiliencia, la herida, el paso del tiempo, la sanación, el renacimiento, entre otras; tercero, manejan binomios de opuestos que se necesitan mutuamente para existir, ya que constantemente, transmutan generando nuevos conceptos e ideas, es el tratamiento de dichas interacciones un lazo fuerte que los relaciona con zen, el wabi sabi y con el pensamiento oriental; cuarto, generan imaginarios y lenguajes propios que retoman elementos desde la estética japonesa y la estética mexicana, visualmente en su obra se puede observar la interacción y el diálogo que tienen con respecto a los temas que están abordando.

Son tomados como referentes para el presente proyecto a desarrollar debido a esa operación de construcción de obra: una herencia cultural propia (México) complementada por una influencia cultural extranjera (Japón), que busca abordar intereses formales derivados de la experiencia personal (la memoria, el tiempo, el valor de la existencia, la vida/la muerte, el placer/el sufrimiento, la alegría/la tristeza, la felicidad/el dolor, el recuerdo, la pérdida y la nostalgia) involucrando el uso de materiales diferentes que generan diversas lecturas debido a significados específicos que se les atribuye y al uso de motivos y conceptos resignificados desde el zen.



## **KAISOUKI TO JIKAN (PROYECTO DE PRODUCCIÓN)**

En este tercer capítulo se abordará el desarrollo y el proceso creativo del proyecto surgido de la presente investigación. Se analizará la elaboración de una pieza tridimensional tomando como principales medios los procesos de la gráfica experimental desde una experiencia de vida con el tiempo y la memoria tomando elementos de la estética japonesa (zen) como su referente principal.

El objetivo es entrelazar la teoría que involucró la investigación sobre el arte japonés en su contexto histórico, la estructura de su estética clásica y el análisis de cinco referentes artísticos que poseen una herencia cultural sumada a una influencia externa en su trabajo creativo, con la práctica aplicada a la producción de obra como proyecto terminal.

El capítulo se divide en tres apartados que se refieren al desarrollo y análisis de la pieza, al proceso creativo desde la bitácora y a la ejecución técnica para su realización.

### **3.1 DESARROLLO DE PROYECTO**

Durante este primer apartado se abordarán tres aspectos: primero, la justificación de intereses que parten desde el tiempo y la memoria; segundo, una introducción que funge como una antesala al desarrollo final de la pieza donde se aborda la evolución de ideas que fueron esenciales para la producción y de experimentos/maquetas que permitieron asentar en lo técnico y lo conceptual la construcción general de la obra desde la gráfica y la materialidad; tercero, un análisis de obra donde se relaciona la teoría-práctica de la presente investigación.

#### **3.1.1 JUSTIFICACIÓN DEL PROYECTO**

El proyecto surge de intereses desde la experiencia personal e interrogantes originadas en aquellas cuestiones involucradas con la memoria y el tiempo cuando se desenvuelven en la construcción del sujeto mediante el recuerdo, la experiencia de vida y los procesos psicológicos.

La identidad se verá influida por los cambios a los que cada persona se ve expuesta y si bien existen generalidades que son cumplidas a nivel sociedad, la forma en cómo se articulan tanto en lo individual como lo social, siempre será particular, única y subjetiva. El tiempo va modificando la percepción que se puede obtener de la realidad a través de él, si la relación que se tiene con el tiempo se encuentra alterada, también lo hará "lo real". Pese a ser una variable universal, no es vivido de la misma forma por todos e irónicamente se le ha establecido como una serie de parámetros a cumplir pues categoriza y ordena la existencia de las cosas, da sentido y función. Pero dicho "orden" es un supuesto, pues toda experiencia y todo tiempo son igualmente válidos: no existe una sentencia dictada sobre el tiempo para enamorarnos, para morir, para crecer, para ejercer un trabajo, para realizar una acción, para tener hijos o para comenzar. En este sentido, la destrucción/la reconstrucción que implica un proceso de depresión puede ser un ejemplo perfecto de relación con el tiempo: una hacia el pasado, que no permite la posibilidad del futuro, que altera la percepción de la realidad y que aísla al sujeto de poder relacionarse sanamente con otros y consigo mismo. El proyecto tiene como objetivo hablar de una evolución de un proceso personal ante una enfermedad y que después, tuvo que sobreponerse mediante la búsqueda y la introspección a todos los niveles de la psique. Se asienta sobre una muerte metafísica (la de la identidad del sujeto), su regreso al mundo de los vivos (el retorno a habitar un tiempo no alterado) y la necesidad de los recuerdos como una guía simbólica que permite recuperar la configuración del individuo (la memoria).

Memoria y tiempo van a aparecer constantemente en este viaje, ya que se relacionan directamente con preguntas que involucran lo que pasa en una sola dirección (nacer-morir) y aquello que, aunque no puede regresar, existe en lo profundo del alma humana. Tiempo, que se identifica con dos tipos de fenómeno: efímeros (situaciones que solo existen por un breve momento de tiempo y que no pueden regresar o volverse a hacer) y transitorios (situaciones cíclicas, que se manifiestan en un determinado momento solo para hacerse presente en otras como remanentes de experiencia). Memoria, que retoma a Joan Fontcuberta cuando al hablar de la fotografía, mencionaba que su razón de ser no era la verdad sino un cúmulo de registros encimados que contaban una historia que poco a poco perdía su sentido, pero que no dejaba de existir, llamó a esto "ruinas". Memoria y tiempo van a ser las condiciones elementales del viaje de reconstrucción de la identidad.

En este proyecto, se hace especial énfasis en un binomio simbólico que representa la nostalgia, una emoción que oscila entre la alegría y la tristeza, entre el dolor y la felicidad. La nostalgia opera a través de lo efímero y de lo transitorio, cuando la evocación del pasado con el recuerdo trae la presencia de lo que no puede repetirse, donde su existencia y la importancia de las emociones que desencadena, regresan al sujeto solo para alejarse y después retornar en un ciclo, cuando se le toma de referente para el futuro, reapareciendo transformado o como una presencia silenciosa.

Esta emoción representa un ejemplo de las posibilidades a partir de relaciones aparentemente dicotómicas, pero que en realidad son la misma cosa trasmutándose entre sí, como muchos ejemplos ya estudiados desde el zen, pues al comprender el dolor de la pérdida y asimilarlo, la inevitable aparición de la felicidad por lo vivido y su belleza conllevan a una cuestión que no se relaciona con el sufrimiento y que permite, gracias a la evocación del recuerdo, mantenerlo como una huella que enriquece la vida, que complementará la existencia, canalizándola. Sin juzgar el pasado, abrazar la nostalgia permite abrir la puerta a nuevas experiencias y construir el futuro. Su operación en la mente y en el alma humana generará una sanación del duelo, del viaje, de la pérdida o del despojo.

Finalmente, debe recalcarse la importancia de la memoria como gráfica, pues la elaboración de estas imágenes no es fortuita, sino que configuran ese registro incomprensible y sensible del que hablaba Fontcuberta: imágenes creadas por necesidad, la de configurar una serie de indicios que radican en lo profundo del ser y que se conectan con la individualidad en su parte más sencilla, pero también en la más compleja y abstracta. Registros de tiempo con cargas emocionales más importantes que las historias que de forma narrativa podrían estar contando.

### 3.1.2 INTRODUCCIÓN AL PROYECTO

El proyecto a desarrollar es un objeto tridimensional que a través de las técnicas de la escultura e ingeniería en papel (pop up) genera una simulación de volumen. Integra la aplicación de procesos de gráfica experimental abordada desde el grabado (huecograbado, entintado en relieve, transferencia por tóner, mezzotinta, entintado por viscosidades), la fotografía (digital con y sin edición en photoshop, blanco y negro análogo por exposiciones múltiples, cianotipia sobre papel) y el dibujo (con tinta china en diferentes soportes, desde el acetato, el papel albanene hasta hojas de cuaderno y fotocopias) así como la presencia de materiales como texto escrito en diarios y libretas, hoja de oro, impresión en acetato y textiles como el tul y el hilo cáñamo. Su material principal es el papel pues tiene una connotación simbólica importante por las asociaciones que se le han atribuido a lo largo de la historia y en diversidad de culturas. El objeto consiste en un biombo plegable intervenido con el principio de la ingeniería de papel: posee nueve secciones que van desde el tamaño 20x20 cm hasta los 60x60 cm de las cuales emerge un elemento de pop up, una línea recta del mismo ancho y grosor que genera un espacio que comunica las caras del biombo. Los elementos que lo conforman e intervienen cada panel emulan la sensación de volumen gracias a las técnicas antes mencionadas y son en su mayoría desmontables o plegables.

La construcción de la pieza está hecha en función a un contexto cultural definido (México) con una influencia cultural extranjera (Japón), una estructura presente en el trabajo de los artistas referentes Kiyoto Ota, Hosumi Masafumi y Hiroyuki Okumura, quienes construyeron una iconografía y un lenguaje nutrido en sus raíces en Asia y los aprendizajes que obtuvieron al vivir y trabajar en México así como el caso de Omar Rosales, cuyo proceso es posiblemente el más cercano gracias a su origen mexicano y sus estudios de especialidad en arte japonés y zen. Este desarrollo del proceso creativo busca, más que comprender las diferencias de visiones entre culturas y valores estéticos, hablar de la posibilidad de hibridar y ampliar ideas que no podrían gestarse si se trabajara únicamente desde una mirada occidental del arte y de los temas a abordar. El aprendizaje de otras estéticas puede potencialmente enriquecer la concepción con la que se interpreta y se construyen planteamientos en el arte y, en el caso específico del presente proyecto que está interesado en el arte japonés, de querer generar una nueva relación con la memoria, el tiempo y la experiencia desde el conocimiento de otra cultura sin negar la propia para aproximarse a un planteamiento del dolor, la pérdida y la nostalgia a uno más resiliente, más comprensivo y menos patológico en aspectos psicológicos y emocionales.

El papel es un material creado en Asia, específicamente en China. Un material maleable y de múltiples usos, hecho a partir de una fibra natural (arroz, kozo, cáñamo, algodón, bambú, gampi, entre otros) y un aglutinante que lo sostiene, papel y madera se volvieron los dos principales materiales de la construcción japonesa: templos, palacios, hogares. Con él, se realizan objetos como ventanas, pantallas y lámparas y se realizan artes, como la pintura, el grabado, el dibujo con tinta, el origami, los abanicos, la caligrafía y la literatura. La importancia del papel en las culturas es innegable, podemos notar la relevancia que implica tener un soporte de fácil transporte y almacén para los textos está presente en la aparición del papiro, el amate o el pergamino, pero en específico en la cultura japonesa se puede hablar de algo que trasciende de ser un objeto utilitario pues es un material base de la cultura en sí misma, la producción de papel en Japón incluso llega a ser de calidad artesanal y puede equipararse con la más importante de esta nación: la producción de madera. Sin embargo, sin importar la cultura existen objetos peculiares fabricados en papel: cartas, libros, dibujos y fotografías, todos ellos son ejemplos de creación y posteriormente de reproducción en un soporte cuyas características varían del tipo de papel, significados complejos son armados desde la flexibilidad, ligereza, translucidez, opacidad, color, forma, textura, organicidad (el papel es un material perecedero, que aunque puede conservarse y restaurarse, está sometido a un desgaste), cualidades que dan pauta a re-significar estos objetos y que encontramos presentes en la producción artística en múltiples manifestaciones que prueban la versatilidad de un material tanto a nivel técnica como contenido.

Biombos, puertas corredizas, ventanas, tatami, armarios, futón y muebles de fácil movimiento son solo algunos ejemplos de la forma de las habitaciones tradicionales japonesas. Estos elementos delatan la versatilidad de intervenir un espacio en múltiples formas. Con una puerta corrediza se controla la cantidad de luz que entra al espacio y actúa de marco entre el interior y el exterior, permite la entrada de la naturaleza o la aísla. Los biombos por su parte, son elementos que delimitan dentro del mismo espacio: marcan la existencia de una barrera que otorga privacidad o determinan un uso de la fracción del espacio: un biombo puede determinar una habitación al separar el vestidor del lugar donde se descansa y es gracias a esta cualidad que características del propio mobiliario se hacen presentes como la de ser fácilmente desplazados de lugar y ser ligeros, sencillos o plegables por mencionar algunas.

Para la pieza en cuestión, su estructura es capaz de intervenir diferentes espacios y amoldarse a ellos por medio de una interacción que puede entrar y salir. La pieza no está pensada para actuar en un espacio determinado, sino para acoplarse a aquellos lugares donde pueda mostrarse, posee un principio de biombo que la hace plegable y los elementos dentro de él que son ensamblables, surgen para simular volumen mediante un juego de planos y de luces y sombras. El uso del espacio y la luz/la sombra, se retoma directamente de la construcción de la arquitectura japonesa, la cual ha sido un referente para la escultura y que, en un lenguaje mucho más poético, obtuvo significados asociados a la belleza debido a la elegancia, la sobriedad, la modestia, la espontaneidad y lo espiritual, siendo "El elogio de la sombra" de Junichiro Tanizaki un ejemplo de la reflexión estética sobre estos elementos desde una perspectiva asiática.

La naturaleza de la obra se fundamenta en la interacción de materiales (papel, acetato, albanel, tela, hoja de oro y papel fotográfico) y que se retoma de la obra de artistas del movimiento Mono-Ha, el trabajo de los referentes de construcción como Omar Rosales, Kiyoto Ota, Hosumi Masafumi, Hiroyuki Okumura y Luis Nishizawa, y de las propias relaciones establecidas en el zen para la elaboración de los objetos: dotar a los materiales un significado/un espíritu que los hace interactuar y generar significados de las relaciones que surjan entre ellos. El uso del papel como soporte, se relaciona con la maleabilidad (doblar, pegar, cortar, rasgar), la translucidez y opacidad, textura y color, todas estas cualidades a las que se les atribuye una carga simbólica y servirán para crear significados aplicados a ciertos elementos y motivos que aparecen en la pieza; estos motivos son parte inspirados en el zen y por la experiencia personal, pues son dados por la autora.

#### • La rasgadura en el papel

Construida desde la “herida”/“la cicatriz”/“la arruga” cuyo significado será retomado directamente del kintsugi con sus uniones en oro que resaltan los puntos de quiebre de las piezas de la cerámica y del budismo zen al ser la marca que muestra los cambios sobre el sujeto que modifican su vida enriqueciéndola.

Este elemento es el principal detonante para desarrollar la pieza al generar una relación positiva con la memoria y la vivencia, se volverá un motivo simbólico y visual constante que habla de la asimilación del dolor y no del sufrimiento, de un agradecimiento y apreciación por haber sucedido que permite a las cosas fluir, a la par de no aprehenderse de ellas. Su primera aparición está presente en el biombo que funge como soporte pues al ser visto de perfil los pliegues forman una composición donde la parte superior forma líneas oscilatorias e irregulares que recuerdan a grietas y que sugieren algo roto que pertenecía a algo más al simular una serie de uniones entre los pedazos que si existen; la rasgadura también se encontrará en la mayor parte de la obra en varios elementos: dibujos, fotografías, grabados, textos y cartas, todos ellos se encuentran marcados por esta acción, ya que por un lado son muestras de algo que existe o que existió, que no puede huir del paso del tiempo y que envejecerá, morirá, cambiará o desaparecerá y por otra parte, se encuentran justificados en la estética del zen por los principios de irregularidad e imperfección al no estar completos, debe entonces el espectador apreciarlos y puede, desde su imaginación, completarlos aunque no coincida con aquello a donde pertenecían; finalmente, la rasgadura encarna el interés en la memoria desde la característica que menciona Fontcuberta en “El Beso de Judas”: una serie de ruinas, de huellas, que nos delatan que algo sucedió, pero que a través del desgaste pierde partes que la conforman y solo podemos entenderlas completándolas bajo supuestos que no siempre tienen que ser exactos.

La cualidad orgánica del papel planteará por medio de la rasgadura tanto la existencia efímera de las cosas por su condición de desgaste como una referencia directa a la fuerza que ejerce el tiempo al envejecerlo; la manera en como se desgastan los materiales delata las intenciones con las que son utilizados, pues la fragilidad del papel lleva a almacenarlo y pese a ello, cambia de color, de olor, de textura, la retención que tiene de humedad es alterada y su resistencia; cartas, diarios, dibujos y fotografías son conservados como talismanes que conservan memoria y recuerdo. La historia, identidad y personalidad es confirmada en estos objetos, de ahí que la pérdida o la destrucción de estos sean acciones sumamente poderosas que se reflejan en la psique.

Ejemplos de este mismo elemento referido desde el zen y utilizado por otros artistas es el caso de Okumura al aprovechar las grietas de las piedras de sus esculturas y Lee Ufan al utilizar la fragilidad de los espejos al interactuar con las piedras pulidas.

#### • El biombo

Soporte que posee dos características esenciales: la primera, en la parte superior muestra un corte oscilatorio, una línea gestual y su recorrido se encuentra lleno de crestas y valles; la segunda, dentro del biombo hay un corte horizontal a la misma altura en todos sus pliegues y a lo largo de este, la fracción del biombo donde está el corte bota hacia la cara opuesta que genera en una cara un borde que sobresale a la misma altura y en la otra, un corte por el cual aparece un acceso a ambos lados y modifica el paso de la luz a través de la pieza pues concederá luminosidad y transparencia a diferentes materiales.

Estas dos características son relaciones con el tiempo: en la parte inferior la línea recta, una regla sometida al principio de entropía que configura la existencia física de todas las cosas: nacer para morir, partir del punto A al punto B; en la parte superior una línea oscilatoria, pues aunque todos los seres cumplan el recorrido nacer-morir, la forma en que se realiza el viaje o el trayecto siempre es subjetivo y diferente para todos dado que las experiencias no poseen un orden obligatorio, constantemente modificarán y serán modificadas mientras son experimentadas, incluso aunque social y culturalmente existan órdenes ideales que se aspiran a cumplir (tiempo para estudiar, casarse, tener hijos, trabajar, etcétera) son continuamente rotas y no existe manera de hacerlas uniformes para todos los individuos.

El contraste de estas dos relaciones con el tiempo (una recta y una irregular) conforma un primer binomio simbólico que ubica tanto las diferencias en la relación con el tiempo así como los valores estéticos de dos hemisferios: una recta horizontal geométrica, calculada y artificial asentada en el control contrapuesta a una oscilatoria orgánica, espontánea y natural sostenida por el fluir.

Ejemplos de binomios de materiales con significados contrapuestos es el trabajo de Omar Rosales, algunas piezas de Kiyoto Ota así como la obra de Nobuo Sekine de Mono-ha, donde podemos observar la posibilidad de establecer diálogos entre las dos naturalezas de materiales abordados de formas totalmente distintas: lo orgánico natural y lo artificial humano.

#### • La sobreposición y yuxtaposición de imágenes

Combinaciones visuales encima, a través de y al lado de, de diferentes partes para generar relaciones no solamente visuales, sino también de contenido. Los paneles que conforman el biombo poseen caras y no un anverso/reverso; estas caras están relacionadas, funcionan como espejos y sus significados se contraponen y se mezclan aunque parezcan estar separados o aislados.

El espacio que genera la técnica de pop up en el biombo permite un “paso” entre las dos caras y comunica los paneles entre sí: el elemento de pop up bota hacia el frente generando un espacio que muestra un pequeño fragmento de lo que está en el lado opuesto, mientras el espacio permite completar/relacionar lo que hay en el panel y observar el reverso del elemento de pop up que puede ser intervenido y completar/relacionarse con lo que se ubica en el lado donde queda el espacio. Este paso está inspirado en los puntos de cruce de dos mundos que se explicaron a fondo en el apartado del puente cultural a través de la estética del teatro Noh y Pedro Páramo y en específico, el cruce en la pieza funge entre el pasado/el presente y la vida/la muerte.

Esta es básicamente una exploración visual de una relación (subjetiva y personal) con el tiempo: encontrar en el futuro, un indicio/remanente del pasado que ha sido amado y añorado con nostalgia mientras se tiene-

que habitar un tiempo lineal donde existen situaciones como metas y experiencias hasta expectativas y dictámenes sociales sobre lo que se debe hacer con el tiempo. Como individuo, la experimentación del tiempo es precisamente desde esos ciclos: la conciencia de la unidireccionalidad que posee el tiempo en la comprensión de las experiencias y vivencias desde esos ciclos y lo que sucede en el futuro, que requiere un referente en el pasado, que a la vez se va enriqueciendo y se modifica en la medida que nuevos cambios suceden.

Todo cuanto sucede en la vida, son fenómenos que no son aislados ni están ausentes, se transmutan a lo largo del tiempo en un ciclo que corre siguiendo la unidireccionalidad, se vuelven experiencia y recuerdos. Constantemente, la vida expone al individuo a circunstancias semejantes donde aparece el remanente del pasado, un recuerdo evocado en el futuro. Esas son las posibilidades abordadas en la pieza cuando los contenidos en los dos lados del biombo conviven, se mezclan y se combinan pese a estar separados por una barrera física y de tener cada uno una carga propia de significados.

El sentido de lectura de la pieza es especialmente relevante, pues se ha elegido un sentido inverso para su construcción y lectura, el cual se ha retomado de la estructura tradicional de las imágenes del arte japonés y el sentido de escritura asiático, derivado de la investigación que se ha realizado sobre el mismo para su análisis. Está hecho de forma intencional para resolver a nivel composición una intención temática (la de los juegos con el tiempo y de los estados emocionales) a través de una influencia estética tomada de una cultura ajena a la propia. El objetivo principal es romper una tendencia de narrativa directa, provocar al espectador a confrontarse con la presencia de algo que no puede terminar de comprender en su totalidad, orillarlos a confiar en su intuición para leer entre líneas un mensaje que ha perdido palabras que le contarían una historia, al igual que lo hace las ruinas de memoria de Joan Fontcuberta.

Existe la premisa donde el lenguaje configura la interpretación de la realidad, el cómo se entiende y se crea una imagen no es ajeno, se encuentra ligado a este hecho. El tiempo, también es construido en el lenguaje así como lo es la belleza. Los ejemplos de diferencias de estructuras, patrones y palabras que se especializan en describir cuestiones culturales específicas hay muchísimos, pero pese a que podrían interpretarse como barreras lingüísticas que impiden el entendimiento de una obra, son en realidad perspectivas que enriquecen la conversación sobre tópicos que le interesan a la humanidad; los temas en el arte existen de forma universal (el amor, la pasión, la sexualidad, la vida, la libertad, la naturaleza, el poder, lo sobrenatural) y, la sensibilidad y la estética, dan al espectador las herramientas para comprender el código a profundidad, pero esto no significa que no sea capaz de comprender o de presentir la intención del artista, aún sin hablar el mismo idioma o manejar los mismos términos.

Las diferencias de configuración del idioma japonés y español son bastante notorias desde sistemas de lectoescritura, número, género, alfabeto, gramática y conjugación, pero curiosamente están ligados, al menos en el español de México que posee una fuerte influencia de las lenguas e imaginarios indígenas, por una preferencia por la creación de literatura y poesía que se asienta en una tendencia por lo subjetivo, lo poco práctico, lo onírico/espiritual y por la presencia de entes imposibles para "lo real". Como se había mencionado en el apartado 2.2.2 del segundo capítulo, no es de extrañar que exista un entendimiento de los planteamientos y temas que la producción artística de ambos países crean, pues a nivel estética, el desarrollo de

dichos intereses plantea soluciones semejantes que son asimilables pese a la barrera lingüística, en específico, ante puntos que Europa o América Anglosajona considera dicotómicos y por ende contradictorios con los de otras latitudes, pero el caso de América Latina, hablando del contexto de México, es un ejemplo de versatilidad derivado del propio sincretismo cultural, pues tiene la capacidad de entrar y salir de la comprensión occidental aunque claro, con sus respectivas limitaciones (ver fig. 3.1).

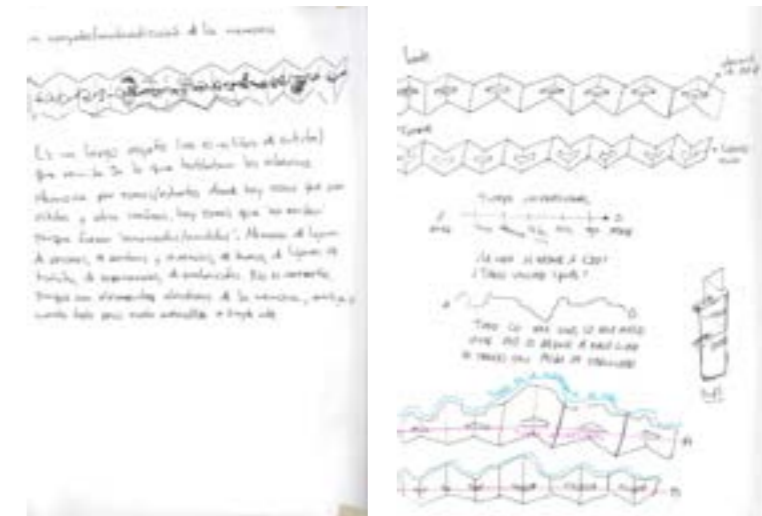


Fig 3.1 Notas de boceto desde bitácora

Retomando desde la estructura de idioma, se analizará el sentido de lectura de la pieza. Este sentido tiene fundamentación en composición visual y de significado. En el diagrama de la parte inferior podemos observar cuatro formas diferentes de lectura de la pieza, donde tomaremos como referencia el lado A los paneles del biombo con el elemento de pop-up y el lado B los paneles donde está la abertura (ver fig. 3.2).

- 1) B derecha-B izquierda // A izquierda-A derecha
- 2) B izquierda-B derecha // A derecha-A izquierda
- 3) A izquierda-A derecha // B derecha-B izquierda
- 4) A derecha-A izquierda // B izquierda- B derecha



Fig. 3.2 Boceto y notas de bitácora



Estos sentidos de lectura son los recorridos que puede realizar el espectador a través de la pieza y que le permiten relacionarse con ella; la composición de lectura de la obra confronta al espectador al mensaje entre líneas y, juega con una dualidad sobre el cómo debe leerse la pieza, pues se sostiene de las diferencias lingüísticas de los verbos “sentir”, “pensar” y “opinar” entre el español y el japonés que implican el acto de suponer; estos verbos son especialmente relevantes, ya que hablan de aspectos asentados en orígenes culturales que se manifestaron en la lengua, expresan construcciones sobre el entendimiento de la realidad y sobre la relación con otros: en japonés, no existe una estructura gramatical para expresar un supuesto sobre el pensamiento /sentimiento/ emoción de una persona que no se encuentra presente en la conversación y que no puede enunciarla, mientras que esta acción no solo existe a nivel gramático, sino que constantemente es ejercida por los hablantes de español. La obra, permite que existan estas dos acciones: por un lado, queda bien establecido el pronunciamiento de la autora de los pensamientos, sentimientos y emociones con los que creo la pieza, mientras que le da al público la posibilidad de suponer, desde su perspectiva, dichos pensamientos, sentimientos y emociones, pues al tener que completar con la intuición un mensaje borroso, la lectura no está sometida a una sola interpretación.

La combinación de lecturas que genera los sentidos 1, 2 y 3 buscan transmitir la idea de la ruina de Fontcuberta como metáfora de la memoria. La observación de los vestigios de algo y saber que forman o formaron parte de algo mucho más complejo, pero que, por falta de contexto, de relación directa o de piezas que lo completen, más que transmitir un mensaje nos transmite una sensación: la de enfrentarse al recuerdo de algo viejo, algo incompleto o algo que no pertenece. Para desarrollarla desde lo visual, se recurrió a la estrategia de generar un ejercicio de dibujo mediante el cual se planteó imágenes que se combinan entre sí al estar fragmentadas al sobreponerse, y si bien a veces lograban consolidar la posibilidad de expresar un mensaje, su intención es la de generar dicha sensación (este ejercicio será abordado a profundidad en el apartado de la bitácora del proyecto). Los sentidos 2 y 3 buscan ser leídos desde la perspectiva de lectoescritura occidental. A nivel significación, es un juego de opuestos: reflexionar sobre la propia vulnerabilidad, la de encontrarse con lo inevitable del paso del tiempo, la imperfección, lo efímero, lo orgánico y lo incompleto. Es un conflicto con algo que solamente se podría comprender desde la sensibilidad y no desde la razón, dado que la lógica dentro de ello no podría explicarse por el pensamiento pragmático al encontrarse ligado a la parte más subjetiva e íntima: los temores, los sueños, el dolor, el placer, la alegría o la tristeza.

Por su parte, el sentido 4 tiene una lectura inversa, que corresponde al sentido asiático de lectoescritura y, por deducción, de las pocas o últimas en explorar para los espectadores hablantes de lenguas occidentales al no serles natural. Es el único que de los cuatro sentidos que posee una cualidad narrativa y que permite interpretar los paneles como espejos que están comunicados entre sí. Aunque los elementos contengan cualidades como estar incompletos, ser irregulares e imperfectos, existe un mensaje subyacente que se corresponde. No se trata de la sensación de la memoria, sino que es directamente una reflexión sobre la misma y es por ello que los paneles funcionan entre ellos completando los espacios donde falta algo que se ha perdido en el tiempo, pero que de alguna forma, logra ser completado en otro tiempo, aún respetando su propia temporalidad

Finalmente, el espacio generado por el elemento de pop up que permite la interacción entre las caras del biombo, será llamado “Ma”, ya que espacio y tiempo son expresados desde el japonés en un kanji que se refiere a una misma noción: el espacio que se habita es el tiempo y viceversa.

“Ma” a nivel técnico, concede a la pieza el paso de la luz y la transparencia para algunos materiales que conforman los elementos de la pieza, permite las sobreexposiciones y yuxtaposiciones. En contenido, habla de la posibilidad de crear nuevas relaciones con el dolor para obtener una aproximación diferente y sana, la aceptación de su existencia, de cruzar a través de él para poder seguir adelante, en lugar de vivirlo desde el sufrimiento. Funge como crucero entre cuatro binomios: el pasado/el futuro, lo que está vivo/lo muerto, lo real/lo sobrenatural y lo físico/lo psíquico.

Desde la influencia del zen sumado a la experiencia cultural propia, la comprensión de la memoria es entendida de una forma diferente: deja de ser un archivo de vivencias que se pretende resistan al devenir del tiempo y pasará a ser “Ma”, una serie de relaciones que se encontraran en un planteamiento cíclico entre las cosas hechas y las cosas que se hacen, que no se posiciona desde un futuro proyectado en supuestos, sino en un “futuro” basándose en el presente por medio de esa relación cíclica, aceptando las experiencias vividas por sí mismas, sin intención de clasificarlas como aciertos ni como errores para apreciarlas por ser causas necesarias para la generación del presente, pues sin ellas jamás se habría consolidado. “Ma” es memoria y tiempo.

## CONCLUSIONES DE APARTADO

El proyecto derivado de la presente investigación tiene como objetivo principal desarrollar la estructura de construcción que involucra una herencia cultural y la influencia de una cultura extranjera para abordar, desde una visión mucho más rica, conceptos e ideas que son temas de interés universal y que están relacionados con la experiencia personal.

La construcción conecta en este caso, la producción de obra en un contexto latinoamericano en México con la influencia del arte japonés; para su proceso es necesario enlazar la evolución que ha tenido el arte nipón durante los últimos dos siglos, el análisis de los orígenes de la estética, la visión de la belleza y su postura ante occidente así como comprender los puentes culturales que han permitido un intercambio entre México y Japón. Los artistas referentes presentados en esta investigación demuestran que dicho proceso de construcción de obra es posible y ha dado frutos. El puente existe y no solamente lo hace en la presencia de estos artistas, sino en que por sí mismas, las dos estéticas se pueden comprender mutuamente por tener semejanzas al momento de aproximarse a temas e ideas.

Durante este primer apartado se dio una justificación sobre los intereses personales en la memoria y el tiempo, la relación con la estética japonesa así como establecer generalidades de la composición de la pieza que se explican desde esta interacción entre las dos culturas. Materialidad, significación, lectura, motivos simbólicos y conceptos específicos son las pautas con las que se abordó este primer análisis general

### 3.1.3 ANÁLISIS DE OBRA

A continuación, se hará el análisis panel por panel y de relación entre ellos para comprender sus contenidos así como la resolución técnica y visual de cada uno desde la gráfica (dibujo, fotografía y grabado). De igual forma, se abordará la relación entre los paneles del lado A y el lado B mediante “Ma” (el espacio y el elemento de pop up) así como la construcción de los contenidos desde enfoques del arte, la filosofía o la psicología, los conceptos del zen y la repetición del elemento de la rasgadura, planteados en el apartado anterior.

#### A1 PANEL DE LA RELACIÓN CON LA MEMORIA



Técnica: Aguafuerte, aguainta falsa, aguainta y barniz blando en ácido sobre papel de algodón a una tinta.

Lado A. Primer panel de derecha a izquierda.



El primer panel se enfoca en la relación personal con la memoria y el tiempo; se parte de una postura como memoria permanente, almacén de todos los registros de experiencias y vivencias, que está presente en la mente. Sin embargo, este registro es alterado constantemente por el devenir del tiempo: si bien se podrán recordar cosas importantes que son simbólicamente fuertes, la lucidez y claridad con la que se recuerda parece irse deteriorando

La pérdida de esta lucidez es más evidente con aquellas cosas en el registro que parecen ser poco relevantes, quedando solo un vestigio que puede hacerse presente mediante memoria sensorial, principalmente en sentidos como olfato y oído, sentidos que están asociados con la capacidad de recordar: se recuerda con ellos no la situación, no la experiencia ni el contexto, sino las sensaciones existentes en esos entornos y condiciones. La mente dentro de sus procesos cognitivos, elimina lo innecesario en cuanto a inmediatez y precisión, pues posee mecanismos para evocar todo tipo de recuerdos y de muchas maneras..

Esta postura coincide con lo propuesto por Fontcuberta sobre la memoria en su libro “El Beso de Judas: fotografía y verdad” donde pone en jaque la verdad de la imagen y la postula como memoria: estratos de recuerdos encimados donde prevalecen unos sobre otros, haciendo parecer que la claridad de unos opaca a otros y los elimina, cuando en realidad siguen existiendo ocultos entre esas capas y pueden ser evocados como fantasmas o huellas.

Desde este planteamiento surge una postura personal con la que se abre la pieza, una sobre tiempo y memoria a través de una relación con la experiencia; esta relación es resultado reflexiones y vivencias derivadas del conflicto de enfrentarse al deseo de que el tiempo no transcurra originado en el arrepentimiento generado por acciones realizadas en el pasado, pero que al no ser posible volver en el tiempo, tienen que ser confrontadas para poder continuar. Por otro lado, esta postura aborda de forma inicial el cómo se experimentan tiempo y memoria: el acto de recordar posee la capacidad de remontarse en el tiempo, lo que no esté resuelto en el pasado no se soluciona volviendo a él (dado que es imposible) y la psique humana tiene que ejecutar una serie de procesos simbólicos y emocionales para resolverlo desde el presente (el futuro de ese pasado en cuestión). La psicología y el arte son campos, que mediante enfoques diferentes, proponen posibilidades para ejecutar esta operación, ya que se pueden basar desde actos simbólicos sencillos como escribir cartas o realizar dibujos hasta acciones complejas llenas de intrincados simbolismos como el proceso creativo de un artista o la terapia de psicomagia de Jodorowsky. La sorprendente capacidad de la mente de construir procesos cognitivos lógicos y racionales también es capaz de construir analogías e imágenes mentales que asocian conceptos, ideas y emociones en una red de complicados y a veces absurdos procesos que se encuentran alojados a lo profundo del inconsciente; en dónde el campo de lo racional es incapaz de entrar, existen relaciones que pese a su ubicación, se exteriorizan en respuestas, padecimientos y conflictos emocionales. Estas imágenes latentes en el corazón humano hablan de contextos individuales, familiares y sociales son naturales en todos, existen como una guía al interior, pero también, como potenciales factores que pueden desencadenar enfermedades o problemas.

La solución visual de este panel yace en la sobreposición de recuerdos que en su mayoría son nítidos pese a que poseen partes que ya no tienen una claridad visual, porque empiezan a desaparecer, si la poseen en lo sensorial: existen como un todo en la misma placa de grabado (la memoria) pero en el biombo están presentes a manera de estratos que se enciman unos con otros, aunque sean parte de lo mismo; se eligió la técnica de aguafuerte con aguainta falsa para expresar la presencia permanente de la memoria pese al paso del tiempo, se imprimió cinco veces para mostrar su existencia y se generaron capas o niveles que son asociados a grados de nitidez de los recuerdos. Estas capas están seccionadas por rasgaduras que permiten ver el nivel subyacente y al mismo tiempo omiten la parte intervenida por ese rastro que interrumpe su lectura. Esta rasgadura está desarrollada en el lenguaje visual de la autora como el motivo del devenir del tiempo, que provoca la imperfección en el recuerdo, que la enriquece como una muestra de enseñanza y es la primera composición donde aparece el concepto de la huella/la herida/la arruga.

Este concepto será construido directamente desde el zen, pues originalmente aparece en el arte japonés como la grita en la cerámica kintsugi, en la exaltación de la veta de la madera y la apreciación por la vejez: habla de la manifestación del tiempo en la materia orgánica, que constantemente está sometida a daños y modificaciones; mientras que en Occidente, esta imperfección es un rasgo negativo castigado de forma severa pues recuerda la muerte, en Oriente y en específico en Japón, es altamente apreciada, ya que simboliza la capacidad de enriquecerse de experiencia, son simplemente las cicatrices que quedan en la materia por el mero acto de existir. En la pieza, esta primera rasgadura del papel que impide visualizar el entero de la imagen, es el hueco sensorial de las fracciones de un recuerdo que empieza a dejar de ser nítido a nivel racional y comienza a quedar rezagado como un fantasma que aparece cuando se le recuerda a través de un olor o un sonido.

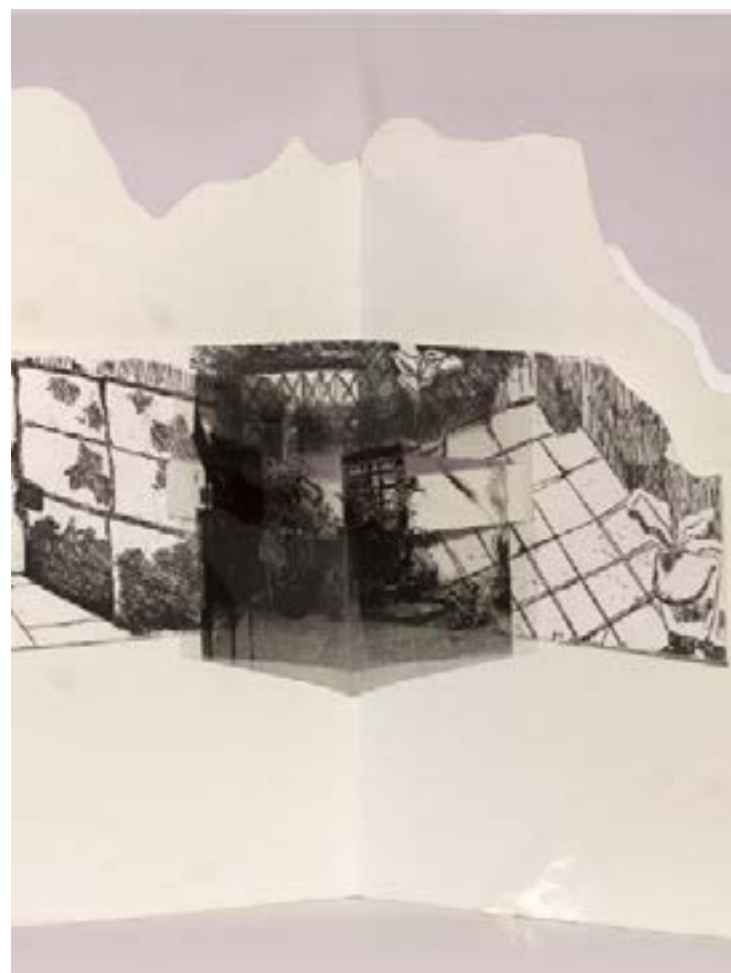
Dentro de la composición del panel hay una serie de imágenes específicas: una persona que sostiene una sombrilla y a su alrededor llueven peces (una imagen apropiada a procesos personales tomada del libro “Kafka en la Orilla” de Haruki Murakami, donde la lluvia de peces se hace..

manifiesta ante un personaje relacionado con la memoria), se encuentra rodeada de elementos del paisaje como detalles de dos casas o un poste luz (recuerdos de lugares de tránsito cotidiano) y al mismo tiempo, hay un mapa topográfico, una malla ciclónica y una representación gráfica de las ondas de sonido. Estos elementos son la posibilidad de recordar de forma clara y nítida partes de la mente y la insinuación de la posibilidad de recordar de forma sensorial y abstracta.

## A2 PANEL DEL REFUGIO



Técnica: Aguafuerte sobre papel de algodón. Fotografía en acetato a blanco y negro.  
Lado A. Segundo panel de derecha a izquierda.



El segundo panel explora la relación con los espacios y cómo al habitar un lugar, la percepción que se posee sobre él quedará modificada para siempre al generarse asociaciones, sentimientos, sensaciones y recuerdos donde el común denominador será ese espacio en cuestión, que funciona como un contenedor.

No es simplemente una casa, es un hogar; el espectro de definiciones es tan amplio en estas asociaciones que no importaría la circunstancia del espacio, según una circunstancia de memoria y de lazo emocional, puede volverse un refugio. Las formas emocionales que se conectan con los espacios y las vivencias están también sometidas a los efectos del tiempo y la memoria sobre ellas; los espacios significan porque queda el registro de haber vivido algo a través de ellos o en ellos y parecen relevantes a nuestra psique. Pero en los espacios hay ciertos defectos, muestras palpables del paso del tiempo: el desgaste de las ventanas, el envejecimiento en las paredes, los cambios en la decoración y la organización, los objetos que se quedan y los objetos que se van hasta

La fragilidad física de los espacios es análoga a la de los cuerpos humanos: los hogares, son contenedores de la fragilidad absoluta de los habitantes que contiene; aunque mucho más longeva, su resistencia es puesta a prueba ante el tiempo. La fragilidad se entrelaza con el tema de lo efímero; en el arte japonés aparecía como una preferencia por aquellos materiales que conservaban más cualidades relacionadas con la tierra: la cerámica raku, los adornos florales, el papel, la madera, todos ellos exaltan como bella la vulnerabilidad y la relativa facilidad de ser sometidos a la destrucción y constituían la mayor parte de los hogares tradicionales japoneses teniendo en conjunto al fuego su principal enemigo, sus propiedades alojadas en dicha fragilidad se encuentra contrapuesta a los mármoles, las piedras o el metal forjado, materiales preferidos por Occidente y que denotaban el interés por la perfección y lo perdurable como manifestación de la admiración en lo inmortal, mientras que esos materiales orgánicos lo hacen en la mortalidad y la fugacidad de la vida.

Los espacios son la prueba palpable de la memoria como una huella, como una ruina; esta premisa afecta a nivel individuo (en la identidad) y llega hasta nivel sociedad (la historia). La influencia de estos lazos emocionales con los lugares es uno de los ejes de actos simbólicos que interpreta la psique; la asociación experiencial de la vivencia con los espacios donde se realizan acciones es palpable en los actos simbólicos que generan. Los diarios visuales en fotografía, los encuadres ambientales en el cine o la camaleónica capacidad con la que el teatro aborda los espacios para desarrollarse, son algunos ejemplos en la producción cultural donde es reconocible esta relación con un sentido de significación que busca transmitir o generar en el espectador mensajes, sensaciones y reflexiones al utilizar/jugar con estas relaciones con el espacio. Kiyoto Ota en su serie "Uteruz" aprovecha las cualidades del material y el espacio para evocar sensaciones que remitan a encontrarse de regreso en el útero materno, regresar al punto de origen; su trabajo es una muestra de los usos contemporáneos que ha dado la escultura al espacio.

Las fobias, los miedos, el rechazo o por el contrario, el apego, el cariño y la nostalgia con la que se abordan los espacios donde se ha vivido diferentes experiencias, poseen la cualidad de resaltar lo profundo que llega a ser ese lazo desde lo sensible cuando se regresa/recuerda en ellos; delatan que aunque la comprensión lógica de la razón entiende que lo vivido ahí ya no existe en el presente, la relación emocional desde lo sensible arroja una asociación inconsciente entre la vivencia y el espacio, por ende el recuerdo funciona como algo que se hace presente. El rechazo o el apego, muestran de forma palpable respuestas que si no tienen una justificación real en lo lógico, la poseen en lo simbólico y en lo emocional de todo aquello que nos conforma como individuos y que válida nuestra existencia. La lenta modificación y eventual destrucción de lo conocido, materializa la presencia del tiempo unidireccional sobre un objeto que es relacionado con el tiempo cíclico, estas condiciones generan nuevas formas de aproximarse a los espacios habitados y están estructurando la forma en la que se vive la memoria creada en torno a ellos. Todos, los espacios y los humanos así como los seres vivos, estamos sometidos a un tiempo lineal que condena desde un inicio a la muerte, pero al menos en la relación entre los humanos y el espacio, existe también un tiempo cíclico: como contenedores, ambos están sometidos a experimentar una serie de vivencias que son muy específicas y únicas. La construcción de este tiempo no lineal sería imposible si los sujetos no atribuyeran emociones a los espacios, y es en la vida dentro de ellos, que se construyen dichos sentimientos. Al morir los humanos, los espacios permanecen hasta que eventualmente llegan a su muerte, y aún, pese a desaparecer, otros humanos se encuentran interesados en todo aquello que involucraba su tiempo no lineal más que en su vida física.

En el desarrollo visual de este panel se observa un elemento rectangular que atraviesa el panel, a su vez en el centro del mismo, sobresale el elemento pop up interrumpiendo su lectura con una segunda imagen. La primera imagen es el interior de una casa, son diferentes partes que la conforman: un corredor con una puerta por la que entra luz, un portón visto desde el interior, un patio visto desde arriba, plantas en macetas viejas y cubetas; es una imagen realizada en dibujo llevada al grabado, estos lugares existen solamente en un recuerdo y ya no son reales. La imagen del elemento nos muestra una fotografía de aparentemente otro espacio, que muestra un patio, plantas, una escalera y una puerta. Es el mismo, descrito en dos tiempos: el pasado (dibujo/grabado) y el presente

(fotografía) sobrepuestos, interviniéndose mutuamente. Este espacio está asociado a una conexión emocional asentada en la historia familiar pues parte de una memoria de infancia donde una niña se enfrenta a una circunstancia en la que su familia se ve obligada a abandonar la casa construida por los padres para refugiarse en la casa de la abuela, que se convierte en refugio para la familia desplazada; pasarán ahí el tiempo suficiente para llenar de memorias y asociaciones ese espacio donde entra un conflicto contradictorio: poseen una casa que no habitan y habitan un hogar que no les pertenece. Posteriormente al mudarse, la casa de la abuela es remodelada, desapareciendo gran parte de su aspecto original y la de los padres, esa casa vacía sin habitar, es vendida para obtener una nueva experimentando así dos pérdidas: la de la casa (física, el patrimonio construido por los padres) y la del refugio (salir de la casa de la abuela) para armar en un nuevo espacio, el hogar.

Esta experiencia es la primera confrontación en la vida de lo transitorio y lo efímero en la vida de esa niña: en lo efímero ya no se habita ese espacio y tampoco es como cuando lo habitaba, pero en lo transitorio permanecen recuerdos, impresiones y sensaciones que afectan la percepción actual del mismo, ya que no deja de asociarse como contenedor de memorias y presencias aunque la parte material haya sido modificada. Para comprender el peso simbólico y de conexión emocional con ese espacio, se debe retomar desde los dos referentes que se tiene de dicho espacio con sus respectivas diferencias en el pasado y en el presente y ensamblarlos para generar una nueva concepción, una que describe el contexto por sí mismo del espacio y otra, que lo describe desde las emociones, el recuerdo y la memoria con la que se aproxima a él.

Los valores desde el zen que se retomaron para la construcción este panel parten desde la imperfección y lo incompleto: en términos de la estética japonesa, estos dos parámetros poseen una belleza ubicada en la ausencia y la pérdida no como algo negativo, sino todo lo contrario, cargas que los enriquece en su historia/experiencia pues los objetos con estas características no se encuentran en la obligación de ser perfectos para ser valiosos y, usualmente, la carencia de fracciones puede relacionarse con el hecho de haberlas perdido por haber sido parte de algo, de una experiencia. En el caso de la composición del panel, fotografía y dibujo están intervenidos de tal forma que ninguno se encuentra completo de forma individual y aunque se complementan mutuamente, se tendría que utilizar el recurso de la imaginación para intuirlos en lo individual como completos junto con las partes que les pertenece y por ende, al no verles completos según los cánones de belleza occidentales, no se podrían clasificar como perfectos. En términos orientales, ninguna de las dos imágenes está mal incluso si no están completas, pues son bellas por sí mismas y por las atribuciones que implican sus fragmentos perdidos (cambiar, vivir, envejecer). Sin embargo, tanto fotografía como dibujo se están complementando mutuamente en sus puntos de ausencia, al final son el mismo espacio en diferente momento en el tiempo, es el mismo cuerpo y seguirá teniendo la función de hogar, continuará siendo recipiente de memorias familiares y aún será sujeto de esos lazos emocionales con los que los miembros siempre le han relacionado.

### A3 PANEL DEL HOGAR



Técnica: Fotografía digital en cianotipia sobre papel de algodón; hilo cáñamo blanco.  
Lado A. Tercer panel de derecha a izquierda.



El tercer panel parte de la formación que el contexto social otorga a una persona y cómo funciona esta primera serie de relaciones como un referente desde el cual los individuos comienzan a armar la versión subjetiva con la que abordarán la vida y sus experiencias, por ende, también su relación con la memoria y el tiempo. Este referente puede ser positivo o negativo en diversas situaciones y es, desde su contacto con la vivencia, la que mostrará esta dualidad y permitirá experimentar nuevos aprendizajes resultado de conflictos que cuestionan las capacidades y habilidades de cada persona. Este eje es extremadamente fundamental en la construcción de la identidad de los individuos, permeará constantemente las interacciones que se generan a lo largo de la vida y será uno de los más estrechos con respecto a la memoria.

La memoria del hogar, familia y lugar de origen son los primeros en ser reforzados en la infancia. Los niños constantemente son guiados a ubicar quiénes son los miembros de su familia, quiénes la conforman, de donde vienen y donde habitan (el espacio desde lo colectivo y lo

público), en algunos casos, situaciones como los trabajos (oficios y profesiones) están fuertemente arraigados en la construcción de las familias y al mismo tiempo de los lugares originarios así como las creencias sociales y culturales que han sido transmitidas a través de los miembros.

La importancia de ideas, sentimientos, conceptos e identidades que cruzan a través de los árboles familiares construye a diferentes escalas las relaciones de los seres humanos, forma a los individuos y también desarrolla las sociedades; cada árbol es único aunque semejante a los otros y eventualmente se enlaza con otros a través de diferentes lazos afectivos diversificándolos y conforme el tiempo ejerce fuerza sobre de ellos, es que las colectividades se transforman. El acervo

que guardan las familias no solo cuenta la memoria de individuos y de la colectividad de cada árbol, sino que delata las interacciones de todos los seres humanos en diferentes momentos del tiempo.

En psicología este aspecto es tan importante que es abordado para comprender la complejidad que compone a los individuos (psicología clínica) pero también a los grupos que construyen (psicología social, familiar, educativa) para entender cómo son y cómo influyen estas interacciones en las problemáticas emocionales y mentales; desde el arte, el interés que se observa en mucha de la producción surge desde diversos puntos de vista de este planteamiento, ya sea cuestionando a la estructura de la familia, a la de la sociedad, a la de los lazos, a las ideas heredadas a lo largo del tiempo, entre muchas otras, pero algo que no se puede negar es la curiosidad que los artistas de todas las latitudes y culturas que han manifestado interés sobre esta cuestión y que de formas particulares es explorada por cada quién desde un código de ideas que empezó en la infancia y que fue modificado, cuestionado y reconstruido desde la experiencia individual a lo largo del tiempo de cada creador.

Los archivos tanto artísticos como sociales/históricos delatan que en medida de las posibilidades de cada ser humano, se busca el registro del árbol familiar: pinturas, fotografías, cartas, pertenencias, todos tótems/talismanes sagrados que de forma ritualista conservamos y generamos. Susan Sontag mencionó en "Sobre la Fotografía" aquella cualidad mística con la que la humanidad se aproxima a la imagen fotográfica, pero si existe la posibilidad, los seres humanos almacenan un archivo que objetos que también tienen dicha magia y que no son exclusivamente fotografías. Se añora la presencia de los seres amados cuando parten a viajes o cuando mueren, aparece un férreo comportamiento a los objetos personales como si fueran tesoros. Poder rescatar de entre la destrucción las pertenencias simbólicas relevantes manifiesta la voluntad de aferrarse a algo que conserve parte de la identidad tanto individual, como del árbol mismo. La pérdida y la muerte (física, emocional y/o simbólica) afecta dramáticamente porque son confrontaciones ante lo inevitable: la desaparición de algo que constantemente se necesita sostener y que no se desea que se extinga pese a saber lo inevitable. A veces es una presencia física, otras, una presencia emocional. En Occidente el memento mori se desarrolló como el recordatorio de la inevitable muerte, una apreciación de la fugacidad de la vida que tenía como objetivo principal reafirmar la vanidad de la vida humana y que buscaba insistir en la importancia de trascender lo terrenal hacia la vida eterna, pero en Oriente, la idea de la fugacidad opera no en la vida después de la muerte, sino en la belleza de la existencia antes de morir, pues si bien hay una idea de lo que viene posteriormente, la presencia de la muerte sirve para recordar el presente, el aquí y el ahora. Al sostenerse de los ciclos (tanto los naturales en el mundo físico como los de reencarnación en lo metafísico) es inconcebible la idea de una vida eterna, carente de tiempo, de vejez, de cambio.

Si bien las interacciones y sus manifestaciones de los miembros de los árboles familiares variarán en relación de tradiciones y contexto cultural así como de la forma en la que se entrelazan los afectos, no podemos negar la presencia silenciosa de la poderosa influencia que ejerce que el primer contacto que construye la identidad de los individuos sea a partir de otros, aquellos que conforman la sociedad que algún día tendrá expectativas sobre ellos y que permite a los infantes ser protegidos para su propia supervivencia. Aunque esta presencia es a veces fácil de identificar en costumbres, tradiciones y posturas ideológicas que son evidentes, debajo de todos los individuos existe una tendencia a repetir ciertos elementos heredados del árbol y que fueron dados desde la infancia: la repetición de patrones, roles sociales y decisiones puede ser consciente o inconsciente, son eventos que definirán positiva o negativamente la formación de cada uno y que impactan en las acciones que son realizadas en lo cotidiano.

Desde la idea del primer rasgo de la identidad (siendo construida por otros a quienes se les otorga el poder del reconocimiento para eventualmente después reconocerse a sí mismos) se genera el desarrollo visual y contenido para este respectivo panel. Se encontrará el uso de la fotografía mediante el proceso de la cianotipia: se eligió por el peso simbólico entre los árboles familiares y los archivos así como por ser la imagen fotográfica uno de los tótems cuyos rituales están asociados a los afectos con otros individuos y en específico, el proceso de la cianotipia como un proceso antiguo que más que ser una imagen fotográfica es la huella de una dado que carece de la presencia de plata y funciona

como una estampa del registro fotográfico, esta cualidad de huella será asociada con la de la memoria.

La cianotipia dará una base para una primera intención: la creación de un ritual propio al atreverse a romper la imagen fotográfica y transfigurarla a la representación de un objeto que interviene el espacio del panel en líneas cruzadas y cuya justificación recuerda al lugar de origen gracias a un objeto: el festón que es usado en ermitas, altares e iglesias y que era representativo de pueblos pequeños que por la devoción adornaban con colores y motivos distintivos según las festividades. A través de la fotografía y el festón así como la apropiación de imágenes del archivo familiar para la construcción de contenidos se abordan los lazos de identidad con otros individuos, primero con la familia, y luego con los desconocidos con los que se convive un espacio en común para habitar.

El motivo del festón construye dos contenidos: la asociación con el lugar de origen de la familia donde se ha asentado su propia memoria en una colonia en la Ciudad de México cercana a la zona de La Villa, paso de peregrinaciones y cuya población se reconocía gracias a las festividades religiosas que consolidaron su identidad y las tradiciones alrededor de festejos religiosos como el día de la Virgen de Guadalupe, de la Patrona de la Luz y de los nacimientos navideños en calles que se compartía con bodegas, fábricas y maquiladoras.

Los festones de la composición están constituidos de registros fotográficos hechos en cianotipia con los que se da forma a las flores, son huellas de otros lugares que recuerdan al hogar y al mismo tiempo, son las líneas entrecruzadas que trazan significan las relaciones con otros dentro del árbol y eventualmente fuera de él: conexiones que se unen entre sí, que se atraviesan y que interactúan entre sí.

El lugar de origen también se asocia con la memoria como un recuerdo nostálgico: las relaciones dentro del árbol se han modificado (los miembros de la familia comienzan a caminar fuera del espacio geográfico original y van, como pioneros, a otros nuevos lugares) y fuera de él, han llegado nuevos residentes al espacio compartido, la estratificación ha borrado las fábricas y las bodegas y han desaparecido paulatinamente las festividades realizadas en comunidad y con ellas, los festones decorativos que ahora son un vestigio simbólico de una ruina más en la memoria que poco a poco queda sepultada bajo nuevas relaciones dentro y fuera del árbol.

Los motivos de composición dentro del panel involucra las fotografías del elemento de pop-up que se refiere a aquellas cuestiones que se reconocen dentro del árbol y que también han sido heredadas a través del mismo; referencias dentro del árbol familiar que parecen aún reales en el tiempo al manifestarse en sus miembros y al hacerse presentes. Todas estas asociaciones constituyen parte de la identidad individual, pero que al no estar bajo control, sucumben al tiempo. Tanto el desgaste del árbol como la modificación del lugar de origen son de cualidad efímera en contraposición con los afectos y las memorias depositadas en los tótems a lo largo del árbol, que quedan como fenómenos transitorios y que son hermosos por haber sucedido en algún momento aunque ya no existan en la cotidianidad. El objetivo principal es hablar de ser a través de los otros y se manifiesta en imágenes que hablan de una ventana del hogar de los abuelos siendo el espacio por el que la mayor parte del árbol ha transitado en algún momento y que al mismo tiempo, muestra al árbol como familia fundadora de la localidad donde existe y su relación social con otros árboles, una fotografía de la madre durante su juventud en dicha casa y una fotografía de la profesión que ejerce la mayor parte del árbol: una maestra que sostiene la mano de un niño durante un carnaval de la primavera.

#### A4 PANEL DEL PASADO



Técnica: Grabado en aguafuerte, aguainta y transfer de tóner sobre papel de algodón; fotografía a blanco y negro sobre acetato; Fotografía a blanco y negro sobre papel; texto sobre hojas de cuaderno y bolígrafo; Dibujo en tinta china sobre acetato; Dibujo en tinta china sobre papel de algodón.

Lado A. Cuarto panel de derecha a izquierda



El cuarto panel es una evolución de lo planteado en el tercero; si en el tercero se puede encontrar la construcción del individuo desde otros que conforman su árbol familiar y su lugar de origen, su continuación es la individualidad que se construye al enfrentarse a afectos que no radican en un círculo dentro de lo familiar y espacios que no siempre son un el hogar; en esta fase se construyen lazos, memoria, recuerdos y experiencias con las que se plantea una identidad desde la elección personal. Esta identidad se generará principalmente en la adolescencia y en la primera parte de la madurez; la juventud busca la experimentación del mundo desde las elecciones personales, afianzar el quién sé es mediante elecciones y de la curiosidad de adentrarse poco a poco en la futura vida adulta sin la protección de los familiares o sin su intervención en las decisiones.

La construcción de esta identidad acompañará a la persona a lo largo de su vida, modificándose constantemente a través de la experiencia, conservando como referencia ese conjunto de recuerdos que le ayudan a validar su existencia como

individuo; aunque es desarrollada desde la infancia, va más allá de descubrir lo que agrada y lo que no, es el reconocimiento de cada quién para sí mismo. Esta confirmación es esencial, mediante ella es posible plantarse a las experiencias que confrontan lo conocido, romper la comodidad/seguridad a sabiendas de que siempre habrá algo que ofrezca un respaldo; al consolidar una identidad que válida al individuo, la voluntad de poder (retomada desde Nietzsche, como la voluntad de seguir

y aceptar los retos que implican las adversidades, se ve fortalecida y entonces el enfrentarse al dolor, a la decepción, a la impotencia o a la frustración podrán ser superados gracias a ese soporte. Esta identidad se divide en esferas que abarcan aspectos como los afectos y las relaciones con otros individuos así como la construcción de rasgos identitarios específicos que definen la personalidad; estas esferas y herramientas emocionales como la autoestima, la confianza, la empatía o la resiliencia podrán ser desarrolladas; al ser motivadas desde las vivencias permitirán crear ese soporte esencial en la psique y por ende, concederán la posibilidad de poder asimilar las experiencias y generar aprendizajes que irán mutando conforme el tiempo acciona sobre ellos.

La conformación de los elementos dentro de esas esferas junto con sus respectivas herramientas emocionales, constituyen la visión subjetiva que cada persona desarrolla y desde la cual se interactúa e interpreta la realidad. Esta red con la que se aborda la existencia radicará en esas esferas, es una postura que aunque cambiará y será intervenida durante la vida, es enriquecida y se alimenta constantemente de las emociones, las experiencias, la memoria, los intereses y los estímulos.

En la producción del arte, el trabajo del artista parte desde una relación con la sensibilidad y un interés: el detonante de esa producción se encuentra dentro de las esferas emocionales y el desarrollo de dicha producción evolucionará junto con el proceso emocional a partir de la vivencia del artista en cuestión. Las bitácoras y los diarios son quizás la parte más palpable de esta relación: afectos, recuerdos, emociones, sensibilidad, intereses, memoria, vivencia, experiencias y relaciones se combinarán con el propio proceso desde la técnica sin importar el medio final al que vayan a asentarse esas exploraciones. El caso de artistas como Nan Goldin que documentaba su vida y la de aquellos que intervenían en ella así como las experiencias propias y compartidas puede ser una manera de comprender la intervención del peso que posee esta cuestión emocional en el trabajo desde el arte (a veces con intención, otras sin ella) y cómo moldea las cosas que se realizan. Sin embargo el artista que podría considerarse el pionero en abordar la producción de su trabajo desde la relación con sus esferas y herramientas emocionales con una intención, sería Vincent Van Gogh; la sinceridad con la que las fuerzas emocionales son abordadas en su producción explicaría la fascinación que hacen de él un artista vigente incluso en la contemporaneidad, los análisis que se han hecho no solo de su obra, sino de las cartas con su hermano y los registros que se han podido localizar de él, delatan la importancia que concedía a las circunstancias de su vida. La capacidad de Van Gogh de dotar a la línea, al color y al gesto una intención desde lo emocional delata no sólo el estudio profundo que hizo a sus referentes desde el grabado japonés (Katsushika Hokusai) para desarrollar un cambio en el planteamiento del dibujo y que habla de la libertad creativa que se otorgó a sí mismo: la posibilidad de abordar un interés desde su sensibilidad, de expresar una preocupación interna que pudo asentar en su trabajo, incluso si para ello era necesario no representar miméticamente la realidad y es realmente fascinante entenderle como un antecedente para las posibilidades que tendrían los artistas posteriores a él. Desde una postura personal, es lamentable parte de la imagen que se creó de Gogh bajo la creencia (con una connotación positiva) de que su potencia como creativo se debía a su sufrimiento, asentando así la idea de un artista atormentado donde su capacidad era definida por su dolor y no por su inteligencia para abordarlo como una intención dentro de su trabajo. La historia de Gogh también delata lo mencionado dentro del tabú que implica la salud emocional: si bien en su contexto el desarrollo de la ciencia desde la psicología y la psiquiatría estaba en sus inicios, no es objetivo el regocijo en el saber de su sufrimiento y limitar el entendimiento de su obra a ello, su trabajo es la muestra de cómo retomar en el trabajo del arte las preocupaciones interiores de cada autor y que concede a la producción artística la variedad que los hace interesantes y ricos para los públicos. Es la posibilidad de, desde la experiencia y lo vivencial, desarrollar un lenguaje propio que va a generar un universo en lo simbólico, lleno de elementos que siempre están interactuando entre sí.

Los contenidos del cuarto panel parten del recuerdo de lugares donde se generó y evolucionó la siguiente parte de la identidad asentada en la adolescencia y la juventud, definida por decisiones y sus consecuencias. Esta parte de la vida se relaciona con la inocencia, la alegría y la belleza de empezar a construir la identidad propia en el momento en el que

los individuos comienzan a transicionar hacia la madurez gracias a relaciones con un círculo íntimo que nada tendrá que ver ni con la familia ni con la comunidad donde se asienta su hogar.

Son espacios que significan e interactúan desde la memoria, donde sirven de contenedor de recuerdos, emociones, lazos e interacciones que sucedieron, que son parte de la visión con la que se aproxima al mundo y que se encuentran idealizados; el revivir estas acciones en el acto del recuerdo demuestran la transitoriedad de su naturaleza: son efímeras, ya no existen en la realidad, pero no significa que hayan desaparecido. La nostalgia es la emoción que se entrelaza con memoria y tiempo gracias a la añoranza de esas experiencias, de poder recordarlas pero no poder rehacerlas. La reminiscencia con la que se presentan demuestran su propio desgaste, volviéndose cada vez más abstractas y poco precisas y desde el tiempo, se manifiesta en los espacios como prueba: dejan de ser transitados, cambian (lo que existía ya no lo hace, lo que había es sustituido, lo que era cotidiano y familiar deja de serlo), se derrumban y desaparecen, pese a que sigan siendo frecuentados, se van cargando de nuevas memorias y vivencias hasta el momento de tener que abandonarlos. Se regresa a esos espacios o se evocan por la memoria de la vivencia, por la reminiscencia de las acciones que poseen los recuerdos.

En lo visual, están representados fragmentos de lugares que poseen la carga de los recuerdos que se consideran fundamentales para el sujeto; los medios de este panel buscan expresar la importancia de esos lugares donde sucedió la vida que empezaba a elegir; se superponen entre sí, coincidiendo en unas ocasiones y en otras no, hablando del paso del tiempo: algunos aparecen para simplemente no volver a hacerlo, otros se repiten con alteraciones y se van acumulando. La transparencia del acetato permite al dibujo, la fotografía y el grabado relacionarse para modificar su lectura y las opacidades de los motivos en ellos pasan de volverse representaciones nítidas a volverse fragmentos que se vuelven una abstracción: hay algo que se ve, pero no se entiende en su totalidad; la sugerencia de estas interacciones de las superposiciones proviene desde la estética japonesa al mostrar algo que no es explícito y que no lo necesita para ser bello, opera en la cualidad de material, donde aparece nuevamente el motivo de la huella/herida/cicatriz en la rasgadura con el principio de estético de estar incompleto y de irregularidad. La composición del panel está planteada en dos tiempos: pasado y presente. En una parte, se habla de las cosas que existían, en la segunda, se reafirma que ya no lo hacen más; tanto en izquierda como en derecho las fracciones de la imagen se relacionan.

Por otra parte, del registro fotográfico al dibujo encontraremos la subjetividad con la que se aborda un recuerdo: la precisión de la fotografía contra los planteamientos del dibujo donde se remite a lo que existía en la realidad y eventualmente, en la memoria, es modificado por la percepción de quién lo recuerda. Pero ninguna es un acto de veracidad, pues todas las imágenes son recuerdos idealizados que no son copia exacta y todos son vulnerables a sucumbir en el tiempo y tener que ser reconstruidos por lo que la mente llega a mantener.

## A5 PANEL DEL SUEÑO



Técnica: Mezzotinta en cobre sobre papel de algodón; texto sobre hojas de cuaderno y bolígrafo; Impresión giclée de fotografía digital sobre papel de lana; Dibujo con bolígrafo negro sobre hojas de cuaderno.

Lado A. Quinto panel de derecha a izquierda.



A partir del quinto panel observaremos el desarrollo de una interrupción en el desarrollo de las esferas y herramientas emocionales de una persona a raíz de un evento: un episodio de depresión. Esta experiencia es un punto de quiebre, uno que al poner a prueba la capacidad del individuo de confrontarse con una situación a partir del dolor, termina por romper y alterar la percepción de realidad y con ello, afectando la manera en que la vida y la realidad son experimentadas. Conectando las ideas planteadas en el desarrollo del panel anterior, se mencionó que el desarrollo cognitivo-emocional de un individuo radica en estas esferas y herramientas con las cuales generó su propia validación, mediante ellas era capaz de identificarse y de reconocerse en el mundo. La forma en cómo enfrenta desafíos y supera adversidades, se encuentra en la resistencia que genera a través de la salud emocional como un conjunto. Sin embargo, cuando dentro del proceso de esas esferas y herramientas no se logra su estado óptimo, la estimulación de algunos impulsos puede tener efectos y consecuencias graves.

La depresión es un trastorno mental/emocional que se caracteriza por simular una inexplicable tristeza que evoluciona a una serie de conflictos que alteran la vida de su enfermo. Se caracteriza por episodios disparados de frustración, rabia o dolor generando crisis y desestabilizando la salud mental del individuo. Comienza con una situación de estrés que la persona no puede resolver en sus emociones al enfrentarse a un conflicto y por ende, no existe la capacidad de anteponerse a la dificultad que implica dicha situación de estrés. Existe un descontrol los estados emocionales volviéndolos incomprensibles y erráticos afectando así la capacidad de-

discernir la realidad y alterando tanto la manera de experimentar las emociones como lo real. Los síntomas giran en torno al colapso emocional del individuo destruyendo las relaciones, rompiendo afectos, suprimiendo gustos, intereses y pasatiempos, imposibilitando la concentración mental, alterando ciclos de sueño y alimentación, produce una percepción negativa/autodestructiva que se encuentra distante de ser objetiva. El aislamiento y la incomunicación sumados a la destrucción de la identidad desencadenan la idea de la muerte como la única alternativa al malestar padecido. La vida y su cotidianidad parecen un sinsentido, carecen de una razón que las haga auténticas y que les conceda valor. El descuido sucede dentro y fuera de la mente ante la aparición de un síntoma específico: la anhedonia.

La invalidación que genera va más allá de un descontrol de las emociones, tan fuerte y de tal importancia es el reconocimiento que se genera sobre uno mismo que carecer de él puede conducir a la muerte al vivir en un vacío. Reconocerse a sí mismo es quizás una acción mucho más complicada que la que otros ejercen cuando nos reconocen: se trata de un acto de conservación y supervivencia, impulsada por la voluntad de poder da la posibilidad de anteponerse al dolor. La alteración en la percepción de reconocimiento (tener un sentido de existencia) es tan dañina que anula el instinto de auto preservación. La muerte naturalmente no es la solución, pero el enfermo es incapaz de razonarlo pues la desesperación creada en la depresión podría ser abordada como una obsesión con el pasado debido a la frustración de no poder evitar situaciones, de afrontar consecuencias de decisiones, de no poder regresar para cambiar el futuro y que por ello, en el presente, se encuentre en ese punto de sufrimiento que sofoca a la persona, que desde su rabia, su impotencia y la incapacidad de volver atrás provocando que no logre visualizar ni consolidar desde su lógica y menos desde su emoción, una visión objetiva del padecimiento.

Conceptualmente, el panel A5, A6 y A7 abordarán tres circunstancias alrededor de la depresión: el evento detonante, anhedonia y distimia. Estas tres experiencias son fundamentales, pues modificarán la relación con la que se aborda tanto memoria como tiempo. Son planteadas desde el trabajo del arte porque necesitaron ser resueltas en lo emocional y desde una fuerte introspección.

El arte al enfrentarse con honestidad a lo emocional, concede nuevas posibilidades para la investigación y la creación, pero también se presta a hacer ejercicios introspectivos relacionados con lo emocional y lo psíquico; si bien en este documento hay un enfoque desde las artes visuales, debe ser considerado que todas sus áreas tienen este eje de trabajo, especialmente las artes escénicas (teatro, danza, música, cine) llevan al artista en cuestión a un proceso de reconocerse y comprender a profundidad sus emociones para entonces poder entrar y salir de la ficción sin daño colateral a nivel emocional/mental reforzando las estrategias con las cuales dan potencia a sus emociones haciéndolas grandilocuentes para el escenario; aunque en las artes visuales no sea necesario generar un papel ficticio a menos que sea con una intención como sucede con frecuencia en el performance, si es necesario asimilar la fuerza de lo emocional y lo mental para poder conceder a la obra a través de la significación, un sentido que conecte con el espectador mediante la sensibilidad.

Descubrir que las obsesiones, los temores, los sueños/pesadillas, acciones y eventos intrigantes son los encuentros más simbólicos que se proyectan desde lo mental/emocional, permite comprender que los sucesos más inexplicables e incoherentes posiblemente estén operando como una guía a nivel subconsciente de algo que no se podría entender desde la razón. El trabajo de Alejandro Jodorowsky en el arte (cine, poesía) con el que fundamentó la creación de la psicomagia (una metodología de "sanación emocional" basada en símbolos y acciones de carácter semejante al performance con la intención de comprender la existencia de imágenes mentales que delatan necesidades emocionales) podría partir de esta premisa de permitir vivir los absurdos para acercarse a aquello que el sentido racional no consigue entender. Si bien la reputación de la psicomagia es de pseudo ciencia debido a su carencia de método y relación con la ciencia, debe entenderse que los actos propuestos por Jodorowsky consisten en una serie de objetos y acciones a las que se les otorga-

significación, donde al activarse recurren a nociones teatrales como lo fársico o lo patético llevando las emociones a ese estado grandilocuente donde es permitido que lo que no tiene sentido, exista y pueda ser experimentado sin restricciones. Conceder la posibilidad de experimentar sin prejuicio esas circunstancias donde lo emocional-grandilocuente tienen un espacio para suceder, podrían permitir a un individuo aproximarse con mayor intimidad a su propia sensibilidad y comprender qué sucede dentro de sus emociones para posteriormente recibir a través de la terapia psicológica un canal de ayuda para enfocar esas necesidades y reforzar las herramientas emocionales para resolver el conflicto generado por el padecimiento.

Visualmente el panel consiste de tres elementos fundamentales: fracciones de impresiones en glicée, mezzotinta y notas de libreta. El planteamiento del que se generan los motivos será el siguiente: entrar a una ficción con una pregunta para aspirar a salir de ella con una respuesta. Se retoma el recuerdo más nítido de la vivencia detonante: un sueño que sucedía con regularidad, caracterizado por una particular claridad por la cual pudo obtenerse un registro del mismo; abordado en terapia, se concluyó que probablemente sería una versión de una alucinación generada por la alteración del cerebro en el cuadro como un síntoma.

Este síntoma se llevará a la significación como una situación que no podría ser explicada mediante lo lógico, pero si desde lo emocional, manifestando necesidades emocionales/mentales que surgían desde el inconsciente a capas superiores tratando de llegar a la consciencia. Los fragmentos de impresión en glicée están significados como el absurdo en el que la realidad se transformó por una percepción alterada donde esa realidad parecía simplemente no serlo en absoluto dando la sensación de ser una farsa: la imagen es real pues el registro es fiel, pero existe algo en ella que la hace irreal en sus tonos pues simplemente no son los entendidos como la realidad haciéndole ver como una versión falsa de la realidad, un mundo que se parece al auténtico, pero que es un engaño porque si fuera el verdadero, no se estaría experimentando ese caos emocional; el uso de una imagen fotográfica alterada para plantear esa visión de la realidad parte de oponerse a la postura de una fotografía sometida a ser un acto de verdad, a ser perfecta y narrativa y que de no ser así no es válida.

Los grabados en mezzotinta son los fragmentos más nítidos de la alucinación que aparecía constantemente en forma de sueño: al estar radicados en el subconsciente, están contruidos de información obtenida del exterior y que es reconfigurada para crear una ficción interna, delatan circunstancias y necesidades desde lo emocional, en este caso, el arrepentimiento, la pérdida, la frustración y la culpa, que se materializan y conforman otro plano, generando la sensación de ser "otro mundo" aparte, que no es ni el farsante (ese donde se experimenta el dolor al que no se le encuentra explicación) ni el verdadero (aquel de donde se ha sido extraído y donde existe todo lo conocido): este "mundo" es la ficción a la que se ingresa con una pregunta "¿Qué ha pasado? ¿Dónde estoy? ¿Qué es esto? ¿Tengo que resolver algo aquí? ¿Qué está diciendo?" Es el mundo fársico que al experimentarlo sin prejuicios las emociones crecen a alta magnitud y es posible conectar con esas necesidades emocionales profundas ocultas bajo sedimentos de miedos y excusas, este mundo es el de la posibilidad, funciona como un mapa de algo que no es obvio y cuya lectura es compleja y poco práctica.

El mundo de la ficción está planteado en una técnica de grabado llamada "a la manera negra" cuyo acabado es semejante a trabajar desde el dibujo para obtener un claroscuro con el que se busca obtener una atmósfera concreta: dentro del mundo fársico, se insistía en estar en algún lugar bajo el suelo, en una especie de túneles cavernosos con una escasa luz que se cuela por rendijas sin condiciones para ubicar muchos detalles, excepto por cuatro lugares perfectamente distinguibles: un cuarto inundado de bastante profundidad y con un techo muy bajo, un respirador que recuerda a las alcantarillas, la silueta distante de una iglesia con decoraciones de papel picado y una puerta de metal. El texto que aparece en la composición sale de un registro escrito sobre las variaciones con las que se presentaba el sueño y delatan un estado de conciencia entre dos planos de percepción de la realidad (una sin sentido, la farsante y una ficción absurda, la fársica) que buscan desesperadamente encontrar el regreso a lo real; es el registro obtenido de describir el sueño por la constancia con la que se presentaba y que de alguna forma, hacían un sentido de razón al ser un acto de comprensión de aquello que buscaban comunicar aunque pareciera inexplicable. Funciona como una lectura del mapa oculto que simboliza



el mundo de la ficción: delata que aún existe un sentido de autoconservación, de esperanza, de encontrar resolver el problema y describe un laberinto donde se busca una puerta, pero que al vagar a través de ese acertijo no se logra volver a encontrar y se topa con nuevos lugares que son parte de ese mundo fársico y delatan ser imágenes tomadas desde la realidad, es decir, que se está trabajando en el inconsciente más puro, una región donde todo existe, pero no siempre en la forma que se conoce.

Los elementos del mundo ficticio y del estado mental son presentados de nuevo con el motivo estético de la huella y se encuentran fundamentados en la estética japonesa por estar incompletos de tal forma que plantean el sueño como otro fenómeno transitorio que ya no existe, pero donde su importancia permanece. Sin embargo, el rasgo principal que caracteriza la relación entre contenido y referente teórico, es el fluir que permite al sueño ser una oportunidad para la introspección: en términos occidentales, la relación entre los planos de apreciación de la realidad y la realidad misma es un absurdo, algo que no tendría razón de ser, ya que no actúa en lo lógico, pero desde el tao, permitir que el sueño sea apreciado como una nueva posibilidad sin juzgarlo es simplemente otro camino, otra estrategia, que permite acceder a reflexiones en preguntas y respuestas que no podrían ser construidos desde una apreciación estrictamente racional.

## A6 PANEL DE LAS SIRENAS (LA ENFERMEDAD)



Técnica: Aguafuerte, aguatinta, entintado a la poupée y por viscosidad de tintas sobre papel de algodón. Dibujo en lápiz y tinta china sobre papel de arroz.  
Lado A. Sexto panel de derecha a izquierda.



En el sexto panel se abordará la anhedonia y su impacto emocional en el sujeto que la padece. Este síntoma es el principal cuando se genera un diagnóstico; aunque existe dentro de cuadros de otros padecimientos, es uno de los más evidentes de depresión. Consiste en la supresión del placer y el disfrute de las cosas tanto a nivel físico, social y personal. Los grados son diversos, la magnitud y su duración varían del avance de la propia enfermedad en el sujeto: mientras más intenso es el estado del cuadro de depresión, la anhedonia y sus efectos se incrementan siendo capaces de generar tal daño que la persona deja de cuidarse a sí misma; al decrecer el padecimiento, el síntoma se va reduciendo y con ello ese sentimiento de “vacío” generado por no poder experimentar satisfacción.

Es debido a la anhedonia que suceden las problemáticas que evitan que una persona recurra a los especialistas por ayuda. Es una enfermedad que no es diferente a otros padecimientos sistémicos, aunque es mental/emocional tiene una manifestación física (segregación de hormonas anormal

en la química cerebral) que permite avalar un tratamiento abordado por dos ramas de la ciencia: la psicología y la psiquiatría.

Sin embargo, sobre la importancia de la salud mental penden tabúes principalmente basados en la negación, el miedo y el rechazo social, que determinaron durante mucho tiempo la manera de proceder ante estas enfermedades y sobre los individuos que las padecen: la negación de que las emociones, la mente o el propio cerebro como un órgano puedan ser propensos a malestares sustentados por el argumento de la no existencia de un síntoma físico que

un estado de enfermedad anulaba la relevancia del cuidado mental/emocional y por otro lado, creencias religiosas que atribuían padecimientos a posesiones demoniacas o malos espíritus, que llevaban a la vergüenza a la familia quienes negaban/aislaban a sus miembros recluyéndolos en lugares que no tenían enfoques médicos; la aparición de la psicología y la psiquiatría fue una posibilidad de entendimiento, una que permitía dar calidad de vida a los individuos que se convirtieron en pacientes, pero pese al desarrollo de ambas ciencias, las ideas sociales no dejaban de manifestar un sesgo ante estas enfermedades: la vergüenza y la negación solo cambiaron de dialéctica. Quizás ya no se trataba de espíritus o posesiones demoniacas, pero encontrarse en la necesidad de tener que requerir ayuda de un especialista significaba ser un loco, no un enfermo.

La locura sería entendida como sinsentidos, comportamientos que rompían lo establecido pues el loco no obedece reglas, etiquetas, creencias ni ideologías, los acuerdos sociales parecen no encajar en la mente de este sujeto, inspira un temor: el de ser juzgado y negado como miembro de la sociedad al ignorar el status quo. A lo largo de la historia de los manicomios se puede rastrear el sesgo sobre la locura, el trato para los “locos” era siempre de calidad inhumana, infrahumanos no funcionales, parias que destruían la buena imagen de sus familias o comunidades, individuos que no tenían nombre y donde los métodos para “sanarlos” pasaron desde actos de índole ritualica hasta procedimientos científicos dolorosos que eran tortura.

El pesar ante la imagen pública de ser un enfermo con un padecimiento mental/emocional sigue siendo importante. El dilema ahora es sobre las implicaciones de reconocerse a sí mismo como un enfermo y de ser reconocido como uno. Hoy más que nunca parece haber más esfuerzos para la concientización de la salud mental/emocional, se generan estrategias desde el trabajo social y la medicina, poco a poco es un tema más hablado en la sociedad; pero todavía se presenta la tendencia de negar la existencia de estos padecimientos. Aunque hay un esfuerzo por la importancia de la salud mental, el desconocimiento tanto del paciente como de las personas que le rodean es el primer obstáculo en la búsqueda de un tratamiento; los suicidios originados en cuadros de depresión sin atender comienzan a volverse parte de las principales causas de muerte en diversos países siendo los de primer mundo los que presentan mayor incidencia debido a ritmos de vida y trabajo demasiado estresantes.

Desde este contexto, hablar del síntoma principal que destruye la integridad emocional permitirá leer los contenidos del panel A5, A6 donde un individuo que es incapaz de vislumbrar por sí solo una situación médica real que le está afectando, se tendrá que enfrentar al descontrol de su interior. La anhedonia será vista como un parásito, un invasor que vive en el huésped que infecta y que se alimenta de él sustrayendo los nutrientes enfermándolo hasta morir. La acción de destruir las partes que conforman la identidad de un individuo recuerda mucho a los procesos que los propios parásitos de la naturaleza realizan sobre los seres que infectan; en el mundo animal y vegetal se consumen los recursos nutricionales del huésped, primero robando los que vienen en el alimento y luego los alojados en las reservas energéticas del cuerpo en tejidos y sangre, la reproducción del invasor comenzará a apropiarse del invadido de manera física generando deformaciones y alterando las funciones normales. Comienza a vivir no solo de él sino en él. De esta manera se creará una primera analogía entre los métodos de ataque de los parásitos y la forma en que opera la anhedonia como síntoma de la depresión.

Visualmente, la iconografía de este panel plantea criaturas de cuerpos en estado famélico invadidos por una infección bulbosa y por un pez por lo que existen partes como aletas, escamas y branquias así como bulbos, tumores y ojos con pupilas dilatadas que supuran un líquido. La deformación corporal está basada en los cuerpos famélicos, un estado de enfermedad donde no existe signo alguno de fortaleza. Simbólicamente la famelia es la consecuencia de la anhedonia, causada por no poder encontrar satisfacción alguna en las cosas de la vida cotidiana, demuestra el daño al sujeto. Estos cuerpos irreconocibles se encuentran invadidos por una plaga que se multiplica, que se extiende y doblaga incluso la postura del cuerpo; esta peste desfigura y despoja de aquello que podría hacer reconocible al individuo, generándole malestar y sufrimiento.

La criatura famélica y enfermiza que ronda este panel es una manifestación del síntoma, surge de las emociones disparadas del individuo que padece la depresión, que se encuentra asediado por la muerte de todo aquello que considera parte de su individualidad, que lo hace reconocerse como único y valioso para entonces plantearse como insignificante y repugnante. Los bulbos que invaden su cuerpo absorben su vitalidad destruyendo las esferas emocionales que lo conforman, los ojos que botan entre ellos proyectan una desesperación que no encuentra forma de manifestar el malestar padecido y drenan/supuran una sustancia que podría ser la putrefacción propia de la enfermedad o las lágrimas sin control de una alteración en las emociones. La criatura tiene como propósito ser aborrecible, busca transmitir una sensación de repugnancia, de ser reprobable y de infundir miedo para poder ser asociada con la percepción negativa en la autoestima, resultado de la alteración causada por los síntomas de la depresión.

La construcción de esta criatura encuentra su referente en los bestiarios e imaginarios medievales donde la asociación a la muerte, la peste y la enfermedad simbolizaba los grandes temores de la humanidad porque eran incontrolables, no podían entenderse y parecía ser que la voluntad divina las enviaba para asolar todo lo conocido y destruirlo. En Asia, la construcción de los seres mitológicos también delataba los temores y las supersticiones: criaturas sobrenaturales, fantasmas, monstruos y demonios con cargas humanas o con origen en las emociones humanas así como con los fenómenos de la naturaleza que se esperaba pudieran ser disipados con rituales y que explicaban situaciones extraordinarias.

Los paneles A6, A7 y A8 no se relacionan de forma explícita con el zen debido a que los contenidos en ellos son abordados desde la idea del dolor como sufrimiento. Parten de una percepción poco amigable y mucho más patológica sobre esta emoción, ya que se concentran en padecerlo. Se expresan desde un entendimiento puramente occidental, que relaciona dolor con miedo, donde el sufrimiento se asocia con un castigo por alguna acción cometida y su ejecución debe cumplirse. Al ser expiado, se logra la redención: que el dolor termine. Esta percepción está profundamente relacionada con el catolicismo y a los temores del hombre. El dolor en estos paneles necesita ser mostrado desde la enfermedad y la tortura porque es, justamente desde el descubrimiento de la visión asiática, que logra construirse relaciones más saludables con dichos miedos.

## A7 PANEL DEL AGUJERO NEGRO



Técnica: Fotografía a blanco y negro sobre acetato; Esmaltografía sobre papel de arroz.  
Lado A. Séptimo panel de derecha a izquierda.



Para el séptimo panel el motivo principal tanto para sus desarrollos en lo visual y en el contenido, será el vacío generado por la anhedonia durante el cuadro de depresión. Un “vacío” emocional y de identidad al haber sido arrancado todo aquello que compone al individuo. Al despojar a la persona del reconocimiento hacia sí mismo, se genera un “hueco” cuando se vuelve incapaz de validarse y de encontrar un lugar desde el cual partir para interactuar con todo lo que le rodea.

Esta carencia de identidad se encuentra entrelazada con los aspectos negativos de la personalidad que son maximizados en la depresión, por lo que el sujeto no encuentra forma de hacerse valioso y aunado a la incapacidad de experimentar satisfacción en aquello que le construía, comienza a sentir su existencia sin un propósito (sentimiento que aumenta cuando la sociedad en la que convive le recuerda que sin un objetivo sé es inútil) y pasa de reconocerse como una persona a volverse un objeto, uno sin valor. Aquellas cualidades positivas dentro de él son anuladas, negadas

y/o menospreciadas, haciendo que incluso el reconocimiento otorgado por otros sea considerado una mentira, una falsedad motivada por la lástima o por la compasión. La frustración y desesperación generadas por el dolor sumadas a la imposibilidad de comprender qué se está viviendo, incentiva la aparición de emociones/sensaciones y distorsiones sobre la percepción de la realidad. Estas distorsiones conforman la distimia y serán abordadas en los paneles A7 (realidad) y A8 (temporalidad).

Aunque la mayor parte de los casos es descrita como un trastorno independiente, la desrealización llega a presentarse dentro de la depresión. El trastorno consiste básicamente en una alteración en la concepción de sí mismo del individuo; se presenta como una serie de alucinaciones que radica en

alucinaciones sobre la corporalidad o sobre la percepción de la realidad; se identifica como un padecimiento derivado de un mecanismo de defensa que desarrolla un individuo ante un largo tiempo sometido a un trauma de naturaleza profundamente violenta y que sirve para aislarle de esta sobreexposición constante a la agresión mediante un bloqueo, en el caso de las alucinaciones creadas por las drogas así como su abstinencia y los casos de depresión o ansiedad, suele suceder que se pueda experimentar algún grado de desrealización, la primera de forma física por una alteración en la química cerebral y la segunda de índole mental donde existe una conciencia de que es una alucinación (lo que se percibe como falso se sabe que es una alucinación) y otra donde no existe esa conciencia y por ende es interpretada como la realidad (el individuo es incapaz de percatarse de que está alucinando).

En el caso de la depresión, aparece como consecuencia de la ruptura de las esferas emocionales del individuo: el sentimiento de vacío desde el interior proyecta una percepción disruptiva de la realidad, donde mediante la anhedonia y la ausencia de placer/disfrute genera que el sujeto conciba que ese mundo/realidad en el que tiene que habitar es un absurdo; la incomunicación y el distanciamiento de otros así la imposibilidad de describir o comprender las emociones disparadas provocan un aislamiento que incrementa la presencia de esta alteración: ¿por qué ha de ser real un mundo que soy incapaz de sentir, cuando conozco uno donde experimento felicidad, miedo, alegría, nostalgia, amor, tranquilidad o enojo y no solamente dolor?.

La desrealización experimentada es una alucinación que suscita ese sentimiento de vivir una realidad que no es la correcta, de sentir que se está viviendo en una falsedad constante, que se ha quedado atrapado en un mundo en el que nada tiene sentido, significado o propósito. Todo existe en esa realidad, pero nada parece relevante; lo que gustaba y disgustaba no tiene forma de ser diferenciado, lo que antes era sencillo y complicado se vuelven iguales y aquello que era emocionante se vuelve monótono y aburrido, no existe nada a que arraigarse, nada con que identificarse, nada desde donde sostenerse, construir y reconstruir el exterior: sin obtener una aparente respuesta al desastre interior posiblemente sea porque la respuesta se halla en el exterior: si no entiendo/no encuentro qué es lo que está mal en mí, posiblemente sea que es lo que está afuera lo que está mal.

El código con el que las personas se relacionan con la realidad, sin una condición subyacente de características químicas, depende de la estabilidad mental al interior. Esta relación funciona como un espejo, donde lo que exista al interior se proyecta al exterior. Aunque parecieran primitivo y poco racional, en alguna medida todos los individuos sin importar su contexto y condición, omitiendo cualquier cuestión cultural o social, manifiestan la presencia de este mecanismo. Alain de Botton en “Las siete funciones del Arte” parte de la existencia de necesidades internas y cómo desde ellas sucede el consumo del arte al buscar en esos objetos “bellos” imágenes que nutren, solucionan y manifiestan esas necesidades; Se puede visualizar el grado de importancia que tiene la estructura interna para la relación/construcción con lo externo, comprender la magnitud de impacto que implica la pérdida de la identidad permite entender por qué aparece la desrealización en un sujeto que atraviesa por un proceso de depresión y con ello, asimilar el vacío interno que anula a la realidad y las cosas en ella.

Desde la perspectiva del arte, las humanidades e incluso las ciencias sociales, la saturación de elementos con significados que son acumulados, encimados y compactados hasta el punto de perder su propia justificación y sentido así como una carencia de comprensión en las propias identidades de las sociedades y sus individuos, ha sido abordada por la posmodernidad. Si bien dependiendo de la escuela filosófica-sociológica de la que se parta se hace válida o se anula el término “posmodernidad” existe una reflexión hacia los tiempos donde la humanidad parece no tener herramientas para construir el futuro. Por un lado, hay una fuerte crítica al modelo capitalista que evolucionó de ser productivista a ser consumista, que omite y vuelve absurdo el significado de producciones hechas por el ingenio, la creatividad humana y las reduce a simples objetos de consumir y desechar.

En otra perspectiva, el “übermensch” de Nietzsche nunca llegó a ser consolidado por la humanidad: parecería ser que las dos grandes guerras mundiales despojaron a la humanidad de la capacidad de construir/reconstruir valores y formas de aproximarse a la realidad, no solo se derrumbó la imagen de Dios (un ente que controla la moral y los valores con

los que se percibe el mundo), tampoco se logró que los individuos fueran capaces de generar cada uno un código donde no se necesitara de la dirección moral de otro para conducirse. Dios pasó a volverse el mercado, la economía y el consumo, apareció una inestabilidad surgida de un vacío, de no tener un punto desde donde partir y sujetarse para encontrar una manera de ir y regresar, no hay de donde salir, pero tampoco a donde ir y mucho menos a donde volver, una volatilidad eterna que altera economías, derrumba naciones y condena la supervivencia del propio sistema ante fenómenos incontrolables que se vuelven enormes y se multiplican a rápidas velocidades de forma incontenible.

El surgimiento de lo llamado hoy en día “cultura pop” es resultado de encontrar ídolos y perspectivas en los productos ofrecidos por el capitalismo, que unifica, aplanar y generaliza la producción visual, cultural y simbólica de las diferentes sociedades: todos son consumidos por igual. La saturación de mensajes generada por el consumismo y el despojo a la humanidad ha sido abordado en la producción artística desde movimientos por posturas como la validación o la crítica y características como la saturación, el vacío, el caos, el hueco, el ruido, el sinsentido o el consumo empezaron a aparecer en la producción artística que heredó el arte contemporáneo actual: el neobarroco.

La propia cultura pop empezó a ser introducida en la producción artística para ser utilizada como los nuevos símbolos de las sociedades que encarnan los valores de consumo que denominó Guy Debord y a producir variantes que esbozan los nuevos ‘intereses’ de la humanidad: la ciencia ficción/sci-fi, la distopía, la introducción de los avances de la tecnología y lo digital, los problemas derivados de la desigualdad económica y la sobrepoblación muestran mundos en el futuro, herederos del presente, donde sus individuos tienen una identidad forjada en una mezcla caótica de elementos derivada del desorden, la saturación y el vacío y proyectan un sentimiento de irrealidad, no están sometidos a Dios, tampoco son capaces de volverse independientes (el übermensch) ni de desarrollar un código propio. Desde la estética sobrecargada y vacía del neobarroco abordaremos el desarrollo visual y de contenido del séptimo panel: un ser que sin un punto de partida en su interior es incapaz de relacionarse con el exterior, que se vuelve irreal al estar plagado de cosas que están imposibilitadas de significar.

La composición del panel se desarrolla en un primer plano con la silueta de un ente que carece de un rostro presentando una intervención que permite observar el plano posterior, que se encuentra conformado por un cúmulo de imágenes yuxtapuestas que se combinan entre sí. Estas imágenes son fotografías de archivo que han sido seccionadas y que al recombinarse con las otras, pierden sentido y no comunican nada pasando a constituir una saturación que evoca el caos al haberle sido arrebatado su significado, busca evocar ese sentimiento de irrealidad: un mundo que se parece mucho al real, pero que de alguna forma no se puede sentir como tal; las fotografías mutiladas se basan en la destrucción y el hurto: lo carente es el sentido de existencia de las cosas y de uno mismo por ser cercenado al interior, cuando la depresión a través de la anhedonia destruye la identidad y las esferas que la conforman.

Lo que aparece en las fotografías es diverso, desde formas definidas reconocibles hasta meras siluetas grises, ninguna puede ser leída porque han sido fragmentadas y a diferencia de otros paneles donde el motivo estético del zen de la herida/la grieta/la huella se encontraba en la rasgadura de la memoria como motivo altamente simbólico, en estas imágenes mutiladas a las que se les ha arrancado su contexto, solo se percibe la pérdida y lo precedido existe en este punto asociado al dolor y el sufrimiento. Se encuentran totalmente distantes de pertenecer a la estética del zen, pues aunque son fracciones de algo no conectan con nada, no existe posibilidad de tratar de completarles con la imaginación y tampoco es que lo permitan, tienen como objetivo remarcar un caos y su relación con el vacío no es poética ni reflexiva, solo es caótica y destructiva. Intencionalmente, están creadas en el opuesto total del zen para mostrar un contraste, enfatizando el daño que puede generar la depresión como una enfermedad.

El sinsentido errático que representan estas imágenes habla de la incapacidad de conectar, de poder hallar un sentido: emanan desastre. Enfatizan la imposibilidad de encontrar la respuesta a las emociones sin control y que producen aún más vacío dado que no puede relacionarse con su exterior. Este individuo ve en el mundo exterior cosas que no experimenta mediante el placer, encuentra una

limitante para sentir las: puede reírse de algo gracioso, pero no puede sentir dicha porque algo le genere alegría. Esta es la primera distorsión derivada de la anhedonia: la incapacidad de vislumbrar la realidad.

## A8 PANEL DEL TIEMPO ROTO



Técnica: Aguafuerte sobre papel de algodón; Dibujo sobre fotocopia y bolígrafo; Dibujo sobre acetato; Dibujo a tinta blanca sobre papel.

Lado A. Octavo panel de derecha a izquierda.



En el octavo panel, se abordará una variante de la desrealización que se relaciona directamente con la percepción del tiempo: es la segunda distorsión derivada de la anhedonia. El tiempo ha sido mencionado como uno de los principales ejes del presente proyecto dado que su existencia es ineludible al hablar de la memoria y la experiencia personal, ya que los humanos hemos configurado el entendimiento de nuestra realidad a través de definirlo. Ha sido la humanidad la que ha definido y creado la idea del tiempo: aunque su existencia y funcionamiento es comprobable, su definición puede ser compleja, variable y subjetiva pues dependerá de la percepción de quién está en contacto con el fenómeno “tiempo”. Pese a que la ciencia ha tratado de abordarlo de forma rigurosa, incluso en esa área podemos encontrar investigaciones opuestas que llegan a contradecirse, a cuestionarse, pero también a coincidir y tener que retroalimentarse, mientras unas se enfocan en un tiempo unidireccional determinado por las leyes de la termodinámica (la entropía siendo la principal), otras como la relativista de Einstein proponen el tiempo como

algo que experimentamos todos los seres, materia y universos de forma subjetiva por lo cual el tiempo no podría ser definido bajo una variante ni un concepto absoluto, aunque su existencia es palpable jamás será experimentado igual por todos; comparar las conclusiones a las que se ha llegado al estudiar el tiempo, las asociaciones y analogías permiten creaciones de postulados y definiciones diversas que complementadas por cuestiones como la significación pueden expresar la multiplicidad con la que cada sujeto pueda estar articulando y accionando el tiempo desde su subjetividad.

El tiempo unidireccional se establece como un sistema de orden/desorden donde no se puede revertir lo hecho dado que el caos es movimiento que genera calor/vida, cuyo proceso natural es el mantenerse hasta ordenarse y detenerse; está condicionado bajo la energía pues partiendo de la idea de que no se crea ni se destruye, cualquier sistema que requiera/produzca energía expulsará la misma cantidad de energía respetando ese precepto. El proceso no se puede revertir ni se le puede impedir que alcance su final; la muerte del universo plantea que si todo en él es una máquina que depende de esa relación con la energía, al haber explotado toda la energía el sistema pasará del caos/movimiento al orden/reposo, la unidireccionalidad es establecida cuando llegar a ese punto es inevitable y es la ley bajo la cual existe la vida: nacer, crecer, envejecer y morir, el proceso de la naturaleza es imparcial tanto en el macro como en el microuniverso.

El tiempo relativista por su parte propone que si bien el tiempo existe y se manifiesta en el universo, la percepción que cada ser posee del mismo fenómeno no es igual; la subjetividad con la que los seres se aproximan al tiempo y lo experimentan depende de los sujetos involucrados, las circunstancias y condicionales en los que esté sometido cada uno se generará una percepción. En física la distancia entre ambos individuos es el intervalo de diferencia entre ellos en su percepción del fenómeno. No se abordará la teoría de la relatividad a profundidad en términos científicos, pero si es necesario comprender que el tiempo no funciona igual para todos los sujetos que lo experimentan aunque lo estén haciendo a la par. La percepción del tiempo entre lo micro y lo macro puede hacerse notoria al comparar el fenómeno para dos entes pertenecientes a esas dimensiones: el tiempo de vida de una mosca, un humano y un planeta no es equiparable jamás; el proceso entrópico del ciclo de vida de cada uno es el mismo, pero la manera en cómo lo desarrollan y perciben es completamente diferente en su magnitud: la vida de la mosca son siete días en la vida del humano y asumiendo que un humano viva un siglo, vivirá solo uno de los 44700000 siglos de vida que tiene su propio planeta actualmente.

La importancia del tiempo para los seres humanos trasciende el instinto de supervivencia o las necesidades que se generaron con el desarrollo de las sociedades: ubicarse en el tiempo no solamente implica entender y controlar la naturaleza en sus ciclos, sino que conlleva otorgarse un sentido que proyecta la complejidad de la mente humana. El tiempo funciona como pauta para ordenar los procesos mentales, para optimizar su comprensión; sin él no podría existir la idea del aprendizaje, de la evolución, del cambio e inevitablemente está relacionado con temores propios del hombre como la vejez, la obsolescencia y el mayor de todos, la muerte. La vejez es quizás uno de los puntos más polarizados entre Oriente y Occidente: para los griegos, representaba el declive del cuerpo, la degradación de las capacidades tanto físicas como mentales del hombre y lo acercaba al fin de su vida, recordar la vulnerabilidad de lo orgánico se contraponía con la profunda admiración por la gloria y lo eterno y, los ancianos que rodaban en su mitología, se caracterizan por ser viejos longevos llenos de sabiduría, auténticos expertos en sortear la muerte. Sin embargo, en Oriente la idea de lo divino, lo eterno y lo glorioso no son favoritas en una región que observa en morir un paso hacia los ciclos de reencarnación, donde se aspira a poder regresar como un ser con la mayor cantidad de budeidad posible y poder desprenderse más fácilmente de los engaños de la realidad; la vejez y el declive del cuerpo expresan la fragilidad, pero también conecta profundamente con los ciclos de la naturaleza permitiendo fluir con ella y es por ello que el desgaste de las cosas así como las características físicas de lo orgánico que resaltan con el paso del tiempo son consideradas como profundamente valiosas y bellas.

Este panel, pese a la presencia de un puente con el zen, al igual que los paneles anteriores A6 y A7, se construirá únicamente desde percepciones occidentales donde

lo fragmentado, lo incompleto y lo irregular no se relacionan ni con la herida/la huella/la vejez ni con concepciones sobre la belleza de la riqueza de la experiencia o el desgaste del tiempo. Sigue operando bajo los temores del hombre occidental ante la muerte, el sufrimiento y el vacío, ya que se está presentando una segunda distorsión: aquella que tiene que ver directamente con la temporalidad, de sentir que se está viviendo en un tiempo distinto de la realidad y obviamente, de los otros. Si la primera distorsión de la anhedonia se concentró en destruir la autoestima y denigrar la integridad de la autopercepción, la segunda distorsión aísla al sujeto, pues lo incomunica de las relaciones, los afectos e interacciones con otros, las cuales considera mentiras, donde la empatía se considera un acto de humillación pues cae en la compasión y no en el apoyo. Los elementos fragmentados no son apreciados como prueba de la existencia de algo que posiblemente ya haya trascendido, sino que funcionan directamente como transgresiones. Heridas que llevan a la muerte y que ponen en riesgo la existencia.

Los significados que se le han atribuido al tiempo pueden encontrarse en la producción artística, pues las consecuencias de que sea inevitable y fascinante ha llevado a la creación de diversas obras que plantean ese juego dual basado principalmente en la voluntad del hombre como desafío al tiempo. Fenómenos como los déjà vu, que son incontrolables para la humanidad, llevan a la fantasía de idear que se podría hacer al controlar el tiempo: el viaje a través de él es posiblemente uno de los sueños más profundos del hombre contemporáneo y entre más se plantean los supuestos de ese viaje, las posibles consecuencias de dicho viaje demuestran que no dejaría de ser cruel con el hombre ese enfrentamiento.

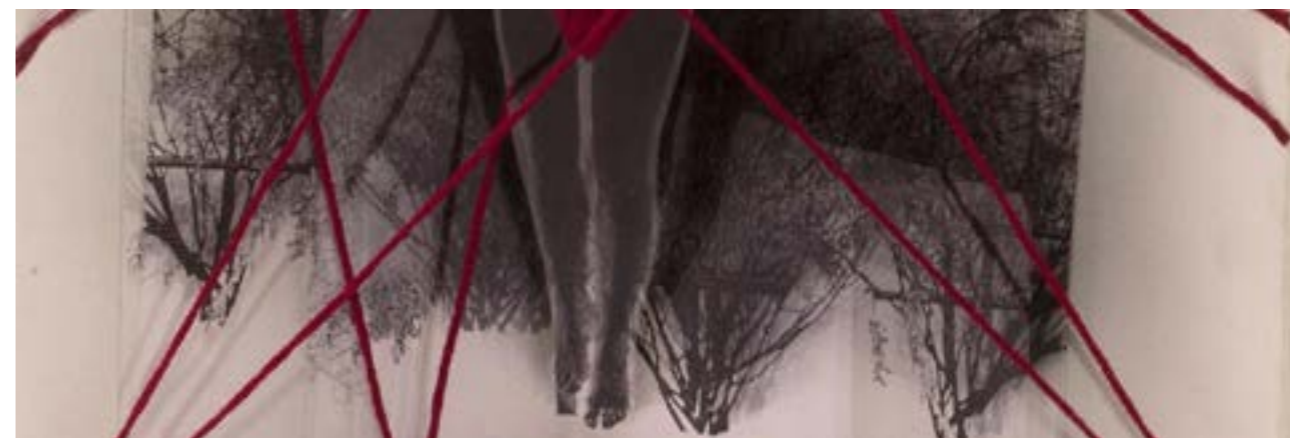
El tiempo determina la posición en el espacio desde la cual un sujeto percibirá la realidad, su presencia es tan fundamental en la vida humana que la relación que exista con él reflejará el estado de conciencia de la mente. Se había mencionado que el nexo con la mente en el caso de ansiedad y de depresión era de una circunstancia obsesiva hacia dos percepciones del tiempo: el futuro y el pasado. La depresión se encontrará arraigada a las situaciones del pasado, la culpa, la decepción, la frustración, lo inevitable, el pesar, el dolor, el arrepentimiento, la pérdida o la muerte: todos ellos eventos que limitados por el tiempo unidireccional no permiten ser evitados o regresar a ellos para modificar que sucedan, pero sus consecuencias al continuar y multiplicarse hacia el futuro, parecerían permear la existencia del sujeto en una especie de bucle infinito donde no existe la posibilidad del futuro. Los duelos no resueltos atascan el desarrollo emocional/mental del sujeto, los niveles de obstrucción pueden manifestarse en pequeños comportamientos hasta la frustración absoluta de la vida del individuo: ante la muerte, las personas usualmente proyectan el duelo hacia los objetos del difunto conservando partes esenciales de su memoria, ya que esos objetos funcionan de talismanes para reconfortar el dolor y eventualmente poder asimilar la pérdida, pero a veces, los duelos incompletos generan en los individuos proyecciones que alteran por completo sus vidas: se ven imposibilitados de deshacerse de objetos, modificar espacios, cambiar rutinas, incluso de hábitos como contar al difunto como si aún existiera. El dolor, que es completamente natural e inevitable, pasa a volverse un sufrimiento constante que es alimentado y somete al individuo pues está fundamentado en un supuesto: haber modificado algo en el pasado para no tener que encontrarse con su consecuencia en el presente, solamente para ser doblegado por el peso de una realidad donde ese planteamiento no puede existir y donde lo ineludible se convierte en un aparato de tortura mental.

El contenido principal del panel será precisamente el tiempo como un laberinto del que no se puede escapar, donde se genera un bucle que anula toda posibilidad de acción y conlleva al desgaste, la pérdida y la decadencia, tomando como un referente para los contenidos "El ángel exterminador" de Luis Buñuel. La resolución del problema de la trama consiste en reconstruir la situación inicial en la que se encontraban los personajes, en replicarla hasta el instante exacto en el que se encontraron a sí mismos atrapados para posteriormente darse cuenta de que el tiempo para ellos transcurría de forma distinta a la de otros sujetos con los que convivían cotidianamente. Si bien la intención de Buñuel va sobre criticar otros tópicos y el tiempo es solo una solución, la película es retomada en este texto para hablar de encontrarse en una situación inesperada de encierro, donde el tiempo parece ser el factor fundamental de condicionamiento: "El ángel exterminador" es el referente para hablar de una situación absurda donde se modifica la concepción de la temporalidad y partiendo del conflicto de haber sido alterado el tiempo,

el bucle anula toda posibilidad de evitar el caos y no es hasta que después, que se concibe una respuesta que aunque es factible, es tan irracional como la situación misma en la que se encuentra.

La confrontación con una situación donde la temporalidad se ve distorsionada por una cuestión emocional de la que no se puede salir, que se percibe como algo repetitivo que impide la posibilidad del futuro, pero que al ser subjetiva, el tiempo continúa transcurriendo pese a esa prisión. Es importante resaltar que en este lado de la pieza no parece haber una influencia directa del zen, pero es necesario entender lo que sucede dentro de los paneles en el lado A para poder asimilar la función del zen desde el lado B. En lo visual el panel está conformado por un plano principal que se soporta en el elemento de pop-up en el que encontramos una serie de imágenes sobrepuestas de flores de jacaranda con un pez invertido y fragmentado por la mitad, hecho en negativo y que se encuentra a los extremos de esta serie de flores, detrás de él, una serie de planos que muestran fragmentos de registros del tiempo: gráficas y números. El juego entre estos elementos marcan la discordancia temporal de una persona que está experimentando el tiempo de forma discontinua pues habla del condicional del tiempo unidireccional que progresa sin detenerse confrontado a la percepción temporal de alguien que está encerrado en una circunstancia de duelo no resuelto y cuyo tiempo es un bucle que se repite continuamente anulando el futuro. El pez posee una carga relacionada con la muerte dado que su posición boca arriba es un estado anómalo, que refleja enfermedad, afección y muerte, habla del declive en lo mental/emocional y enfatiza el estado del bucle temporal que contrasta con las flores, pues representan el proceso de la naturaleza destinado a todos los seres y los entes del nacimiento a la muerte siguiendo la ley de entropía. El tiempo de unos no es el tiempo de otros, pese a que estén compartiendo la misma temporalidad.

## A9 PANEL DEL CÁDAVER



Técnica: Fotografía digital a blanco y negro sobre acetato, hilo rojo.  
Lado A. Noveno panel de derecha a izquierda.



El noveno panel sucede la consecuencia final del proceso experimentado a lo largo de los paneles A5, A6, A7 y A8. La destrucción generada por el cuadro de depresión sin atención puede llevar a un punto crítico de decisión: obtener ayuda profesional o el desenlace del suicidio. La muerte del espíritu provocada por la anhedonia y la carencia de sentido, así como la baja autoestima y el daño colateral a nivel físico, son consecuencias graves de esta enfermedad. Las opciones que un individuo puede elegir para recuperarse del padecimiento son todas muy diferentes y dependerán básicamente de la voluntad de poder que aún permanezca: el mero temor a morir es potencialmente capaz de reactivarla. La muerte existe en este proceso y sucede aún sin llegar al suicidio dada la anulación de la identidad y el reconocimiento propio, es de un orden simbólico y lleva al sujeto a la muerte física en el peor nivel de degradación haciéndole extremadamente peligrosa. El remanente de voluntad de poder para desencadenar una recuperación será el contenido principal abordado este panel, consiste básicamente en la confrontación al

al dilema de tratar de encontrar una respuesta al negar la muerte física como la solución.

Carl Jung expresó en una carta su postura sobre la religión y sobre los actos que las personas realizan respecto a la espiritualidad, consideraba que la plegaria o la súplica espiritual un fenómeno interesante que escondía una relación de tensión entre el inconsciente y el consciente donde el objetivo consiste en la unificación de la psique, en buscar una respuesta que completara al ser apelando al inconsciente a pasar a la conciencia para otorgarle un sentido a la vida.

Encomendarse a la divinidad tiene una función: minimizar la existencia del ego del sujeto para poder acceder a los recursos internos que están fuera del alcance de la conciencia, pero que permanecen en la mente y el alma de cada individuo. Jung llamaba a esos recursos internos el tesoro de la humanidad porque creía que en el subconsciente radicaban imágenes, instintos y propósitos que contenían la historia del sujeto y de la sociedad a la que pertenece dado que el inconsciente personal y el colectivo están conectados operando como un reflejo uno del otro siendo así que el propósito de este proceso es encontrar sentido a la vida.

Para Jung la fuerza del inconsciente radica en que posee lo absoluto de una persona y su lenguaje es a través de lo simbólico en imágenes, representaciones, emociones, paralelismos en manifestaciones como los sueños o los recuerdos. Al hacer manifestaciones como la oración o la plegaria se está ejerciendo una acción hacia uno mismo reflejándose en algo superior, abstracto y de fuerzas duales, la divinidad, para entonces poder acceder al subconsciente. Estas acciones no se hacen hacia lo externo, sino hacia lo interno. La plegaria, dadas las reflexiones de Jung, hace que lo trascendente del espíritu se pueda realizar/manifestar en la realidad, en este proceso se obtiene la capacidad de poder cruzar hacia esos recursos del inconsciente para obtener posibilidades de aprendizaje y conocimiento. Precisamente, como lo interno y lo externo están ligados, no es de sorprender que en la cultura encontremos la presencia de estos actos y del proceso jungiano a través de ellos.

En la producción artística podemos observar el trabajo de diversos artistas con respecto a la plegaria y la oración como un proceso más reflexivo que como acto de fe, ya que es pertinente destacar que el proceso artístico puede funcionar como una alternativa para la búsqueda de entrada al subconsciente y que se comporta de maneras similares a lo propuesto por Jung dado que opera mediante imágenes cargadas de significación y de la creación de símbolos, por ello podemos observar esa comunión entre lo subconsciente ascendiendo a lo consciente.

Un ejemplo nítido que se puede abordar para comprender la operación del arte como un medio para desarrollar el ascenso de lo inconsciente al consciente con la intención de llegar a una revelación, es el trabajo del artista alemán Joseph Beuys. Su trabajo partía desde una experiencia personal en la cual el proceso del inconsciente al consciente se hizo presente al ser salvado por los tártaros quienes lo envolvieron en grasa animal y fieltro para mantener su calor, el resultado serían imágenes y sensaciones que retomaría para significar los elementos con los que construiría un lenguaje con el cual generó un alfabeto conceptual que estaba implícito desde la construcción de ideas y el uso de los materiales a través de la significación: la carne y el cuerpo, los desechos y cadáveres, la naturaleza y principalmente la sanación en la muerte para poder regresar a la vida aparecerían en materiales como la grasa, el cobre, la madera, la cera y el calor ya que transmitían la esencia de la vida mientras metales o cemento lo hacían con la muerte y el estancamiento. Beuys con todos estos simbolismos y desde actos meramente religiosos, asumía un papel de un chamán, un intermediario espiritual que con sus acciones buscaba salvar de la muerte a una sociedad que consideraba muerta, indiferente y distanciada de la naturaleza y la vida misma. El cuerpo era una herida que podría conducir a la muerte o a la sanación y ese cuerpo podría ser una metáfora que reflejara una persona o una sociedad entera tanto en lo físico, lo mental, lo espiritual, lo sentimental o lo conceptual y Beuys era un conducto por el cual sucedían acciones que ayudaban a generar esa transmutación de la muerte a la sanación y después a la vida, un camino que él mismo había aprendido de su propia experiencia envuelto en la grasa y el fieltro.

El panel está basado desde la plegaria como un acto para hallar una resolución al conflicto de un duelo no resuelto: el cuadro de depresión. Una súplica de la reconciliación con uno mismo a través de la reconstrucción de todo aquello que fue destruido y roto por la anhedonia para poder regresar al ciclo de la vida: apelar a un proceso de sanación.

Se conforma de tres planos principales: el plano del elemento de pop up con fotografía en acetato-negativo, una figura envuelta en estambre rojo sostenida por las paredes del panel y un plano posterior que consta de diversas fotografías de un mismo elemento: un árbol. El referente principal para la idea de la plegaria surge de la tradición shintoista japonesa del omikují: el primer día del año, se va al templo a pedir por un buen año y de una caja se obtiene una predicción de la fortuna del año que comienza, la predicción dictamina la suerte que conceden los dioses y que al ser equitativa para todos, se clasifica por grados desde la buena fortuna hasta la desgracia; de ser el caso de recibir la fortuna, el dueño del omikují debe llevarlo consigo a casa, pero en caso contrario, al recibir la desgracia, se debe ir a un árbol del templo y amarrar el omikují en una rama para suplicar a los dioses la anulación del resultado para esperar conseguir a lo largo del año un poco de fortuna.

El plano del elemento de pop up es un negativo de la fotografía de un árbol con omikují en un jinja (templo shintoista), este motivo es la manifestación de esa búsqueda del inconsciente al consciente al reducirse el ego y que busca a la divinidad a través de la plegaria con el deseo de apelar por el fin de la desgracia que no se puede resolver, esta imagen está rodeando una silueta humana envuelta en estambre rojo que se sujeta de las paredes de los planos. Una súplica por el fin del sufrimiento.

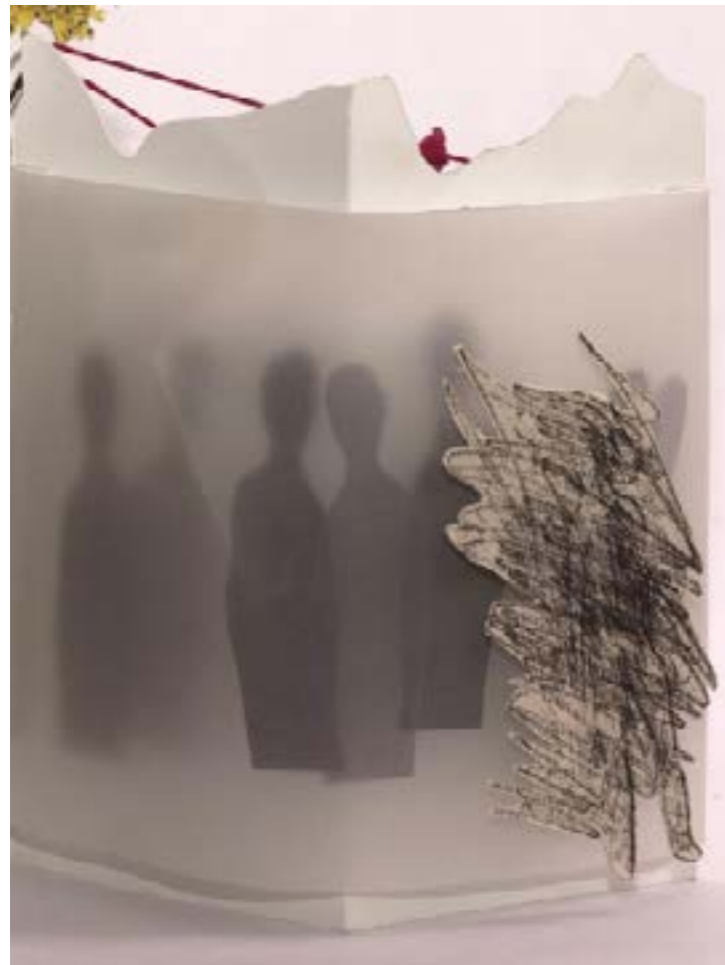
La figura está aprisionada en la masa de hilo y se puede observar que únicamente sobresalen las pantorrillas y los pies, este segundo motivo tiene como objetivo comunicar dos ideas que están entrelazadas: el cadáver como un desecho, la descomposición y la muerte que expresa el daño generado en el espíritu, y el envoltorio rojo que emula una coraza o un nido en el cual se encuentra este cadáver para sostenerlo, el material (hilo) tiene como significación la unión, lazo y conexión (con uno mismo, con otros) y su color está retomado desde la concepción japonesa del mismo: carne y cuerpo (sangre), asociado con poderes curativos, el sol y el fuego, el calor y sentimientos como el deseo de lucha, el amor y la filialidad; los significados de sus componentes se fundamenta en la necesidad de una sanación, el de encontrarse cerca de la muerte y tomar la vida como una decisión al encontrar en esos lazos un sostén. Finalmente, el tercer motivo lo conforman las imágenes de árboles secos, árboles con omikují y árboles vivos que marcan una postura en relación con la vida; si la vida es una decisión, afrontar su naturaleza y abrazarla: es efímera, llena de cuestiones cíclicas, pero de circunstancias irrepetibles, donde el control radica en ella y nunca en el individuo. Este panel tiene apenas un atisbo de la presencia del zen.

De este punto (la vida como una decisión) partirá el desarrollo de los paneles del lado B y que mostrarán una transformación en torno al dolor, el sufrimiento, la memoria, el tiempo, lo efímero y lo transitorio así como de la naturaleza, la felicidad, la dicha, el futuro y el aprendizaje.

## B1 PANEL DE LA SOMBRA



Técnica: Aguafuerte y aguatinta sobre papel de algodón; impresión digital en acetato; texto a mano en hoja de papel; dibujo sobre papel albanene.  
Lado B. Primer panel de izquierda a derecha.



El primer panel del lado B de la pieza corresponde al inicio de un proceso de reconstrucción que empieza con un fantasma, una sombra. Este ente fantasmal es un remanente del deseo, los afectos, la satisfacción, los intereses, entre muchas otras cosas. Aunque al principio esta sombra parece una versión fallida, borrosa y mutilada del individuo que existía antes del caos, recurrir a ella se volverá el único recurso viable y real por el cual se podrá realizar una restauración de la identidad consumida por la anhedonia. Este ser, que se presenta vacilante, hueco, silencioso y lleno de emociones y pensamientos que no son reconocidos como la melancolía, la pérdida y la tristeza, irá acompañado con esa voluntad por la vida como una decisión, precisamente desde esta voluntad es que comenzará a tomar parte de las situaciones que le atañen.

Se va a encontrar con una realidad en la que el paso del tiempo ha sido evidente, donde existen las consecuencias de la destrucción generada por el quiebre de su alma, un mundo al que tendrá que volver a adaptarse y reconectarse, donde se

topara no solo con esa realidad que en un momento estuvo distorsionada y que aunque borrosa, se tiene la certeza que es la verdadera. Para el individuo, admitirse a sí mismo como esta sombra será un conflicto, un aprendizaje, ya que al principio la asocia con la miseria y el vacío. Y en realidad sí está asociada con el vacío, pero también con el silencio y con la ausencia.

¿Quién es la sombra? La sombra según Carl Jung, es el inconsciente en su totalidad tanto en lo individual como en lo colectivo, en ella existen los rasgos y actitudes no reconocidos en el consciente y que han sido negados, olvidados o suprimidos por el ego del consciente, pero que pese a ello, guarda, conserva y registra al ser en sí mismo en su totalidad sin limitaciones. Existen ahí los traumas, los sueños (realizados y frustrados), los recuerdos, las emociones negativas, las debilidades, los temores, las fortalezas, las creencias y los deseos. Jung la plantea como un arquetipo: una imagen ideal que funciona como símbolo universal y es entendido por todos sin importar el contexto en el que se encuentre. En el mundo de la psique existe el registro entero del ser al lado del conflicto con la sombra es que si ha sido limitada y negada, se debe a que el contexto social en el que cada sujeto se desarrolla tendrá, debido a los arquetipos, patrones de conducta que son heredados y enseñados, que se graban en el inconsciente de todos sus miembros y que definen qué es bueno y qué es malo según las expectativas que otros desarrollan sobre el individuo, el deber ser.

Desde el análisis que hizo, Jung insistía que era problemático suprimir a la sombra, ya que la asociaba como una energía psíquica que al ser reprimida se proyecta al exterior imposibilitando o generando conflictos en la vida del sujeto y cuyo impacto era muy complejo, pues entre más se le somete, con mayor fuerza se proyecta incluso a través de los propios padecimientos. Como psicoanalista, la solución que proponía se basaba en entender que la sombra no solamente representa aquello negativo dentro de cada uno, sino que al ser ese registro extendido y sin limitaciones, se hallaba el ser real; proponía que, para solucionar el conflicto con uno se debía entrar en la disputa de la imagen idónea y la sombra. La sombra, como contenedor de todo lo que se es, tiene la posibilidad de ser un camino para la reconexión con uno mismo al hacer consciente lo inconsciente, al confrontar los temores y abrazar los afectos, al aceptar sin prejuicios la identidad se elige ser lo que se es y no lo que otros esperan, significa aceptar con responsabilidad y trabajar en el reconocimiento hacia adentro, en moderarla pero con lucidez y no por temor, prejuicio o sometimiento.

Con este planteamiento jungiano, será construido el contenido de la sombra de este panel, donde un individuo que ha pasado por un proceso complejo como la depresión, se ha convertido en su propia sombra. Este fantasma tendrá que enfrentarse al conflicto donde al reconocerse y asumirse sin prejuicios; no será sencillo, pues implica confrontar el dolor, el sufrimiento, tener que reflexionar sobre el proceso vivido, sobre la experiencia y las consecuencias de ello, sobre las emociones y sus orígenes, así como responsabilizarse de lo que desea y lo que otros desean de él y puede o no realizar. Pero solamente a través de ser esa sombra, podrá encontrar un rastro de aquella persona que era antes del padecimiento, que aunque parece ahora un misterio indescifrable, existe adentro de sí (porque en la sombra existe el registro de todo) y podrá a partir de ello volver a construir su identidad.

La composición del panel parte del teatro de sombras kage-e (imágenes de sombras) y desde la concepción estética japonesa de la sombra. La palabra "Utsuroi" significa cambio, cambiar, vicisitud, desvanecer y menguante; es la descripción poética de la transición que hay entre la luz y la oscuridad, que están enlazadas tanto por la belleza del contraste que se genera como por la intrínseca relación entre ambas. Esta relación, así como la del bien/el mal, la fortuna/la desgracia o la felicidad/el dolor, fue consolidada por el taoísmo como los lados opuestos de lo mismo y la transición entre ellos como una oportunidad de aprendizaje que además, siempre tenía la cualidad de ser transitoria y nunca permanente, por la cual siempre se tendría que fluir. La sombra para el zen, no solamente debe ser comprendida como ese proceso de transición entre absolutos, está acompañada del silencio y la ausencia, la importancia de estos motivos radica en que se concentran en moverse al interior para que, a través de ellos, se obtenga una nueva percepción de la realidad. El gusto por sugerir lo oculto y recurrir a lo interno tiene como objetivo de la estética japonesa como una búsqueda para llevar el pensamiento hacia lo emocional para configurar una contemplación de otras realidades. La sombra, el silencio y el vacío no son negativos en oriente y al igual que otros valores, son contrarios a los occidentales, ya que formulan seres que contrastan con lo que les rodea y les permite una apreciación diferente de esa realidad que generalmente en occidente es contemplada desde lo lleno, el ruido y la luz; un buen ejemplo de las diferencias notorias entre los hemisferios puede verse en una obra barroca contrapuesta a un objeto zen.



Las cargas simbólicas de sombra, silencio y ausencia son por supuesto, inversas para las dos latitudes: en occidente, estos tres factores se asocian con el vacío, un enemigo temible que se relaciona con otro temor: el de morir. La presencia de la sombra se asocia a lo desconocido y la penumbra, a aquellos lugares donde cuesta a la vista percibir y son espacio para que se oculte la perversión. Al igual que muchas relaciones que gracias al tao son vistas como transmutaciones entre sus partes, estos tres motivos serán leídos en occidente en relaciones dicotómicas, puntos contrarios absolutos que son inamovibles donde uno debe reinar sobre el otro y la construcción de la cultura se relaciona con ellos en una forma patológica a través de la persecución y el castigo. La negación de la sombra y la apelación siempre por la luz, está perfectamente marcada en el hemisferio que desde filosofía y religión estableció dicho combate. Por otro lado la concepción oriental de transmutación de partes que conforman un entero, no busca que exista un dominio de alguna, sino que simplemente comprende que se oscila entre ambas y lo idóneo es un equilibrio, esta idea logra generar en sombra, silencio y ausencia un maravilloso puente con la naturaleza, pues nada en ella es de carácter moral y simplemente se trata de procesos entre la destrucción/creación, lo cual es lógico considerando la premisa del tao del fluir con la naturaleza.

El panel está desarrollado a través de una pantalla de papel albanene, por la cual observamos un mundo en el que habita la sombra del individuo, ahora se muestra difuso, luminoso y habitado de otras sombras. No es malvado ni negativo, simplemente es un universo donde los entes contrastan con su entorno de forma diferente a la que usualmente es percibida: no solo existen sombras de sujetos, también existen sombras de espacios, memoria y de recuerdos donde se hace manifiesta la cualidad de la sombra como un registro absoluto de todo lo que configura al individuo. Las siluetas de todos estos componentes, son sugerencias de su existencia: aislados de lo que les proyecta, se encuentran flotando en un universo despojados del plano físico. La sombra, arrancada del ser al que pertenece y que no logra comprenderlo, vaga por este plano hasta reconstruirse a sí misma, se ha separado de su portador original, que ahora es confuso y apenas puede distinguir algunos esbozos que no tienen claridad: se encuentran en primer plano, fuera de la pantalla de albanene. Los planos subyacentes a la pantalla por su parte, configuran ese mundo de figuras apenas distinguibles. La luz, a través de los materiales translúcidos, es la principal protagonista creando una sensación onírica, de vacío y espacialidad que se relaciona con la sombra al realizarla. El vacío que porta la sombra, lo porta también el espacio que crea la luz siendo este un paralelismo del planteamiento jungiano: el interior se proyecta al exterior. Gracias a "Ma" se pueden hacer lecturas interactuando ambos paneles, la presencia de la sombra atraviesa al noveno panel del lado A (el panel del cadáver): se relaciona con él por la presencia del 'cuerpo' y de las imágenes del omikuji. La unión de estos paneles es el objetivo de la existencia de la sombra y de la plegaria: la vida como una decisión. En la plegaria es el deseo para salir del conflicto no resuelto, en la sombra, es la de responsabilizarse de uno mismo: cuando el portador abraza a la sombra, acepta el tener que encontrarse, enfrentarse y asimilarse para poder reconstruirse.

## B2 PANEL DEL ABEDUL



Técnica: Aguafuerte y barniz blando en cobre sobre papel de algodón; Papel japonés para origami bordado; Dibujo sobre papel amate; Mapa en papel couché; Dibujo a tinta china sobre acetato.  
Lado B. Segundo panel de izquierda a derecha.



El segundo panel del lado B de la pieza se basa en una reconsideración sobre la existencia. Este proceso confronta a la sombra del individuo a concederse un primer reconocimiento desde el siguiente planteamiento: si se ha consolidado la voluntad de elegir vivir por encima del deseo de morir, una decisión sobre la existencia ha sido tomada. El reconocer la importancia de ello modificará cualquier visión que se desarrolle desde ese punto, ya que trabajará desde hacer la existencia y el primer referente para hacerlo será el pensamiento de Martin Heidegger para preguntar acerca de lo que significa tomarla como propia y la posición de responsabilidad con ella. La sombra al encontrarse en un proceso de reconstrucción, al haberse posicionado con la vida como una decisión, tendrá que enfrentarse al reto de comprender su existencia, de entender y de resignificar su propio sentido, aquel que le fue arrebatado durante su destrucción como individuo. Confrontarse al reto de asimilarse con valía le otorgará el poder de redescubrirse como un ser y no como un objeto, al abrazar ese sentido, la decisión que ha hecho se verá

sustentada y, aunque de momento sea incapaz de identificar qué representa la responsabilidad sobre su existencia, se encontrará ante la labor de reconstruirse, ahí se hallará a sí misma ante algo perdido: posibilidades.

El principal concepto del filósofo Martin Heidegger es el ser-ahí: dasein; se abordarán de forma general algunos aspectos sobre esta idea pues el objetivo de su investigación era darle una posible respuesta a preguntas que dentro de la filosofía

existían al respecto de los seres; hizo una diferenciación del acto de existir aclarando que había cuestiones ontológicas (forma, materia) y ónticas (existencia, sentido) que estaban determinadas por el tiempo. La conclusión sería la diferencia entre los entes y los seres, *dasein* o “ser ahí” surge de preguntar sobre el ser y al responderse a través del mismo, es decir, los seres a diferencia de los entes son capaces de realizar este acto al analizar el modo de ser del ser mediante su propio cuestionamiento, en la comprensión del ser y plantearse una relación con la existencia como un problema que debe ser resuelto, cuya solución no es más que la experiencia propia. A diferencia de los entes, es mediante esa comprensión de sí mismo que asimila qué es el ser y junto a su existencia como vida, se enfrenta a las decisiones. La capacidad de decidir construye a los individuos por la toma de determinaciones sobre ellos mismos y sus vidas/existencias se vuelven elecciones; el apropiarse de este acto gesta en cada una de las decisiones posibilidades múltiples de futuro que afectarían la construcción del ser y de su existencia. Poder elegir implica un dilema: el escoger cómo se quiere vivir y al hacerlo, tener que escogerse y generar una o varias disyuntivas.

Heidegger plantea que se está generando desde la autenticidad, que sucede una apropiación de lo que se hace con su vida y las decisiones, elecciones y posibilidades que la configurarían nacen desde una autonomía que solo los seres pueden tener a diferencia de los entes, que existen porque sí y cuyas vidas son determinadas por fines que ellos son incapaces de determinar, un ejemplo de esta diferencia es la posibilidad de los seres de elegir sobre su vida e incluso sobre su propia muerte con actos como el suicidio o la eutanasia, mientras que los entes no podrían reflexionar sobre ello ni tampoco generar una acción.

El opuesto de hacer propia la existencia es cuando se cede la capacidad de elección a otro, un tercero denominado como la medianidad, que vuelve al ser un anónimo: cuando las decisiones no son elegidas, no se toman y no se apropian, el ser esta rechazando su existencia y pasa de ser un quién a ser un qué, se vuelve un ente; sin embargo, escoger *dasein* o escoger la medianidad son exactamente igual de válidas porque explican la forma del ser. Volviendo a *dasein*, todos y cada uno de los seres poseen puntos en común aunque sus experiencias sean únicas y que lo conforman: los existenciativos. De estos existenciativos nos enfocaremos en tres principalmente: el estar en el mundo (el ejercicio de la vida donde el individuo se resuelve), la distancialidad (la construcción de sí mismo mientras existe con otros) y la disposición afectiva (el arrojarse al mundo que crea nuevas posibilidades de sentido al reconfigurar los sistemas de orden y logran hacer posibilidades que desembocan en las elecciones del ser).

Partiendo desde el concepto de *dasein*, el desarrollo conceptual del panel se encuentra basado en el confrontamiento que tiene la sombra desde elegir la vida como una decisión al tener que apropiarse de su existencia. Pasa de ser un qué que depende de la capacidad de decisión de otro y que no tiene voluntad sobre su vida, a ser un quién, que tiene la posibilidad de utilizar ese poder sobre sí mismo. Al elegir una opción que afecta directamente su existencia (no morir) está ejerciendo la capacidad de decisión, se vuelve *dasein*: si para vivir necesita ser modificada la percepción que se tiene del mundo porque la vida ya no es determinada por otro, tendrá que trabajar desde su distancialidad y principalmente desde su disposición afectiva. Desde ella podrá arrojarse al mundo mediante sus preocupaciones, sus afectos, intereses y relaciones, con todo aquello que sea notoriamente significativo y que presente relevancia para su existencia, son las proyecciones de su ser y por ende todas sus posibilidades, ya que cuando la sombra se aproxima a estas circunstancias desde un enfoque diferente, es capaz de reconfigurar el sentido de los sistemas de orden que desembocan en la creación de posibilidades. El reto implica abrir una brecha donde sea permitida la entrada del futuro, gestar nuevos sentidos de orden lo hará también en el propio sentido de la vida, por ende, si el objetivo es cambiar la percepción sobre la vida, son los sistemas de orden, las posibilidades y los componentes de la disposición afectiva los que deben ser modificados.

Si el conflicto de la sombra con el tiempo era sobre estar encerrado en un ciclo donde se sentía pérdida en dos circunstancias (el pasado y el presente) que impedían el poder plantear el futuro,

su decisión implica modificar/generar una nueva perspectiva/posibilidad de vida donde se debe reordenar desde lo emocional una relación con el tiempo y la memoria donde se debe afrontar lo inevitable de la vida cuando no se puede evadir el paso del tiempo, cuando se asume la negación de otros caminos al elegir y donde se abraza la belleza de la vida desde lo efímero y lo transitorio, desde el cambio, la ausencia, la pérdida y el aprendizaje para entonces experimentar un primer paso de transición al soltar el sufrimiento y permitir la existencia del dolor sin un remordimiento ni una tortura originada en la culpa y el arrepentimiento de aquello que ya no se puede modificar. Quizás la sombra seguirá herida, pero no sometida.

Desde el zen, la apreciación estética de lo efímero y lo transitorio se relaciona con la naturaleza al haber sido de ella de quién los maestros orientales aprendieron a observar y gestar una relación con el tiempo así como con la vida opuesta al pensamiento occidental: mientras el desgaste, lo inevitable y el envejecimiento estaban relacionados con la muerte, el fin absoluto de las cosas, representaban en oriente connotaciones mucho más positivas arraigadas a la vida, pues el objetivo de todo proceso no se encuentra en el fin sino en el recorrido, en el trayecto y la enseñanza. El zen y la fenomenología comenzaron a encontrar puntos afines al aparecer en Occidente el pensamiento de filósofos que cuestionaban la relación entre la subjetividad de la experiencia personal y el mundo, donde Heidegger y Sartre son ejemplos de la libertad del hombre al encontrarse ante el deber ser así como la responsabilidad ante la existencia; el encuentro de las dos escuelas filosóficas tuvo puntos afines que coincidían principalmente en la apreciación y construcción de la vida como un proceso por sí mismo que no debería enfrentar el temor de la muerte, sino aceptarla al ser algo inevitable, en lugar de tener una preocupación constante por el fin, insistir en el peso y la importancia del recorrido, de la experiencia de vivir. La introducción de la fenomenología en Japón fue muy bien recibida debido a las semejanzas con el zen y uno de los ejemplos de esta interacción fueron los estudios de Kitaro Nishida, en específico su libro “La lógica de la nada y la cosmogonía de la religión” donde se establecen de forma clara los puentes de conexión entre zen y fenomenología.

El desarrollo visual toma la presencia simbólica del abedul. Está relacionado con la luz por el color blanco de la corteza de su tronco y con complejos significados como el retorno de la primavera, como poseedor de un poder para ahuyentar demonios y desgracias así como la sanación, la purificación, el renacimiento, la reparación y la renovación o la pureza y la juventud al ser un árbol asociado a la vida debido a su naturaleza caducifolia y cíclica al ser un árbol de hojas verdes y frondosas durante el verano, cambiar su color a lo largo del otoño desde tonalidades amarillentas a anaranjadas para posteriormente perder el follaje ante la llegada del invierno y su renacimiento en brotes en la primavera. Esta cuestión cíclica en los tiempos del árbol es utilizada para una metáfora en el panel: ciclo del abedul es el de la vida cuando sus hojas nunca son las mismas y pasan por un tiempo específico con su nacimiento, desarrollo y muerte aun cuando el árbol, que crece y envejece, sea el mismo, siendo las hojas los recuerdos, decisiones, relaciones y significantes en la disposición afectiva y el árbol, la sombra. Desde las opiniones del zen y la fenomenología, la presencia del abedul es resignificada para ser asociada a ese deseo de la vida como una decisión que guía a la sombra, se convierte en un medio para aceptar las cuestiones cíclicas para poder modificar su percepción de ella y por ende, desarticularlas desde el sufrimiento.

Está ejecutado como un bosque de abedules, que se transforman de árboles a fracciones de memoria y tiempo, a veces nítido, otras veces demasiado abstracto, incluso en algunas partes, simplemente como sensaciones que ya no pueden ser recordadas en su totalidad; se encuentra atravesado por la influencia del tiempo desde la perspectiva de los estudios del hombre en el momento que se relaciona con el panel A (el panel del tiempo roto) y que dicta la imposibilidad de regresar en el tiempo pese a vivir en ciclos temporales que se repiten. El desarrollo evoca a la técnica del *tsugigami* japonés: con pedazos de papeles de diferente color y textura, se crea una imagen que puede ir de lo figurativo a lo abstracto, cuyo objetivo es demostrar la belleza de la coincidencia de los diferentes fragmentos que lo conforman. El colorido de la diversidad de los elementos que conforman las hojas de los abedules choca con la sobriedad del grabado del tronco así como por elementos que se encuentran en el panel A8 y que pueden apreciarse a través de “Ma” (espacio físico entre ambos) bajo esta intención plástica del *tsugigami*. La organicidad

de las formas de los abedules y la evocación de la naturaleza se ve enfrentada al control científico y lógico de los elementos del lado A. Este dilema es la muestra de un choque de perspectivas entre culturas y hemisferios que será explicado a mayor detalle en paneles subsecuentes.

### B3 PANEL DEL VACIO



Técnica: Fotografía análoga blanco y negro en papel fotográfico; Fotografía digital blanco y negro en acetato; Texto sobre hoja de papel.

Lado B. Tercer panel de izquierda a derecha.



El tercer panel del lado B comienza desde un cuestionamiento: ¿qué sucede cuando se asimila el hecho de que existen cosas que no pueden volver? ¿Qué sucede cuando se acepta desde una percepción positiva la pérdida? Esta interrogante implica enfrentar la muerte, un punto de no retorno, un límite. La fascinación de la capacidad humana se ha relacionado con la posibilidad de romper esos límites (que principalmente impone la naturaleza) para volver a construirlos, tener una razón para continuar con el proceso: esta es la voluntad de vida de Nietzsche, el motor de la voluntad humana para afrontar el mundo. Desde la medicina para prolongar la vida del ser humano hasta la ingeniería para optimizar el aprovechamiento de la energía de las máquinas, existe la presencia de ideas míticas como la inmortalidad o la eterna juventud; estos mitos por más fantasiosos que parecieran ser son la muestra de la cimentación del pensamiento occidental: estructura, simetría, unidad, gloria, eternidad, juventud, claridad, estabilidad, artificialidad, inmutabilidad, resistencia, lucha, verticalidad y esencia.

Pero, ¿Qué sucede con estas ideas al ser cuestionadas por los individuos que las heredan cuando se encuentran ante la pérdida absoluta de control de su percepción, sus emociones y sus pensamientos? El vacío, el gran enemigo de Occidente, viene de la mano de un temor profundo: el acto de morir; nada somete más al hombre occidental que la idea de la pérdida, pero la pérdida, la muerte, el vacío, el silencio o la ausencia no son absolutos que deban ser asociados con lo perverso o lo negativo. Para el desarrollo de este panel es necesario abordar el conflicto de pensamiento epistemológico de Oriente y Occidente, pues la sombra que ha decidido sobre sí misma ahora lo hará sobre el sufrimiento cuando abordé el pasado desde la nostalgia y no desde la resignación.

Probablemente el conflicto de mayor conflicto entre los estudiosos de la estética oriental, en específico el zen, sea precisamente el hecho de tener que explicar algo que opera en oposición a lo conocido. Al igual que sucede con la teoría del color cuando los significados varían en contexto, conceptos como la ausencia, el silencio, la sombra o la irregularidad son sometidos a depender de la construcción que desde la percepción se les ha otorgado: es decir, pese a la universalidad de los conceptos, los significados son subjetivos y variantes. En cuanto a las perspectivas filosóficas y estéticas, como ya se ha mencionado Oriente y Occidente se ubican en puntos radicalmente opuestos, se profundizará en el contraste entre hemisferios para poder abordar el proceso del panel como una evolución, pues el concepto principal del panel es el vacío y es probablemente uno de los más difíciles de re-pensar dado que en Asia posee una noción positiva, reconfortante y agradable que no implica el sufrimiento, la tortura y dolor.

En Occidente se sostiene el concepto de la esencia o la forma del ser, construida desde la idea de la permanencia y de lo que perdura como sustancia inmutable resistente al cambio. La resistencia es una cualidad que se contrapone al cambio y a lo otro: otorga la posibilidad de una lucha que tiene como objetivo la imposición para no sucumbir ni desaparecer. El ser en occidente gracias a estas características, es una posesión que llena, que se habita con independencia y conciencia de sí, que busca ser estable para sostenerse en lugar de someterse y cuya postura sobre la vida es la de tener dirección, sentido y meta pues da relevancia al fin con el que realiza acciones. El objetivo concede sentido y el sentido da forma al ser, quién se construye a sí mismo con base en sus deseos y a la huella que estos dejan en él: estas ideas se pueden identificar en diferentes filósofos occidentales, en Kant por ejemplo se pueden encontrar a través de la doctrina de la felicidad donde reflexiona que el fin, los objetos y los deseos en abundancia enriquecen, estructuran y complementan la vida, donde los enemigos que conducen a la muerte son el vacío y la ausencia pues en ellos no existe ninguno de los tres elementos.

Se comprende entonces que en Occidente, hacer diferenciaciones es importante pues se hace énfasis en remarcar la importancia del ser y la presencia a través de ese combate con la otredad. Todo es diferenciado en relación con el deseo: las emociones (el amor romántico, que tiene un código específico de comportamiento que no puede ser ejercido con más individuos y que posee exclusividades afectivas), el espacio (donde los límites entre zonas genera orden en campos semánticos al remarcar las diferencias y similitudes), en la relación con el conocimiento y la aproximación con el mundo (enraizado con el control, la conquista y el dominio, del hacer y la reflexión para obtener claridad), en la formulación de la libertad (diferenciar la conciencia del mundo, lo interior de lo exterior), en el énfasis del sujeto por encima del suceso y naturalmente de la belleza, que desde Grecia ha establecido intereses definidos como la esencia, el ser y la duración (eterna, inmutable, perdurable), la presencia, lo sobresaliente, lo destacado, la claridad, lo transparente, lo definido, lo delimitado, lo perfecto, lo invariable, lo joven y lo glorioso (divino, ascendente) como virtudes que se han buscado y que permanecen como ideas vigentes a lo largo de la historia de la producción artística del hemisferio.

Su contraparte en Oriente tendrá el no-ser o la ausencia basada desde el taoísmo chino, donde se privilegia el acto de caminar, de fluir, del vacío, de unificarse con el todo sin buscar sobreponerse sino conviviendo, donde no existe ni la resistencia, la imposición o la lucha. El no-ser no tiene ataduras, no se somete a un lugar fijo y no se encuentra en la propiedad, la posesión ni los objetos, se identifica con lo inestable y lo etéreo, se sustenta en la importancia del camino y en el tener que caminar: el acto de hacer un proceso infinito sin ataduras donde lo que importa es el proceso en sí y no el fin con el que se realiza (ni siquiera necesita tener una justificación para hacerse). Su postura sobre el deseo es la de una atadura que convierte a la ausencia en una presencia, que

lo somete a habitar y entrelazarse con algo que no le permite arrojarse al camino: la huella de la memoria y los recuerdos, el deseo y los objetos bloquean el flujo del proceso, es decir, aferrarse al ser, no permite la existencia del corazón ausente: un vacío del ser y del sentido que generan un ser libre y superior. Esta concepción del vacío permea todo el pensamiento oriental, aparece en budismo, taoísmo y zen, se retomará a Lao-Tse para explicar la oposición oriental con respecto a Kant. Si Kant consideraba que los deseos, las metas, el sentido y los objetos enriquecían y complementaban la vida, Lao-Tse con la doctrina de la alegría celestial anulaba la necesidad de estos elementos cuando plantea que el objetivo del camino es un tránsito no lineal que desemboca en un proceso infinito que requiere vivir en el presente, ya que a través del vacío, al no existir atadura no hay forma de habitar en un tiempo lineal que enclaustre al caminante al pasado o al futuro dado que si no hay nada solo existe una única cosa: el presente. Recorrer el camino, a diferencia de la postura occidental del sentido como eje del ser, no requiere explicaciones: el caminante no necesita una razón para hacer el recorrido, dado que es ausencia/no-ser no requiere un justificante para existir porque no está persiguiendo un objetivo, un fin, está viviendo un proceso, un desarrollo.

En Oriente, el vacío no es una privación ni un enemigo mortal, es una antinarrativa que unifica mientras que la narrativa hace una exclusión y secciona el mundo; la horizontalidad oriental consiste en fundirse con el mundo, existir dentro de él sin buscar imponerse y la manifestación de este existir entero se manifiesta en experimentar los sentimientos sin diferenciación, sin una serie de luchas en tensión hasta equilibrarse, a través de la verticalidad y de la uniformidad que abraza al todo, los sentimientos que en occidente son el amor y la amistad (diferenciados naturalmente) son un único en oriente, que no condiciona ni somete, los espacios son compartidos y mezclados entre sí dado que no existen barreras derivadas de un orden semántico y se denominara como la espacialidad de la indiferenciación donde aparece la ausencia gracias a esta carencia de límites, la relación con el mundo es una de abandono en el mismo donde se amolda al peso que genera sobre el ser para poder fluir en él.

La libertad oriental consiste de conciencia en igualdad con el mundo y donde lo interior y lo exterior son un entero sin barreras, el conocimiento da paso a la posibilidad del olvido, la postura oriental es de absoluta confianza, indiferenciación, flexibilidad y silencio con lo que le rodea dado que desea internarse y fundirse con ello en lugar de confrontarlo, resistirlo y conquistarlo, el suceso entonces se vuelve más relevante que el sujeto. La belleza por su parte se encuentra en la fugacidad de las transiciones, en la ausencia, lo retraído, lo que cede, lo incompleto, lo imperfecto, lo efímero, lo frágil, lo humilde, lo oscuro, lo opaco o penumbroso, lo ilimitado, lo invariable, lo nubloso o sombrío, lo orgánico, lo desgastable, lo irregular, lo lento, el silencio, no existe una preferencia por un ideal glorioso, divino, eterno y joven porque existe lo pro-gravitatorio, el mundo y su peso sobre el ser, un peso al cual cada uno tiene que amoldarse y fundirse con él para dejar ser y poder fluir en él.

Esta comparación perfectamente delimitada la da el filósofo Byung-Chul Han en su libro "Ausencia" y otros autores del tema cuando tienen como objetivo explicar cuestiones estéticas como el wabi-sabi japonés dado que es común que no se consiga entender los objetos y propuestas artísticas planteadas desde un sistema inverso de pensamiento; aunque hoy en día Oriente está bastante occidentalizado y los artistas están enfocándose en temáticas, medios y soluciones planteadas desde el exterior debido a la globalización, los artistas por más jóvenes que sean y por más alejados que se encuentren del estudio de estas cuestiones, las pondrán en tensión durante sus proyectos y propuestas porque es ineludible que son parte fundamental de la cultura en la que nacieron. Países como Japón, Corea o Taiwán aunque son laxos a la presencia occidental, no dejan de producir artistas, piezas y propuestas que surgen desde posicionarse con esta dicotomía entre los hemisferios, pues es innegable la importancia que tiene la filosofía en la construcción de las culturas; por su parte Occidente nunca ha dejado de producir desde su pensamiento y probablemente la consolidación de ello sea uno de los grandes logros del hemisferio, aunque conforme avanzó el siglo XX y el siglo XXI empezó el cuestionamiento de los grandes valores heredados por la filosofía, la presencia de estos postulados sigue vigente en toda sociedad occidental y su cultura en todo ámbito es afectada por las construcciones derivadas de esta postura.

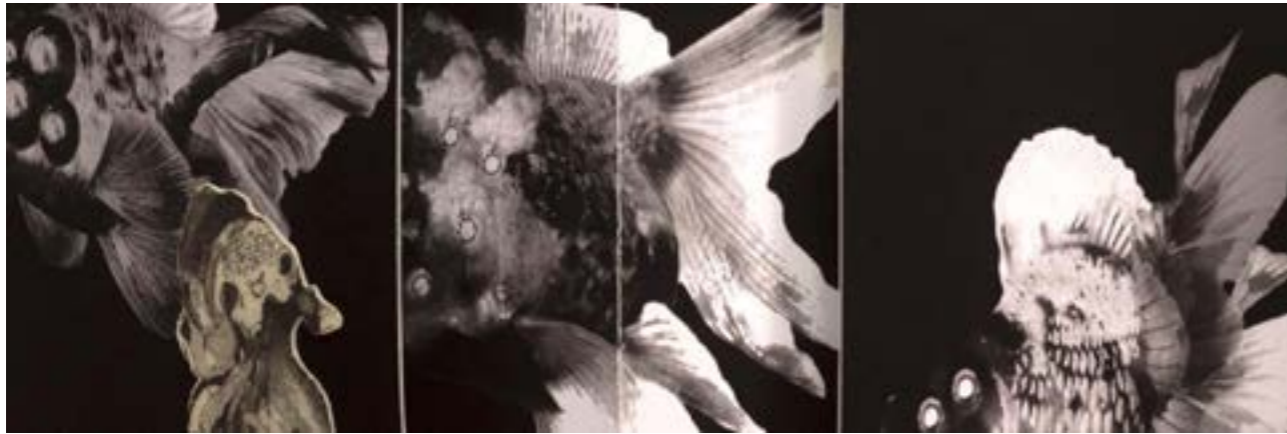
Para el contenido del panel será retomada la concepción del vacío y el proceso desde la perspectiva oriental: la sombra, que ha tomado la vida como una decisión, se encontrará en un camino del cual no tiene muchas afirmaciones; por una parte, aunque sabe que desea vivir, no hay un sentido preciso que justifique sus acciones ni tampoco está interesada en algún destino o fin en particular pues no sabe si recuperará su presencia, no tiene certeza de cómo reconstruir la posibilidad de futuro y su propia temporalidad está fracturada. Por otro lado, precisamente esta irregularidad temporal le permite una oportunidad: existir plenamente en el presente, concentrarse únicamente en la experiencia del proceso que está experimentando. Poco a poco, recupera su sensibilidad y hacerlo le permite redescubrir el mundo, sus emociones y reconocerse a sí misma. Pasará de habitar del tiempo lineal donde entró en conflicto al encontrarse con el paso del tiempo, el no retorno, lo inevitable de la fugacidad de la vida y la pérdida de la renuncia al tomar decisiones, a habitar un tiempo circular donde existe la valoración de todas esas circunstancias, a que a través de su memoria y la nostalgia podrá generar un aprendizaje y una apreciación de la belleza no por la duración de esos eventos sino de la preciosidad que implica el hecho de que sucedieran.

La nostalgia, que es una evocación del dolor que confronta con la pérdida y el deseo de regresar "ahí", es un sentimiento pregnado de tintes contradictorios pues es tristeza y alegría convivendo entre sí que puede desembocar en la resignación o la aceptación. En la resignación, el dolor ahoga a la persona quién es incapaz de encontrar un aprendizaje o cualidad constructiva de la circunstancia y al sumirse en ello queda imposibilitada de generar una acción, envía toda la responsabilidad a un tercero al que culpa para tratar de evadir la responsabilidad que tiene con sus emociones, representa un estancamiento; en la aceptación, el dolor está presente de forma inevitable, pero la persona visualiza un aprendizaje o un nuevo conocimiento derivado de la circunstancia, asume la responsabilidad de aquello que queda en su poder y de sus propias emociones, es en este punto donde es capaz de construir pese al dolor y con él puede generar una transformación desde la cual generará nuevos significados y posibilidades, representa el cambio, el fluir.

El dolor, tan complejo como los propios seres humanos, también ha tenido significados opuestos en los dos hemisferios a través del vacío; destructivo, generador de vulnerabilidad, rodeado de temor, prejuicio y pérdida, el dolor occidental puede ser resuelto por medio de un vacío banal, vanidoso y superfluo; positivo, generador de posibilidades, construido por amor, la nostalgia, la aceptación, el fluir y la responsabilidad sobre la subjetividad de las emociones, el vacío oriental resuelve el dolor a través de la vacuidad que significa un cambio que permite entender la inestabilidad y la inexistencia de algo "fijo" o "inmutable" y enseña que nada existe sin haber tenido un anterior que lo originara. En esta disyuntiva, la sombra al abrazar el proceso y no el objetivo, habitará en el presente para aprender sobre lo que ha decidido (vivir), al hacerlo tendrá que desbordarse en el vacío que tanto le destruye para encontrar un aprendizaje y, para seguir por el procedimiento del proceso, necesitará asimilar el dolor, construir a través de él. No puede negar la necesidad que implica el pasado, pero si puede con los fragmentos sobrantes crear una unión, un todo, que sirva de referencia para abordar el mundo. La resignación no es una opción, porque implicaría atascar el fluir.

Visualmente el panel está creado a partir de fragmentos: pedazos de imágenes fotográficas (el medio por excelencia que ha sido retomado en diversos discursos para hablar de la memoria y el tiempo) que están fraccionados de forma irregular y coinciden en un flujo a través de un trazo que cruza el panel. En este flujo coinciden, se bloquean, se enciman, son opacos, son transparentes, se combinan, se aíslan. Tienen una cualidad antinarrativa, no están buscando un entendimiento ni una separación, están fundiéndose sin distinción. Son parte del pasado de la sombra, que al no estar sometidas a dar una explicación, a contar historias, a emitir mensajes, simplemente existen y generan sensaciones, guardan silencio, no necesitan decir algo. La sombra no es tal cual un sujeto dado que su individuo ha desaparecido en alguna parte y si puede transitar el mundo lo hace como un suceso: las cosas que construyen al contenedor de la sombra habitan en ella de una forma no-narrativa pues son abstractas, no lógicas y planteadas desde lo emocional, espiritual y lo sensible. Las imágenes de este panel son proyecciones de esa circunstancia y la sombra, que está siendo utilizada como un canal de reconstrucción psíquica, las aprovecha para accionar, no para enunciar.

#### B4 PANEL DEL PEZ (EL ALTER EGO)



Técnica: Aguafuerte, aguatinta y barniz de azúcar sobre papel de algodón; Acetato impreso en inyección de tinta; Impresión glicée de fotografía digital a blanco y negro sobre papel de lana. Lado B. Cuarto panel de izquierda a derecha.



En el cuarto panel del lado B se planteará un alter ego: una identidad creada por el sujeto y estructurada a su gusto, surgida desde intereses, temores, sentimientos o necesidades. En el recorrido planteado, hemos encontrado que la sombra desprendida de su individuo después de una muerte simbólica, ha decidido vivir y a través de reconocer su existencia descubrió que tiene que asimilarse como un alguien que ha tenido que aprender de experimentar un proceso, del dolor y la ausencia desde una perspectiva diferente. Se abordará la capacidad de confrontar los temores, de apropiarlos, de encontrar una estrategia para realizar una empresa que en el consciente, el sujeto sería incapaz de ejecutarla, pero desde las posibilidades de la sombra puede construir circunstancias para resolver conflictos y problemas que mediante lo racional se bloquean al no permitir lo ilógico como algo factible: un otro yo, al que se dota de cualidades, características y emociones requeridas, silenciadas o anheladas que se consideran necesarias para realizar acciones que en el consciente resultarían negadas.

Debe entenderse que estas cuestiones de “lo ilógico” no significan que sea posicionarse desde lo disparatado, se refiere más bien a validar y abordar lo que surge del inconsciente, de lo que va más allá, lo no comprobable, lo experiencial o lo no cuantificable. En el caso de las circunstancias presentes, aquello que por la barrera impuesta del ego al dominar la conciencia, imposibilitaría a la persona de actuar, admitir sentimientos o adoptar comportamientos que han sido restringidos por la educación, los temores, los prejuicios y las expectativas.

La figura del alter-ego es sumamente interesante pues la podemos encontrar planteada principalmente desde la psicología, el teatro y la literatura. La aparición del término “alter-ego” o “el otro ser” viene de los primeros estudios de Franz Mesmer mediante la hipnosis, donde descubría en los pacientes que se encontraban en el estado condicionado la aparición de personalidades o rasgos de la personalidad amplificadas o personificados. Fue precisamente el surgimiento del planteamiento de los grados del ego en los que existían limitantes o condicionales cuyo objetivo era restringir y bloquear situaciones internas de cada sujeto: en el inconsciente se encontrarán dormidas emociones, recuerdos, necesidades, sueños, miedos, pulsiones y comportamientos que por diversas causas el consciente evade y niega. Mientras en el dominio del ego se desarrollan la identidad y la personalidad, en el dominio del inconsciente existe lo oculto en potencia, dentro de él, aspectos y facetas así como actitudes que son contradictorias a lo habitual se encuentran con la capacidad de detonarse. Los estudios de Mesmer de estas apariciones en lo oscuro de cada individuo desembocaron eventualmente en el estudio de padecimientos de trastorno de la personalidad, lograron determinar que la aparición clínica de una o varias personalidades dentro de la psique de un individuo sin la voluntad de crearlas con una intención era en realidad parte de un deterioro o un déficit de la salud mental de los sujetos. Sin embargo, la propia psicología desde los diversos tipos de terapia propone a los pacientes de ciertos casos la posibilidad de confrontarse a sus padecimientos creando un otro yo, un alter ego, cuya existencia concederá salida a esa potencia restringida.

La liberación de esas limitaciones impuestas por el ego se convierte en un juego imaginativo para la exploración de diferentes situaciones, emociones y actitudes cuyo objetivo es que el sujeto pueda realizar actos que no lograría en su vida cotidiana y que gracias a esta experimentación permitirá abordar aspectos no consolidados. La creación de ese alter ego estaría basado en el desarrollo de todo aquello que se desee descubrir y experimentar bajo una voluntad que determina el sujeto creador de esa segunda personalidad o personalidad alternativa. Los alter ego que son bien manejados y creados desde una circunstancia sana pueden volverse opciones constructivas para las personas, escenarios seguros en los que cuales se puede confiar y mediante los cuales se puede vislumbrar medios nunca antes planteados por el individuo para encontrar su verdadero ser con lo cual los alter-ego pueden quedar sugeridos como amistades íntimas llenas de recursos donde se puede generar confianza y al cual se puede acudir para asistir en la resolución de conflictos emocionales. Sin embargo, debe quedar establecido al momento de la creación que la personalidad alternativa es una ficción y que su existencia está subrogada a la voluntad del creador.

Para comprender la construcción de los alter ego abordaremos las estrategias planteadas en el teatro por la teoría propuesta por Konstantin Stanislavski ; mientras la ficción desde el cine, la literatura o los comics plantean al alter-ego como una personalidad que representa una lucha moral entre el bien y el mal o como profundos saltos contrastantes entre el usuario creador y el alter-ego que se van a ubicar en extremos que podríamos ejemplificar como una personalidad moral y correcta contra una personalidad movida por la depravación y el desenfreno, el teatro propone la creación del alter ego como una ficción surgida de emociones, necesidades, fases y aspectos de la personalidad a la que su creador le sumara un contexto y un contenido que le otorgarán la posibilidad de ser otro siempre bajo el acto y la conciencia de la ficción. Si bien el método de Stanislavski necesita y debe ser estudiado junto a otros como el de Jerzy Grotowski y el enfoque de este texto no abordará la formación de los actores, retomará los principales ejes con los que el autor concibió su teoría sobre la interpretación de personajes y las herramientas con las que él actor desarrolla desde su psique la manera en la que abordará a cada uno.

El método se enfoca principalmente en la naturaleza psicológica y emocional del actor donde para construir el personaje necesitará vivirlo, para ello se recurre a la psicología como una comprensión de las acciones humanas que interactúan con las emociones y el sentir del perfil del personaje. El objetivo de esto es para encarnar el personaje, para darle autenticidad al adentrarse en su alma y hacer de la representación algo real. El método se fundamenta en la suma del yo, los procesos ocultos de la psique y la naturaleza creativa del artista mediante su sensibilidad; para lograrlo es propuesto trabajar en el actor y en el personaje y en dos niveles en cada uno, un proceso interior y un proceso exterior:

en el actor el proceso exterior es la preparación del cuerpo y la corporalidad para aceptar al personaje y el interior es desarrollar el archivo emocional; este archivo es una técnica vivencial, un modo de comprender las emociones y como se les experimenta de forma natural para poder retomarlas en el momento necesario sin recurrir a los recuerdos personales pues aunque el personaje surge del actor, sus reacciones y respuestas dependen de un control que se tiene cuando se considera que el personaje surge de su intérprete de tal forma que el yo actor prevalece sobre el yo del intérprete cuando lo dirige.

La carga psíquica si bien surge del interior y genera imágenes y sentimientos desde lo profundo del ser debe ser controlada, administrada y dominada por el actor, para Stanislavski la capacidad de poder recurrir al archivo y construir al personaje era el arte de la interpretación en el teatro, pues al mantenerse en un paso que permite al actor cruzar de la realidad a la ficción y viceversa sin una interferencia emocional personal o una proyección que haga falsa la actuación donde aprovechara su archivo para ser creativo, consolidaba una buena técnica teatral. Sin embargo, un personaje está construido por un tercero y su función es la de poseer al actor para que genere una interpretación: el personaje vive entre la realidad y la fantasía evocadas por el archivo emocional y el control del actor para pasar de un lado a otro; el alter ego se encuentra en una zona riesgosa a nivel psíquico pues aunque es un personaje creado a voluntad del usuario, más que hallarse entre lo real y lo ficticio, se encuentra entre el inconsciente y el consciente del sujeto. Se alimenta de la realidad del creador que lo interpreta y se nutre de los recuerdos, los sueños y las pesadillas, de las experiencias y las emociones; es por ello que sin el control adecuado, un alter ego puede apoderarse de la mente del usuario y pasar de ser una herramienta a ser un problema que desemboque en un trastorno disociativo de la personalidad.

El desarrollo del panel parte de la creación de un alter ego: una sombra sin rostro, que no podría definir su identidad ni su existencia, ha sido invadida por un ente que ha sustituido su cabeza por un pez. La cabeza de pez había sido desarrollada previamente en un libro de artista de un trabajo anterior surgida a raíz del siguiente texto que se originó a su vez en una estrategia en terapia:

#### La cabeza de pez

La cabeza de pez llegó un día luego a mí  
y se quedó de forma natural...  
Se apoderó de mi vida y la llevo pegada a todas partes.  
Vive en mí. En mí.  
Y por más que busco ahuyentarla, me lleva a ella.  
Me hace caminar por lugares extraños.  
Y cuando traté de morir para deshacerme de ella,  
desperté y ahí siguió flotando.  
La cabeza de pez jamás se fue y me la encuentro en todos  
lados.  
Donde todo funciona al revés.  
En este mar de luces. En los paisajes extraños.  
Yo debo vagar por estos mundos con mi cabeza de pez.

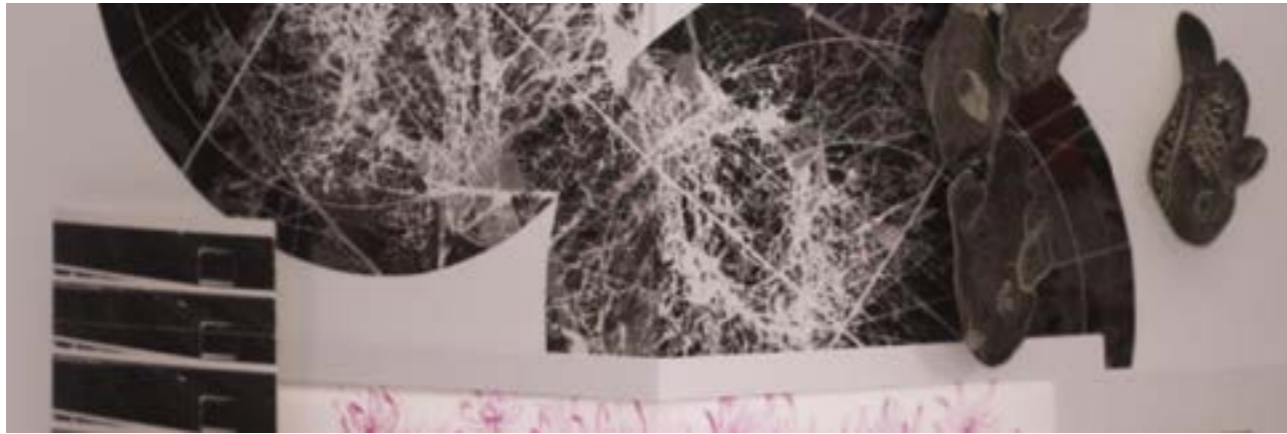
El pez se encuentra asociado a diferentes conceptos según el contexto en el que se esté desarrollando; para la creación de este alter ego, se retoma la leyenda china de la puerta del dragón que consiste básicamente en el pez dorado que trepa una cascada a contracorriente para llegar a la cima y convertirse en un dragón que atraviese los cielos. En este sentido, el pez está significando ese cambio, la madurez, la determinación y la voluntad para realizar una misión que requiera un cierto sacrificio, cuya posibilidad de realización será muy baja o complicada de ejecutar. La sombra, que necesita continuar con el proceso que ha empezado, aunque puede no comprender con certeza que debe hacer, está consciente de que algo necesita ser realizado, proyecta en este alter ego una fuerza psíquica para poder emprender ese camino que ha escogido.

De sus emociones, que mucho tiempo giraron alrededor del miedo, la destrucción, la desesperación y la frustración, recoge la potencia que han manifestado en su interior antes y durante la muerte simbólica con la intención de transmutarlas en coraje, en valor, para aprovecharlas a su favor en una empresa que exige fuerza y perseverancia. Tendrá que controlar la proyección de los sentimientos alterados que la llevaron al punto de crisis, se sostiene de ello para concebir una identidad que tiene un objetivo y un sentido, que no tiene que ser exactamente ella, pero que forma parte y habita dentro.

Retomar el parásito causante de la enfermedad original para canalizarlo y lograr una recuperación, para encontrar una posibilidad y perspectiva que permita "revertir" el daño generado. En el alter ego del pez, encontrará un escenario para replantar la invasión de esa putrefacción que se apoderó y destruyó su identidad; el control sobre el alter ego le permitirá aprender sobre su propia sensibilidad y a resanar las afecciones provocadas por el desastre y el sin sentido. Utiliza al pez como una entrada auxiliar, como un talismán, como una versión alternativa: si en el panel de las sirenas la aparición de la enfermedad surgía como una infección que atacaba, corroía y destruía todo lo que encontraba para llenarlo de sufrimiento, culpa y arrepentimiento, en este panel es protagonista una presencia parasitaria que deforma y modifica la estructura original, pero que está encarnando en una forma creada intencionalmente donde el control no lo posee la enfermedad, sino la sombra.

Visualmente el panel aborda la mutación y la deformación que convierte una estructura identificable en un ente sobrenatural y fantástico, que vuelve un animal al que se le han atribuido significados en una criatura bestial. Los peces en este panel son seres psíquicos, creados en lo más profundo del subconsciente, retoman parte de la realidad, pero construyen con ella desde lo onírico y lo emocional, imágenes que son lógicas en un contexto completamente subjetivo. Las imágenes en negativo toman su simbolismo de su propiedad en relación con la fotografía: un inverso del universo, donde se lee con dificultad el registro que se hace de él hasta que se pasa al positivo; en este plano, las luces y las sombras ocupan lugares opuestos y detalles que se ocultan pueden hacerse presentes y delatarse. La figura principal, una sombra con cabeza de pez y el texto visible en el elemento de pop up a través de Ma están tomados directamente del poema "La cabeza del pez" y son la metáfora del alter ego: una sombra sin identidad que fue invadida por un parásito, pero que coexisten en una relación simbiótica. Finalmente, Ma opera con un acetato, donde se ve un fragmento de la imagen de los peces en positivo: en esta, el pez no deja de mantener la deformación, delatando la conciencia del alter ego en la realidad como una herramienta dentro del proceso de reformulación de la individualidad.

## B5 PANEL DEL VIAJE



Técnica: Dibujo sobre papel albanene; Fotografía digital impresa en acetato; Huecograbado sobre papel de algodón; Texto escrito en página de cuaderno; Fotografía digital impresa en papel de arroz.

Lado B. Quinto panel de izquierda a derecha.



El quinto panel del lado B comienza con las siguientes preguntas ¿Qué es un viaje? ¿Qué simbolizan? Los viajes son transformaciones; vulgarmente son asociados con el placer y la satisfacción, pero de manera metafórica son procesos de aprendizaje y de reflexión donde a través de lo desconocido, el viajero se encuentra con cuestionamientos y nuevos conocimientos al salir de la cotidianidad para confrontarse con los retos que implica lo desconocido. Hasta ahora, la sombra ha sido consciente de que se encuentra en un proceso, pero reconocer la magnitud de lo que representa será develado en este panel donde al cruzar por un mundo inhóspito, deberá asimilar algunas circunstancias donde descubrirá que su anhelo de reconstruir el pasado jamás será realizable porque ella jamás volverá a ser la misma después de la experiencia que ha vivido.

En la novela “Kafka en la orilla” de Haruki Murakami se puede encontrar el siguiente fragmento cuando antes de huir de su casa Kafka Tamura platica con el joven cuervo y le consuela de sus temores y dudas:

“A veces, el destino se parece a una pequeña tempestad de arena que cambia de dirección sin cesar. Tú cambias de rumbo intentando evitarla. Y entonces la tormenta también cambia de dirección, siguiéndote a ti. Tú vuelves a cambiar de rumbo. Y la tormenta vuelve a cambiar de dirección, como antes. Y esto se repite una y otra vez. Como una danza macabra con la Muerte antes del amanecer. Y la razón es que la tormenta no es algo que venga de lejos y que no guarde relación contigo. Esta tormenta, en definitiva, eres tú. Es algo que se encuentra en tu interior. Lo único que puedes hacer es resignarte, meterte en ella de cabeza, taparte con fuerza los ojos y las orejas para que no se te llenen de arena e ir atravesándola paso a paso. Y en su interior no hay sol, ni luna, ni dirección, a veces ni siquiera existe el tiempo. Allí sólo hay una arena blanca y fina, como polvo de huesos, danzando en lo alto del cielo. Imagínate una tormenta como ésta. [...]

Y tú en verdad la atravesarás, claro está. La violenta tormenta de arena. La tormenta de arena metafísica y simbólica. Pero por más metafísica y simbólica que sea, te rasgará cruelmente la carne como si de mil cuchillas se tratase. Muchas personas han derramado allí su sangre y tú, asimismo, derramarás allí la tuya. Sangre caliente y roja. Y esa sangre se verterá en tus manos. Tu sangre y, también, la sangre de los demás. Y cuando la tormenta de arena haya pasado, tú no comprenderás como has logrado cruzarla con vida. ¡No! Ni siquiera estarás seguro de que la tormenta haya cesado de verdad. Pero una cosa sí quedará clara. Y es que la persona que surja de la tormenta no será la misma persona que penetró en ella. Y ahí estriba el significado de la tormenta de arena. “

Desde este monólogo, el joven cuervo le explica a Kafka Tamura que tendrá que realizar un viaje, la manera en cómo este se desarrollará y cómo regresará a casa. Murakami entrelaza a sus personajes a través del tiempo, pues todos tienen un problema que se relaciona directamente con la temporalidad y los procesos de aprendizaje de todos ellos, tienen dicho elemento como común denominador. La estructura que utiliza el autor japonés para el crecimiento psicológico de sus personajes fue estudiada por Joseph Campbell cuando describió la existencia de un patrón con el cual la humanidad a lo largo de sus culturas describía un ciclo narrativo principalmente en las epopeyas y las odiseas. Este patrón fue denominado “El viaje del héroe” y surge de una apología a los procesos de aprendizaje que atraviesan todos los miembros de la humanidad sin distinción de contexto.

Esta narrativa arquetípica plantea a un protagonista que se convierte en el héroe, que deberá atravesar una serie de fases, pruebas y obstáculos al obligarlo a salir de su comodidad llevándolo a un plano de lo desconocido para forjar su personalidad y conducta. El viaje en cuestión puede ser un proceso físico con un objeto o una meta definida o un proceso metafórico/simbólico donde el objetivo es un aprendizaje o una experiencia; el monomito no deja de estar presente en la vida humana y su presencia es evidente cuando analizamos las narrativas en cine, teatro, literatura o televisión e incluso en medios como las artes visuales o los videojuegos.

Campbell no fue el único en preguntarse sobre esta narrativa pues aunque él lo describió, Carl Jung reflexionó sobre la existencia del patrón cuestionándose sobre qué se estaba proyectando en cada parte del ciclo al ser resultado de una manifestación de la experiencia humana sobre lo que implicaba confrontar a la adversidad y generar una evolución. Para Jung, el viaje del héroe constituye una parte del subconsciente colectivo, ya que aparecía de forma constante en los sueños y las neurosis de los pacientes. Entonces lo asimiló como las expresiones simbólicas de un proceso de transformación psíquica recurrente a lo largo de la vida a la que denominó proceso de individuación. El viaje del héroe lo realizan todos y nunca es igual pues la llamada a la aventura siempre será una consecuencia de las cuestiones mentales y emocionales que construyen a cada sujeto, la vida misma es en sí ese viaje, que mediante un ciclo genera crecimiento y madurez.

A continuación retomaremos el viaje del héroe de Campbell contrapuesto a las reflexiones de Jung sobre el mismo. Campbell estructura el monomito en doce partes ordenadas en tres actos principales mientras que Jung hace un análisis psicológico emocional de lo relevante de cada arco. Será descrita en la generalidad la estructura de cada acto desde el planteamiento antropológico de Campbell y al final de cada acto, se añadirá la reflexión junguiana con un enfoque del impacto sobre la psique.

### •ACTO I: MUNDO ORDINARIO, LLAMADA A LA AVENTURA Y LLEGADA DEL MENTOR

El héroe vive en una estabilidad, un mundo familiar en el que la comodidad lo rodea y existe un status quo inalterable. Conocemos al sujeto que se volverá héroe de la historia y el universo desde el que parte. Aparece entonces un problema, desafío, aventura o reto que provoca al héroe a romper su rutina y comodidad. En este punto puede presentarse una duda o titubeo al emprender la aventura, por el miedo a lo desconocido sumado al apego a lo conocido, el héroe rechaza la llamada al no querer enfrentarse a la pérdida de la estabilidad del mundo que conoce hasta la aparición de un algo o un alguien que lo ayuda a responder la llamada a la aventura. Recibe mediante su mentor información sobre la aventura u obtiene un aprendizaje que lo incita a aceptar el desafío y se apoya en él, pues le concede seguridad y convicción para empezar la aventura.

Recibe mediante su mentor información sobre la aventura u obtiene un aprendizaje que lo incita a aceptar el desafío y se apoya en él, pues le concede seguridad y convicción para empezar la aventura.

Para Jung, el acto uno abarca la llamada a la aventura como un abandono del mundo ordinario en forma de demanda para desplegar aspectos y potenciales no vividos. Los héroes surgen en periodos de precariedad, colapsos y situaciones de dificultad, ya que presentan escenarios perfectos para poner a prueba a los individuos por lo cual se deduce que el viaje del héroe es o puede ser meramente de naturaleza simbólica ante las experiencias de vida.

#### •ACTO II PRIMER UMBRAL, PRUEBAS Y ALIADOS, DESAFÍO MORTAL

Sucede el abandono de lo conocido para adentrarse en lo desconocido. Aparece un compromiso con la aventura al dejar los límites de su mundo para avanzar en la aventura donde las reglas aún no están bien establecidas. Aparecen tres elementos esenciales: pruebas, aliados y enemigos mientras el héroe aprende las reglas del nuevo mundo y encontrará un redescubrimiento de lo especial de su aventura. Tras los primeros éxitos y batallas, el héroe obtiene nuevos aprendizajes; se comienza a preparar para la batalla central contra el fracaso, la derrota o la muerte. El héroe sale triunfal de sus primeras pruebas. Hasta que se encuentra en una odisea o calvario, surgimiento de una crisis que se volverá prueba de vida o muerte. Este primer reto es una confrontación con temores donde se presenta una potencial muerte (literal o simbólica). Solo hay dos opciones: vivir o morir.

Jung por su parte a la aparición de las pruebas, aliados y enemigos los incluirá en las sincronicidades que son encuentros y casualidades que ayudan al héroe a comprender y realizar el viaje en la decisión de su destino, son sorpresas que en realidad son expresiones de la relación entre el mundo físico y el psíquico. La prueba traumática para Jung está asociada directamente con la muerte pues el viaje tiene retos y conflictos que deben ser soportados y son de naturaleza trascendental. En el proceso, ir muriendo implica renacer y al hacerlo por etapas el tránsito transcurre mediante los arquetipos o las imágenes idóneas que sirven para explicar fases mentales, es lógico que se desarrollen en una estructura que a su vez es de naturaleza arquetípica pues suceden a todos los individuos como un común denominador de la experiencia.

#### • ACTO III RECOMPENSA, RESURRECCIÓN Y REGRESO AL MUNDO CONOCIDO

Aparición de la espada, el elixir o el cáliz; tras la muerte, el héroe se repone una vez superado el trauma que implican los miedos y recibe una recompensa. Esta recompensa es el motivo del viaje y aparece tras los primeros resultados de enfrentar el temor y la muerte. Todo lo que ha experimentado a lo largo del viaje ha sido con el propósito de obtener este elixir que es trascendental, representa a la vida misma. Es un regalo o una bendición que se otorga según las habilidades, conciencia y aprendizajes que ha obtenido el héroe y superada la prueba, con el elixir en su posesión, debe emprender el camino de regreso al mundo ordinario. El compromiso con la aventura está llegando a su final y al terminarlo, se debe abandonar el mundo especial; debe encontrar una razón para volver al mundo ordinario o será expulsado del mundo especial.

Volver sin embargo puede ser mucho más complicado, pues la decisión no puede formularla el héroe al encontrarse en la necesidad de realizar un escape y tampoco tiene opción de quedarse en el mundo ideal. El fin de encontrar el elixir no es absoluto, pues una nueva aventura surge cuando se vuelve más tortuoso o difícil el tener que regresar del viaje. El héroe se puede encontrar en dificultades donde necesita apoyo y ayuda tanto de los mentores, los aliados y la ayuda divina, especialmente si se encuentra herido por su batalla con la muerte.

Se enfrenta a la aparición de la segunda prueba de vida y muerte donde se utiliza lo aprendido en el viaje. Al enfrentar este último desafío, el héroe se purifica, se redime aquello que haya sido corrompido y transforma esa prueba en un umbral para volver a casa. Aparece un balance entre lo material y lo espiritual donde el héroe se adapta al mundo interior y al exterior en un equilibrio después de consolidar la prueba final.

Finalmente es momento del retorno con vida y con la recompensa, que es utilizada y compartida por el héroe con todos aquellos que viven en el mundo ordinario. El héroe ha sido transformado y su mundo ordinario probablemente no vuelva a ser el mismo que del que partió. Deja un vacío lleno de nostalgia, pues nada es ni puede volver a ser igual, probablemente tenga que readaptarse a este mundo ordinario renovado, reencontrarse ahí y poder continuar viviendo. Compartir con los que habitan ese mundo el elixir es el final de su empresa, pero es también el inicio de otras aventuras.

Los arquetipos jungianos son imágenes presentes en toda la humanidad que se relacionan con situaciones prototípicas que presentan todos los individuos. Son fuerzas operantes, creativas y estímulos para vivir determinadas experiencias. En el viaje, Jung determinó cuatro principales: el inocente (que representa la seguridad y el confort, las expectativas sobre uno mismo y el mundo, la ficción funcional, el enamoramiento del hogar y que cuando se rompe la irrealidad con la que nos aproximamos a la vida desde la inocencia, aparece lo oscuro y monstruoso de aquello apreciado como ideal), el huérfano (o la katabasis o descenso, donde son realizadas acciones jamás imaginadas y existe una destrucción de las creencias, constantemente inundado del recuerdo idealizado del origen, el deseo de no viajar, la añoranza y la falta de valor para asumir las pruebas, aunque ante lo inevitable, permite la exploración de partes de la identidad y la flexibiliza cuando aparece la confusión y el caos como espacios para materializar nuevas actitudes y principios), el guerrero (el resultado de transitar la impotencia y la orfandad, llena de energía para superar los obstáculos y permitirá el desarrollo de recursos para resolver el desafío, otorga esperanzas y fuerzas para terminar la empresa, capacidad de encontrar en la dificultad un espacio para aprovechar lo aprendido gracias a los encuentros, los retos y el aprendizaje, resolución del laberinto) y el mago (la capacidad de vislumbrar un sentido al viaje, sabiduría para encontrar en la dificultad un proceso de aprendizaje, comprensión de la identidad y flexibilización para convivir mejor con la incertidumbre y la viscosidad). Sobre el regreso y el final del viaje, Jung planteará el siguiente conflicto que implica aquello que recordamos en oposición a lo que existe y es, pues el viaje no ha cambiado solo al mundo ordinario sino al héroe y el sentirse extraño en aquel mundo concede el poder de construir la psique a voluntad. Finalmente concluye que los arquetipos y sus manifestaciones nacen del universo psicológico común que construye a la humanidad, lo denomino inconsciente colectivo y por ello veía en esos desarrollos que de forma individual todos experimentan, la manera en que las sociedades, la cultura y el contexto se conformaban en lo colectivo. Todos experimentamos de alguna forma el viaje, no es solo que el héroe de las mil caras de Campbell apareciera en toda mitología, épica, epopeya y cultura, todos los individuos son cada uno ese héroe y sus pruebas son viajes que los hacen crecer a lo largo de sus vidas nutriéndose hacia adentro y hacia afuera.

Los contenidos del panel se basan en una fase específica del proceso de individualización: la sombra, está en el punto de obtener el elixir/recompensa de su viaje, el acto de reconocerse como un individuo. Esta acción es de suma relevancia, pues desde su muerte simbólica/metafísica, se ha considerado como un sobrante, un ente no completo que no podría ser reconocido como una persona que siente, dado que murió en batalla. El camino que ha recorrido ha sido largo y complejo, su proceso le ha arrastrado a una aventura que está reconociendo como una experiencia que le nutre y fortalece.

El paso entre el mundo ordinario al mundo extraordinario, que sería incomprensible momentos antes de su muerte simbólica, está adquiriendo sentido y coherencia: el dilema del rompecabezas incompleto que apareció en el panel del sueño comienza a adquirir forma y resolución, pues aunque la sombra consideraba que el elixir de su misión era restaurar el error que le atormentaba hundiéndole en la culpa y el arrepentimiento, resultará ser otra cosa que en el pasado sería imposible de asimilar. En esta parte, asentados los arquetipos sobre su proceso, la recuperación de la sombra antes de ir a robar el elixir y de regresar a casa se está consolidando. Se ha amoldado a las reglas y los límites del mundo especial en el que se halla, al mismo tiempo, están empezando a consolidarse el equilibrio entre el interior y el exterior, comienza a obtener un punto de referencia al cual asirse para poder reconocer al mundo de nuevo.



El desarrollo visual se constituye de un mapa de un mundo (el mundo especial) que es complejo y que obtiene su sentido desde lo psíquico: podría ser un mapa de constelaciones, podría ser una estructura de lazos o raíces y esta desarrollado en una impresión en acetato; una fotografía repetida de un tren y la presencia del texto del diario del panel del reverso; una lluvia de peces que es una imagen retomada de la novela de Murakami cuando se cruzan los límites de lo real y lo sobrenatural pues cuando en el viaje de sus personajes aparece primero como una pieza clave y finalmente durante la liberación del destino, esta imagen poética (que proviene del absurdo) ha sido retomada precisamente porque en el proceso de individualización de la sombra se ha resuelto un acertijo que solo podría resolverse en un mundo psíquico para después proyectarse en la realidad. Finalmente en la composición visual, Ma, que coincide con el panel del sueño, tiene dibujos de una flor japonesa llamada higanbana (flor del infierno) que se relacionaba con los sentimientos de la pérdida, la añoranza y la pérdida de la memoria por una asociación como una flor de la muerte, ya que según la mitología china y con influencia budista, se decoraba el camino de las almas con higanbana, haciéndoles ver su pasado antes de que al tomar las aguas del río amarillo, perdieran la memoria y regresarán al mar de las almas hasta que su destino de reencarnación fuera definido para bajar de nuevo al mundo.

Más que la presencia del zen, las ideas budistas son las protagonistas de este panel, precisamente, a través del higanbana. La purificación del espíritu es muestra de que lo valioso es el camino y no el destino final, pues lo importante de la vida humana es un aprendizaje que al final será olvidado.

Se habla de un regreso de la muerte en este panel, sucede un paso crucial que es el de abrazar la muerte simbólica, de sostenerse de los recuerdos, pero no con intención de aferrarse a ellos mediante el dolor, una posición opuesta al panel del sueño donde son un anuncio de la muerte simbólica, mientras que en el panel del viaje, son la asimilación de lo inevitable y el abandono del arrepentimiento sobre lo no realizado en el pasado. La liberación de la culpa es posiblemente uno de los fenómenos más interesantes que pueda abordar el budismo, pues culpa y sufrimiento están originados en el apego más patológico donde existe la negación de lo inevitable, se lucha en vano contra una fuerza más allá del entendimiento. Aceptar ese hecho no solo es un acto de liberación, sino uno de responsabilidad y es probablemente ahí la razón por la que la fenomenología encontró semejanzas con el pensamiento asiático.

La sombra esta a punto de obtener el elixir, pero antes debe resolver otros problemas.

## B6 PANEL DEL ELIXIR



Técnica: Dibujo a tinta china sobre acetato.  
Lado B. Sexto panel de izquierda a derecha.



¿Se está predestinado a algo? ¿Existe una misión que cumplir y que da sentido a la vida? El sexto panel en el lado B estas preguntas surgen cuando la sombra tiene que hacerse del elixir para huir y volver al mundo ordinario, pero se topa con una eventualidad jamás imaginada: ¿Qué pasaría si el elixir, el objetivo real de todo el proceso que ha realizado y que la conllevo a una transformación, no sea en absoluto lo que se creía que era?

Retomando las cuestiones que se habían mencionado ante el vacío y el silencio en la discrepancia de las posturas de Oriente y Occidente, el "sentido", que no tiene nada de significado en el proceso oriental, tiene por el contrario una profunda relevancia en el occidental. La existencia del ser tiene una razón, necesita tener un sentido para validarse y muchas veces la narrativa alrededor de ello es una misión con la que Dios ha hecho a todas sus criaturas, que la divinidad al crearlo todo lo ha dotado de un deber con el que cumplir. Esta tarea a realizar existe en este planteamiento porque lo que persigue el pensamiento del hemisferio es el fin y no el proceso.

¿Realmente existe ese condicional? Jean-Paul Sartre desde su postura existencialista rompe con la idea de que la vida posee un sentido otorgado y descarta "la misión a cumplir" cuando reflexiona que el hombre es radicalmente libre y rompe con la tradición occidental de fundamentar la existencia con un propósito, una meta otorgada por un ser superior. El ateísmo de Sartre lo posicionó como un filósofo que cuestionaba las circunstancias con las cuales el hombre había definido a Dios, específicamente en relación con la libertad, la responsabilidad y el poder, pues eran cualidades que recaían en el orden moral implementado por la religión. La libertad humana es una responsabilidad que actúa sobre la existencia y el cambio, el cuestionamiento principal de Sartre era sobre los pretextos y excusas con las personas decidían no responsabilizarse de esas dos partes. Esa libertad humana

existe en la capacidad de la negación: es resultado de un proceso de cuestionamiento, de dudar.

Dudar implica ser libre, origina la autonomía porque representa lo que se rechaza. La vida humana parte de plantear que la existencia precede a la esencia: en los entes la esencia precede a la existencia porque es su objetivo, el fin con el que fue creado, el que define su existencia pero en los seres funciona de forma inversa pues sus vidas no fueron creadas con un objetivo. La vida de los humanos no se define por las partes que la conforman, existe para construirse. Este planteamiento es el desafío de Sartre a Dios, el ser humano es una conciencia regida por la existencia, que se encuentra con esencias que producen ideas y los confronta, es a través de su libertad y la duda que acepta o niega la asimilación de esos planteamientos: la vida humana a diferencia de los objetos es única, pertenece exclusivamente a quién la está viviendo e implica responsabilidad, una sobre sí mismo. Pregunta y respuesta sobre la existencia de un individuo le atañen solamente a él, al ser dueño de su vida cuando ejerce su responsabilidad y libertad sobre sí mismo, una experiencia enteramente subjetiva.

Si se niega a Dios sosteniendo que si los objetos son en sí dado que sus objetivos son motivo de su existencia y las personas son por sí mismas debido a que se construyen a través de su existencia, no hay espacio para creer que las vidas están determinadas por un propósito otorgado por un ser superior que los haya creado. El mito creacionista queda invalidado cuando se es capaz de libremente escoger y construir la forma en la que se quiere vivir. Se anula “el propósito por el que venimos a este mundo” y la postura utilitarista donde el motor de la vida es una función específica, ya que las personas empiezan existiendo, surgen en el mundo y luego se definen (existencia precede a la esencia). El hombre es un proyecto, será lo que decida ser, pero para serlo tiene que ser responsable de sí mismo y de toda la humanidad pues cada acto individual tendrá un impacto en las circunstancias de todos los sujetos pues las elecciones repercuten como consecuencias.

La elección es probablemente uno de los actos más complejos de asimilar pues es angustiante tanto en la incertidumbre de saber si la elección es correcta, así como sufrir el arrepentimiento. Aparece la angustia de quien entiende su responsabilidad consigo mismo y que se enfrenta a la capacidad de elegir, pero que gracias a eso y a su libertad, es capaz de actuar en aquello donde si tiene posibilidad de elección.

La libertad de Sartre no es amable ni considerada; la libertad de los individuos es diferente en la del sujeto y en la de “el otro” pues no siempre coinciden y cuando es reconocida esta discrepancia el sujeto tiene dos opciones: actuar sobre la libertad del otro para poseerla o volverse un esclavo que no busca imponerse. Estas interacciones conforman el mundo social y se basa en el combate de las libertades de los opuestos, reconocer al otro implica tomar conciencia sobre la propia libertad y sobre la amenaza a la que se enfrenta cuando existe el otro. En medio de ese combate, se condena a la libertad a dos opciones: el individuo se somete, se restringe a sí mismo y acepta la voluntad de otros sobre la propia, ser para otros y permitir que la mirada ajena dicte la forma de ser desde su concepción, aceptar que el juicio que concede un externo es más poderosa y convertir la libertad en un castigo. Esta opción era criticada por el propio Sartre pues en ella radican las excusas que cuestionaba donde el individuo que la acepta decide entregarle la responsabilidad de su proyecto a un tercero que será quien lo dirija y que anula la posibilidad de generar alguno cambio, implica estar perpetuamente bajo las órdenes ante las que se está doblegando. La segunda opción del combate era la posibilidad de responsabilizarse de la existencia y abrazar la libertad pese a sus consecuencias; es una opción que se basa en no someterse ante el otro, de hacer consiente el proyecto y de construirlo, debido a que nadie debería acuñar un propósito a esa vida que es única del individuo; el proyecto que es la existencia del sujeto puede y va a ser modificado todo el tiempo por él mismo, ya que puede ir más allá de las narrativas de lo conocido o lo aceptado, la posibilidad del cambio existe cuando los individuos se sostienen de sus proyectos y abren caminos con otras formas de vivir, otras formas de pensar, otras formas de sentir y de ser y queda en cada uno de ellos la pregunta sobre la capacidad de poder elegir las si se desea. Al tomar las nuevas opciones, se gesta el cambio que modifica en lo individual y en lo colectivo, anulando así narrativas de pensamientos e ideologías que buscan imponerse y someter.

La postura existencialista no solamente fue polémica y molesta para el pensamiento religioso específicamente el católico/cristiano/protestante sino para el status quo del sistema capitalista, pues al anular el propósito superior y la idea de utilidad, la posibilidad de desafiar lo establecido suponía un riesgo para la sociedad occidental. Para ese orden social, ideas como la maternidad, el éxito, lo material, entre otros, supone la conservación de valores y formas de vida establecidas: ir a la escuela, trabajar, casarse, tener hijos, seguir trabajando, retirarse y morir es el mandato que debe acatarse y socialmente es reprochable negarse o buscar otras opciones; incluso el orden, tiempo y forma en la que se realizan tienen un costo social entre la aceptación y el rechazo, pues es igualmente reprochable una madre joven, un estudiante adulto o una pareja sin hijos porque están tomando opciones desde su libertad, construyendo sus proyectos mediante sus decisiones, sin permitir que terceros sean los que rijan sobre ellos.

Desde la vida que se elige es que se construye el sexto panel del lado B, principalmente retomando el proyecto que es elegir vivir y la negación de un propósito absoluto e impuesto que de no cumplirse es fatídico para el individuo.

La sombra ha recorrido un camino de descubrimiento a raíz de una muerte simbólica, en el proceso ha abordado diversas etapas y ha logrado sanar parte del sufrimiento que por medio del arrepentimiento y la miseria le llevo a ese punto de quiebre. Pero hasta ahora la pregunta sobre el origen de ese conflicto no ha sido respondida. Encontrarse perdida en esa espiral de dolor y llegar hasta su muerte simbólica ha implicado un daño más allá de algo mental/espiritual, pues parte de su sufrimiento se originó en el deber de cumplir con el propósito único que guiaba su vida y que le daba sentido: recorrer la vida desde el planteamiento del status quo y fracasar en cumplirlo en un determinado orden por la capacidad de decisión, le hizo atormentarse, sentirse culpable por tomar una decisión que bajo esa perspectiva podría considerarse como algo malo, como un error.

En el aprendizaje de la vida no existen errores o aciertos, no se trata de un examen o una prueba estandarizada, cada decisión con todas las consecuencias que conlleva siempre son subjetivas y desde la perspectiva del sujeto se encuentra influida por vectores determinantes para aceptar o rechazar, para elegir. El proyecto que es la existencia no se encuentra sometido a un deber, no busca satisfacer a otro más que al que le atañe esa vida.

Mientras el peso del error es un juicio en una cultura, en otra es la oportunidad de aprender, de evolucionar, de madurar, de cambiar y la perspectiva con la que se aborde cambiará la vivencia que se tenga de él. El error, que se ve tan fatídico desde no cumplir con una misión o acertar en un orden, enriquece la experiencia del sujeto, ofrece opciones que siempre conllevan el riesgo de la pérdida pero también de la ganancia, que hacen variable, rico y único cada proyecto y enseñarán a su creador una reflexión que por la combinación de las opciones, siempre será peculiar y aunque en lo general coincidirá con otros, nunca serán iguales. En Occidente, las consecuencias de los errores están vistos como castigos mientras que en Oriente, son aprendizajes; demuestran de nuevo, posturas opuestas sobre el mismo fenómeno y están sustentadas en lo que su tradición filosófica y religiosa indica. Sin embargo, debe recalcarse que hoy en día en Asia la postura con respecto al error es muy distinta debido a los altos índices de competencia en la vida cotidiana y poco a poco, Occidente comienza a volverse un poco más flexo a nivel social en la percepción que se tiene de las equivocaciones. Desde el zen, el error o el accidente son fuentes de conocimiento que enriquecen la vida de los objetos y las personas. Las huellas que quedan de dichas experiencias son exaltadas, apreciadas por modificar la vivencia y ser enseñanzas de alto impacto; quedaron plasmadas en el arte japonés a través de “defectos” que son pulidos para destacar ante la perfección del objeto mismo, el arte del kintsugi valoró las grietas de las cerámicas rotas y las doto de un simbolismo especial al ser llenadas con un material valioso como el oro mismo y la madera, un material perfectamente controlado por el archipiélago se esmeraba por resaltar los detalles más orgánicos en la veta en lugar de esconderlos.

El objetivo del viaje de la sombra después de su muerte, el elixir de su aventura, lo consideraría como el acto de corregir el error que originó la travesía: al resolver lo inconcluso, podría reestablecer el orden del tiempo y de su propia narrativa para recuperar el curso. Pero, recuperar ello es imposible. La sombra ha olvidado que el tiempo que ha pasado en su viaje ha afectado también aquello fuera de él, no existe forma de regresar y reiniciarlo, simplemente queda continuar con el ciclo de decisiones, reconstruir entonces el proyecto. En lugar de sufrir por lo que no puede hacer en donde no puede elegir, actúa en donde tiene elección: si decide aceptar el dolor de la pena, pero no sufrir por él, si decide vivir, aunque no tenga una razón ni un móvil especial para hacerlo, está abriéndose a la posibilidad de una opción: cualquiera, que a su vez serán capaces de detonar otras muchas. Al deslindarse del deber ser, elige, con todo el peso que conlleva responsabilizarse de su existir. El elixir de su viaje se revela entonces: no se trata de un viaje para corregir un error, sino de un encuentro para entender qué hacer con su libertad. Un encuentro consigo misma, a quién se acepta y se perdona por lo que no se ha podido hacer, por lo que no fue, para poder ser todo aquello que tenga capacidad de potencialmente ser. La sombra deja de ser eso, una sombra, un sobrante o un fantasma, se entiende como un individuo que se acepta como un proyecto inconcluso del cual es su poseedor.

Visualmente el desarrollo del panel consiste en planos de dibujo que conforman la misma silueta; aunque son parte de lo mismo, todos son variables y diferentes, al encimarse, son la construcción de ese proyecto en permanente en cambio, que a través del espacio compartido con el panel del pasado, se encuentra con los recuerdos de aquellas cosas y circunstancias sobre las cuales no puede decidir y con las cosas y circunstancias de todo sobre lo que si puede decidir y actuar. Todas las cosas que lo conforman funcionan dentro de ese individuo, para construir y elegir. Aquello que existió, lo que existe y lo que potencialmente puede existir coinciden y enriquecen la experiencia: su vida. El elixir del viaje no es otra cosa más que el encuentro con uno mismo, la responsabilidad de la experiencia y la capacidad de elección sobre la manera en la que se quiere construir esa vida, donde se puede elegir estar sometido a la voluntad de terceros y no poder gestar un cambio, o responsabilizarse de uno mismo y aceptar lo que implica la libertad y la elección. Pero ahora, antes de emprender el camino a casa, la sombra debe enfrentarse a la prueba definitiva.

## B7 PANEL DE LA RESILIENCIA



Técnica: Huecograbado y tóner de transferencia impresa en relieve sobre papel de algodón; fotografía análoga blanco y negro; Tul color hueso; Hoja de oro sobre papel de arroz.  
Lado B. Séptimo panel de izquierda a derecha



¿Cuál es el sentido de vivir? ¿Cómo anteponerse a la adversidad, el sufrimiento y el dolor? Existe dentro de las capacidades de la psique humana una que particularmente abarca estos procesos: la resiliencia. Se mencionó que durante el proceso destructivo de la depresión, las esferas emocionales habían sido rotas por el sufrimiento; las emociones que tanto han sido exploradas por la sombra, ahora tendrán un nuevo entendimiento, pues si bien es compleja la relación que se tiene con estas emociones y el dolor, es inevitable su aparición a lo largo de la vida; el dolor no es un destino funesto, debe apreciarse que es motor para romper la zona de confort y generar un aprendizaje: una evolución forzada a la que el individuo debe ser sometido. De las experiencias con él, es donde las esferas y herramientas emocionales deben madurar pues la fortaleza de la psique radica ahí. La resiliencia, que es la capacidad de anteponerse a la dificultad, surge de las interacciones con el dolor y junto a ella, el sentido que se otorga a sí mismo cada sujeto también surge de las experiencias con las que la resistencia emocional es puesta a prueba. Sobre pruebas,

dentro del viaje de la sombra, este es el final antes de regresar al mundo conocido: si en un momento, el sentido de existir, aquel otorgado por la madre al nacer, que se enseña en la familia y la sociedad, que es construido y desarrollado por cada persona al decidir sobre su vida, quedó anulado por un proceso emocional, antes de regresar, debe recuperarse y reconocerse.

Sobre resiliencia, sentido, reconciliación y transitoriedad se sostiene la propuesta de la logoterapia y la reflexión sobre la vida que ofrece Viktor Frankl en su libro *El hombre en busca de sentido*. Frankl repensó sobre qué era aquello que permitía a una persona sostenerse incluso ante la inanición, la enfermedad o la muerte así como cuál era la razón que llevaba a una persona a aceptar comportamientos abiertamente cuestionables y a realizar actos denigrantes contra la dignidad humana. Su trabajo tanto como su reflexión, se focaliza en el sentido. El sentido entendido como el anhelo más profundo que posee en su ser un individuo, que le sostiene y que cumplirlo y realizarlo a la par de sus principios morales le dan una justificación a la vida: la razón por la que cada sujeto considera que vivir tiene un valor.

La logoterapia es una vertiente de la psicología de tendencia psicoanalítica pero de una propuesta más humanista que científica. Se concentra en lo que el paciente puede realizar hacia el futuro y considera que, más que entender la mente en niveles abstractos donde se encuentren áreas oscuras o de difícil acceso, exista una conciencia general y se llegue a un proceso analítico, estos problemas son entendidos como los conflictos o neurosis noogéna con los que se enfrenta la dimensión espiritual de la mente humana. Busca una confrontación con el sentido de la vida para rectificar la conducta y guiarla hacia el significado de la existencia humana y la búsqueda de dicho sentido por parte del hombre. Se acciona a través de la voluntad de sentido que se origina en el deseo profundo del alma y funciona como una fuerza primaria, única y específica, que solo el que habita esa vida puede encontrar, se significa bajo cualquier forma y estructura, es una cuestión de hecho y no de fe, de los conflictos internos y las cuestiones morales impuestas.

Esta voluntad de sentido surge de hacer frente a la existencia y no de nacer de ella, pues el sentido se descubre y va más allá incluso del arquetipo y el inconsciente colectivo jungiano o la construcción del proyecto del ser sartriano, ya que determinan la forma que toma la libertad del hombre que se decide porque encuentra algo en el mundo con lo que se identifica y que coincide con tres partes: la propia existencia, el sentido de existir y la voluntad de sentido. La neurosis noogéna por lo general conlleva al sufrimiento y a la sensación de un vacío existencial, una pérdida del sentimiento de que la vida es significativa y se manifiesta como un aburrimiento, tedio y desidia al no saber qué se desea; este problema se encuentra originado en una doble pérdida del ser humano: la confianza en la seguridad de los instintos para las elecciones y la pérdida de las tradiciones que regulaban comportamientos, sin instintos y sin algo que regule las decisiones no se sabe que se quiere de uno mismo y este camino conduce a dos opciones, el conformismo (el deseo de hacer lo que otros hacen) o el totalitarismo (cumplir la voluntad por obligación que otro ha impuesto).

Pero el vacío existencial tiene una contraparte: el sentido de la vida o el significado concreto que tiene la vida para cada individuo en cada momento del tiempo. No existe una respuesta concreta ni homogénea de cuál es dicho sentido porque cada respuesta es única y depende de cada individuo, ya que las experiencias que conforman a la vida hacen de ella algo irrepetible. El sentido es un dilema que atañe únicamente al hombre quién es dueño de su vida y su destino, no es una pregunta a resolverse, sino que plantea a cada sujeto resolverse a sí mismo y solamente se puede conseguir si es responsable con sus acciones, en este punto, Frankl coincide con Sartre en la responsabilidad que tiene el hombre consigo mismo para con su existencia. Apuesta por la finitud de la vida, con comprender que todo es modificable en la medida en que el sujeto lo desee y de ser consciente con la responsabilidad que le atañe. La mente es un juego entre el equilibrio y la tensión, este conflicto fundamenta el bienestar humano al desafiar el sentido potencial del hombre o noodinámica.

La elección de que quiere vivir y cómo desea hacerlo y que puede ser un principio aplicable para cualquier experiencia que conforme el proceso, como por ejemplo, el sufrimiento mismo, pues sufrir es inevitable, pero sufrir comprendiendo que conlleva un aprendizaje o que es consecuencia de una experiencia, es diferente a sufrir por el mero dolor. Las actitudes con las que se abordan las circunstancias dependen del sentido, quien se descubre a través de acciones (logros), principios (aprendizajes por terceros) o por el dolor mismo. El enfoque más interesante de Frankl viene cuando analiza el fenómeno de la transitoriedad de la vida; la vida es transitoria o está en un flujo constante de movimiento porque guarda un potencial que una vez realizado se acumula y conserva en el pasado de donde se le rescata para ser perpetuado en medio de esa transitoriedad pues nada se encuentra irremediable-

perdido, ya que en el pasado todo se conserva irrevocablemente, este pensamiento coincide con la postura de Joan Fontcuberta cuando habla de la ruina y la memoria en su libro *El beso de Judas*.

Por un lado, la transitoriedad podría difuminar el significado de las cosas que se han vivido, pero construye la responsabilidad cuando otorga el potencial de las oportunidades: la posibilidad. El acto de decidir asienta el pasado y a la existencia misma, la construye y sedimenta una y otra vez conforme suceden las decisiones, la transitoriedad gesta este devenir propio de la vida, donde nada puede deshacerse y no puede volverse a hacer (según Frankl, la forma más segura de ser). La responsabilidad se halla en poder abrazar el peso e implicaciones de la transitoriedad de la vida.

El punto donde coinciden Frankl y Fontcuberta en relación con el pasado y la memoria como un sedimento y como una ruina, construye el desarrollo conceptual del panel: el dolor así como el devenir del tiempo y la transitoriedad de la vida son inevitables, aceptarlo y entenderlo implica una responsabilidad sobre el ser. Si todo lo que construye al individuo, aunque no exista ya en el presente, se conserva en el pasado y detona posibilidades, no hay espacio para el sufrimiento solo por el suplicio de experimentarlo. Construir/encontrar la narrativa con la que se enuncia la vida es una labor personal, una en la que coinciden tres tiempos: aquello alojado en el pasado, aquello que se desea realizar/obtener y ese punto de tránsito entre ambos donde se materializan las posibilidades. La resiliencia permite a los individuos recuperarse, encontrar que posibilidades pueden surgir y volverse hechos: es abrazar lo inevitable, sostenerse a sí mismo ante los detonantes que les hacen crecer. La transitoriedad es junto con la vacuidad y la fugacidad de la vida, conceptos esenciales en el entendimiento budista que fue heredado hacia el zen: la belleza de los tres coincide en la importancia de vivir en el presente, de apreciar lo fortuito de ser espectador de la existencia de las cosas antes de que desaparezcan, conforman una comprensión de la realidad tanto ubicada en el vacío de las cosas como de un estado contemplativo que puede reflexionar sobre la existencia desde la experiencia; estos tres son otros valores que son inversos a occidente, dónde se apremia lo inmortal y lo eterno, cualidades opuestas a la vacuidad.

El sentido, que es tan valioso, debe ser respondido por cada uno; no con el objeto de tener una tarea destinada, sino para tener presente el camino a recorrer. Sin ese sentido, el vacío existencial devora y destruye a todo ser humano. La prueba final del individuo que es la sombra es la de reconocerse, de recuperar ese sentido, sabiendo que permeará su existencia sin importar el proceso que tenga que realizar para confrontar cada circunstancia. De comprender que aunque el pasado no pueda materializarse de nuevo, siempre existirá como el cimiento desde donde partirá para toda decisión.

El panel está desarrollado por una cuestión sensorial desde el kintsugi, una práctica de la estética del zen que en occidente se ha leído como una metáfora de la resiliencia, pero cuyo significado es más complejo: en el kintsugi, el principio de la huella/herida/marca/cicatriz se hace palpable al igual que el de la irregularidad, la organicidad, lo efímero y lo asimétrico; en sí, el acto de unir piezas de elementos diferentes para generar una composición no es exclusivo de la cerámica, ya que otras técnicas japonesas como el tsugigami lo han utilizado como recurso, pero el que esas piezas se unan a través de un material noble (el oro) resaltando las líneas donde coinciden y encajan las partes es para significarlas como una metáfora del tiempo, la vejez y lo precioso de la vida como un acto de transición, haciendo tan particular la lectura de esta práctica. Esas fracturas son entendidas como experiencias que acumulan las piezas de la cerámica y al romperse, aparece su vulnerabilidad física consecuencia de no ser eterna; la belleza de esas grietas radica en ser un acto de reflexión sobre la existencia misma, sobre la transitoriedad y la fugacidad.

En la pieza, hay una línea de kintsugi: la línea dorada que se ve al fondo del plano y que coincide con el panel del hogar es una marca sobre el tiempo de lo que no puede repetirse ni corregirse y que aunque pertenecen a dos conjuntos diferentes (pasado y futuro) coinciden para formar uno solo (el presente). En los planos frontales hay un elemento hecho a base de tul (el tiempo, la complejidad de las conexiones entre las decisiones y sus consecuencias entrelazándose y formando la red conceptual desde la cual cada individuo lee el mundo) y dos elementos que son análogos entre ellos:

aquello que se recuerda parcialmente antes de quedar sometido a la transitoriedad (fotografía análoga) y aquello de lo cual queda solamente el recuerdo sensorial que es evocado mediante olores, sonidos, atmósferas, pero que es imposible reconstruir y queda solo como un vestigio abstracto e indescifrable.

La cuestión temporal que define la composición de este panel es precisamente el acto del recuerdo, de evocar lo que ya no existe, que sucedió en el tiempo, que puede recrearse en la mente, que sostiene a los individuos porque pese a que no sean tal cual eran, es desde ese pasado donde están alojadas esas memorias que su existencia se asienta. Cuando se decide a olvidar, el sujeto está decidiendo desechar parte de algo que le conforma, pero al conservar y evocarlo, tiene un punto desde el cual es capaz de proyectar y abordar el mundo que le rodea, de construirse, de sostener la razón por la cual sabe que su vida es válida, de poseer un sentido que le permitirá existir y sostener un proyecto (en su interior y en su vida) que siempre estará sometido al cambio y la transformación. El momento de regresar a casa con el elixir y la prueba final cumplida ha llegado.

## B8 PANEL DEL RETORNO



Técnica: Fotografía en doble exposición análoga a blanco y negro; Dibujo en tinta china sobre acetato.

Lado B. Octavo panel de izquierda a derecha.



El retorno parecería una labor sencilla, el final de una travesía que construye al individuo y lo fortalece para seguir retroalimentándose a sí mismo y a la humanidad. Gustav Jung dentro de la reflexión del proceso de individuación marco que, pese a que se puede volver del viaje, podría ser complicado para el héroe el encuentro con el mundo ordinario que abandono para irse a la aventura, si es que regresa de ella con vida. El recuerdo constante de la odisea así como el anhelo por lo vivido en ella, la comparación de lo conocido contra las tierras desconocidas así como el choque conflictivo de lo que pudo haber potencialmente cambiado en el mundo ordinario, serán parte de la re-adaptación del héroe a su vida después del viaje. Incluso los desenlaces que pueda tener el regreso marcarán una pauta.

Hay héroes que logran regresar a casa, triunfales y con el elixir, a compartir los dones en el mundo ordinario: en el desarrollo de su regreso triunfal, la gloria es compartida y la dicha del héroe consiste en haber vuelto una vez sorteado los retos presentados además de haber

habido sido fortalecido. Pero el conflicto del que habla Jung se halla en los otros posibles desenlaces que tienen los viajes porque existen héroes que no logran regresar y sus muertes son la prueba final del desarrollo de su empresa; los que regresan para cumplir con un asunto pendiente; héroes que regresan de su aventura y la añoranza de la misma les sobrepasa, desean profundamente regresar a experimentar las circunstancias de su viaje y se encuentran desubicados en el mundo ordinario, de estos surgen aquellos que desisten de aceptar el mundo ordinario y su destino se abre

a miles de posibilidades porque puede que no encuentren nada en el mundo ordinario de lo que recuerdan y deciden entonces emigrar aceptando esa multiplicidad de oportunidades que se han abierto ante ellos al no encontrar el hogar que abandonaron; finalmente, los héroes que pese a regresar con la meta cumplida, pero el el viaje ha sido tan profundo e irreversiblemente doloroso que no hay forma de recuperar/reconstruir lo que probablemente haya quedado en el mundo ordinario.

Para Jung, el viaje del héroe no podía quedarse jamás en lo vivido, ya que en realidad se volvía un ciclo donde el fin de un trayecto abría la posibilidad de otros recorridos al ser el proceso de aprendizaje de las experiencias a lo largo de la vida; es por ello que en la mayor parte de las obras creadas desde el monomito, los protagonistas tienen alguno de estos resultados siendo el menos probable el de un regreso que no ponga en duda el retorno a lo ordinario. Los héroes que apasionan a las audiencias por lo general conviven con este conflicto y gracias al mismo resultan más humanos, más reales y cercanos. Un diferente y peculiar caso es el del retorno de Chihiro a casa en "El viaje de Chihiro" donde el elixir es en sí mismo el regreso, con la curiosidad de que la magia de la propia casa de té le hace olvidar el recuerdo del viaje aunque queda la huella pues tiene la certeza (a través de una sensación) de que algo ha sucedido aunque no sabe que fue. De esta forma se puede entender que el resultado del retorno depende totalmente de la personalidad de cada sujeto, la variante entre cada uno de ellos es lo que genera la peculiaridad de sus viajes y procesos así como la vida misma entre cada experiencia vivida y cada vida recorrida.

El retorno es quizás una de las partes más fascinantes y motivadoras de monomito, es alivio, calma, paz, consolidación y confort. Retroalimenta la psique mientras renueva el espíritu humano. El punto emotivo que mueve la sensibilidad humana sin importar el contexto es la muestra de la capacidad de reconciliación e indudablemente es el encanto que los individuos encuentran en los personajes con los que se identifican, ya que estas estructuras arquetípicas son ellos mismos, viéndose en espejos ficticios donde quizás un duelo, un divorcio, una separación, un rechazo, un fracaso, una enfermedad o un conflicto pueda disfrazarse en una odisea épica, una batalla campal, un destino asignado por una leyenda o un acto de honor y sacrificio.

En el caso del individuo que es la sombra, su aventura fue un enfrentamiento consigo misma, con un área no resuelta de su psique que a través de una circunstancia inesperada logró impulsarle a reconstruirse, replantear cuestiones existenciales y a decidir qué tipo de vida querría llevar a cabo. Sin embargo, los sentimientos con los que se encontrará al retornar a lo mundano y cotidiano son muy parecidos a lo que ha experimentado a lo largo de su proceso y su relación con el pasado; en este punto, el fluir del tiempo se ha reordenado pues ya no existe la percepción de un tiempo fragmentado y la realidad ha recobrado el sentido de coherencia que se había perdido al considerarla un absurdo, por otro lado, al abrazar lo inevitable de la transitoriedad de la vida está aceptando que el viaje al igual que las experiencias de su pasado no serán eternas, pero perdurarán en su memoria. La presencia de la memoria del viaje permeará, completará y existirá a la par de los recuerdos anteriores; dada la fuerza de aprendizaje que representa, durante el acoplamiento que tendrá al regresar al hogar, la presencia del viaje modificará la forma en cómo percibe el mundo ordinario. Sumado a esta integración de factores, se añadirá el propio devenir del tiempo sobre lo que haya sucedido en el mundo ordinario durante el viaje pues probablemente haya objetos, presencias, relaciones, lazos y circunstancias que sucumbieron al paso del tiempo o fueron modificadas de tal manera que regresar a ello implica tener que realizar un reconocimiento, dado que ya no es igual. El hecho de que el viaje haya sucedido, no implica que no hubiera un tránsito en el mundo ordinario, no se congeló en el tiempo y tampoco iba a permanecer inalterable. Adaptarse a esos cambios y al retorno es el nuevo reto del individuo/sombra, es la nueva tarea a la que debe enfrentarse. La construcción de la vida después del viaje es un proceso que será lento y estará lleno de conflictos, emociones encontradas y contradicciones, pero que necesita suceder.

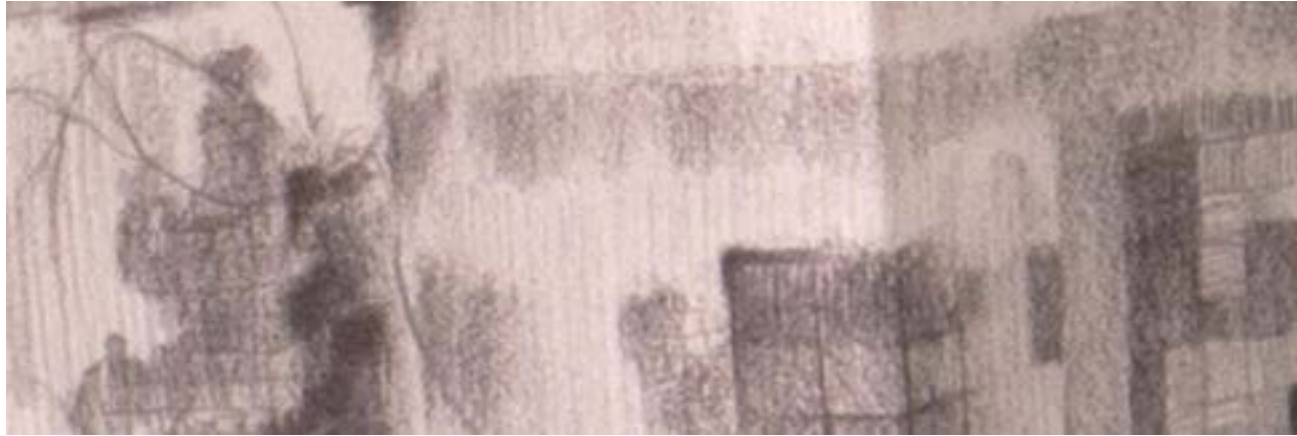
El desarrollo conceptual del panel surge la huella de la que hablaba Fontcuberta, de las ruinas de la memoria, de los fantasmas de la superposición de las imágenes en estratos de recuerdos, de los rastros y los vestigios de algo que dura permanentemente a través de lo-

incomprensible volviéndose más y más abstracto mutando de un lenguaje entendible a sensaciones. Parte desde el recuerdo del espacio, que se ve constantemente modificado, que muere a cada instante que ocurren experiencias y vivencias que se enciman perdiendo el lenguaje completo con el que hablaban, se renueva a través del tiempo mientras va sucumbiendo al devenir y que pese a todo, habita en la memoria hasta volverse sensación. El regreso al mundo ordinario implica la reconstrucción del hogar, el reconectar con todo aquello que se vio interrumpido por el viaje; el proceso de volver a establecer lo interrumpido será enriquecido por las experiencias obtenidas en el trayecto del viaje, pues la madurez obtenida beneficiará la sensibilidad y comprensión con la que esas nuevas conexiones se generaran. Ahora, el tiempo corregido corre en una sola dirección dejando de ser el bucle en donde el pasado se encontraba atascado repitiéndose sin poder existir. Ha aparecido la posibilidad del futuro.

El panel está construido a partir de la idea de estrato de memoria, de fantasmas que se enciman entre ellos haciendo más complicada la lectura de una imagen. La doble exposición de fotografía corre desde el paisaje en espacios que funcionan como el registro del hogar (el mundo ordinario) y la presencia del recuerdo de la experiencia del viaje (lo desconocido). La fotografía en este panel es una interacción con el panel del lado A, que se asienta en la memoria de aquel espacio donde se sentía la calma, la seguridad y el confort, el refugio ante el mundo, mientras que los lugares que conforman estos paisajes hablan de la amplitud, de la posibilidad de experimentar, de la ambigüedad de vivir pues así como existe seguridad lo hace también el desafío y el reto, donde desde un lado se vive en cautela y cuidado en otro punto se tiene que arriesgar y exponer pues no hay refugio alguno que defienda de las adversidades. Las siluetas en el acetato son el acto de caminar, ese acto enigmático que interesaba tanto a los taoístas y que sirvió de metáfora para buscar una forma de vida que se encontrará perpetuamente en movimiento; se encuentra contrapuesta al único elemento quieto, una silueta que se encuentra sentada que por la cualidad de su material proyecta una sombra: un individuo/sombra que ha realizado ese trayecto y ha vuelto a casa. Este panel tiene como peso fundamental pensar en ese camino recorrido más que en el objetivo del viaje.

El objetivo desde la estética del panel es el de concretar una nueva forma de vida (aquella posibilidad que tanto interesaba a Sartre y que consideraba solo era posible desde la responsabilidad con uno mismo y con la humanidad) al percibir lo bello desde lo efímero y lo transitorio, de apreciar cada instante como un momento único que es irreplicable, pero que permanece en lo profundo y habita en él volviéndose más y más intangible. Al permitirse apreciar el cambio y el movimiento desde esta perspectiva se anula el sufrimiento creado por el dolor de la pérdida, se da oportunidad de fluir. Finalmente, el último paso para cerrar el ciclo es un encuentro con la naturaleza y la posibilidad del futuro, que quedó anulada hasta que el viaje acabara.

## B9 PANEL DEL FUTURO (EL ENCUENTRO CON LA NATURALEZA)



Técnica: Dibujo a lápiz en papel de arroz  
Lado B. Noveno panel de izquierda a derecha.



El panel final de la obra parte de una idea que constantemente ha sido mencionada: la posibilidad de futuro. Al ser reestablecido el orden del tiempo, permitiendo al pasado asentarse en la memoria y al presente ser experimentado en su plenitud bajo la conciencia de la transitoriedad, es posible la existencia del futuro: la materialización de opciones infinitas, todas con el potencial de ser y que serán construidas desde el interior de cada individuo. El futuro rompe con el bucle infinito producido por la incapacidad de volver a materializar el pasado en el presente, anula el sufrimiento y permite aceptar la existencia del dolor por la pérdida mientras asimila con felicidad lo regalado por la vivencia a través de la nostalgia: tristeza y alegría son opuestos que conviven y fluyen transformándose entre sí mientras la vida va transitando entre los tres momentos del tiempo.

Los ciclos, que son fundamentales para la humanidad como herramientas que permitían controlar el tiempo al entender fenómenos naturales, también han sido metáforas para nociones filosóficas y espirituales, en ellos está-

vaciado el misterio que implica el tiempo y la carencia de control sobre el mismo. Rituales, conmemoraciones y celebraciones son manifestaciones de esas metáforas. El tiempo se volvió en la naturaleza, donde se veía de forma más palpable y comprensible y de ahí se trasladó a los complejos actos simbólicos que realizan los humanos: la relación con la naturaleza es a su vez una relación con el tiempo manifestada en nacimientos, fallecimientos, celebraciones como los cumpleaños o los aniversarios de cualquier tipo se entrelazan con las festividades para la siembra y la cosecha; desde elementos naturales (flores, frutos, plantas, climas, colores, comidas) se generan metáforas que se relacionan con puntos que la humanidad

considera importante, referentes asentados en cuestiones temporales. Con la naturaleza, metáfora y tiempo se construye el contenido de este panel retomando la estructura del arte tradicional japonés.

El tema de la naturaleza es quizás el más icónico al pensar en el arte del archipiélago nipón y de Asia en general, asentado en el paisaje en tinta sumi-e, el ikebana, los decorados del kimono a la estampa japonesa, la pintura rinpa y los lacados en cajas y espejos; se encuentra también en la literatura, las canciones, la música, el teatro y sobre todo en la poesía. La naturaleza, a veces por sí misma y en otras ocasiones mediante el paisaje, hacen un profundo eco en el imaginario japonés; este eco no es otra cosa más que la relación que se ha establecido con la naturaleza (y por ende con el tiempo) resultado de los orígenes agrícolas de esta sociedad y de la presencia del shintoísmo y del budismo como religiones dominantes. El archipiélago implicaba un problema geográfico para sus habitantes, pues la bendición del arroz, el té y el pescado se contraponen a la desgracia de los terremotos, los tifones y los tsunamis; en un terreno complicado, aprender a escuchar a la naturaleza era necesario para comprender los ciclos de agricultura, los productos que ofrecía la tierra y los tiempos de cada temporada. Cada sociedad agrícola ha aprendido a apreciar y asimilar lo que el terreno que habita le susurra sutilmente, desde este conocimiento es que se han estructurado los calendarios, en el caso particular de Japón fue profundamente relevante no sólo para la producción de los bienes de la sociedad, sino que se trasladó a una cuestión de la sensibilidad y la estética y como se había mencionado anteriormente, es este entendimiento el que permite un puente de conexión entre Japón y México, al ser sociedades donde la influencia de la naturaleza constituye un referente primordial para la cultura. Para generar una lectura completa de dicho puente y relación con la naturaleza, se abordarán los siguientes puntos:

- a) La sensibilidad japonesa hacia la naturaleza es la de formar parte de un todo: la espiritualidad shintoísta surge de entender que el hogar de los dioses es la naturaleza porque todo aquello dentro de ella es potencialmente un espíritu sagrado que habita ahí. El ser humano se encuentra inmerso en ello pues no es un ente externo que sea ajeno, pertenece, habita y es dentro de él. Esta postura de nuevo vuelve a chocar con la occidental que se encuentra en un postulado de control, dominio, conquista o sometimiento, pues la adversidad que implica la naturaleza significa para el occidental una forma de voluntad a la que tiene que anteponerse, pero en el caso de Latinoamérica, la herencia de los pueblos originarios influyeron en el mestizaje haciendo de entrada/salida de las concepciones con la naturaleza donde el hombre puede ser en y ser con la naturaleza, pues existen nociones animistas alrededor de la naturaleza contrapuestas con la herencia europea que terminaron mezclándose en imágenes de santos y vírgenes referidas a fuerzas de la naturaleza originadas en dioses y diosas prehispánicas.
- b) Aunque surge de una fascinación, en Japón el agradecimiento con la naturaleza se encuentra también motivado por un temor constante hacia las catástrofes que implicaban los fenómenos naturales. Si los ritos, ceremonias, celebraciones y manifestaciones artísticas fueron creados para la providencia de la tierra, al mismo tiempo eran para apaciguarla y evitar los desastres. Este punto también fue abordado por los pueblos originarios de Latinoamérica, quienes otorgaban a los fenómenos naturales imágenes a las que ofrecían ritos para apaciguar sus voluntades y evitar los embates de su furia. Mar y Montaña son interpretados como dos grandes retos en ambos lados del mundo, donde el peligro de los terremotos y los tsunamis son compartidos.
- c) La definición desde el idioma japonés para “la naturaleza” es difícil de traducir, pero ilustra la complejidad del entendimiento sobre ella pues refiere a algo que se genera por sí mismo y se desarrolla. A diferencia de los idiomas occidentales, en este caso en específico del español que define a la naturaleza como un conjunto de seres y entes en su existencia a los que define

y describe, en japonés se refiere a una idea mucho más compleja pues la descripción que dan los idiomas occidentales se desarrollan en otras palabras aparte de “Shizen”.

d) La relación de la temporalidad de la naturaleza a través de un calendario agrícola es mucho más minuciosa y elaborada en la perspectiva japonesa; muestra la observación delicada, sensible y meticulosa que realizó este pueblo para comprender los ciclos que se manifestaban en el cambio de las estaciones y el clima. Existen de forma general cuatro estaciones que coinciden con lo conocido en occidente: haru/primavera, natsu/verano, aki/otoño y fuyu/invierno. Sin embargo, existe una subdivisión que otorga un total de setenta y dos estaciones en el calendario tradicional ordenados por cuatro estaciones generales, veinticuatro sekki que se dividen en setenta y dos ko. Cada ko dura aproximadamente cinco días y tres de estos grupos conforman un sekki; explican un fenómeno particular que transcurre en esos días y aunque no siempre coinciden, dan una idea general de la estación, los fenómenos que transcurren y describen los cambios en la naturaleza que son observables cerca de dichas fechas. Aunque el calendario tradicional proviene de la antigua China, su influencia en la cultura japonesa es palpable en el arte pues a través de los sekki y los ko: en los vestidos de las geisha los colores y motivos se relacionan directamente con los sekki y los ko así como los adornos para el cabello; por las descripciones de los ko, el arte del ikebana determinaba que tipo de flores, colores y ramas debían usarse para los adornos de dichas temporadas; en la poesía, los haiku se basaban en el calendario para mediante la descripción del paisaje el poeta pudiera lograr metáforas y analogías sobre los sentimientos que buscaba expresar. En Latinoamérica, existe en el mestizaje de la cultura una suerte de casualidad entre las festividades católicas y las festividades de orígenes prehispánicos: siguen los tiempos de la agricultura y las ceremonias que realizan entrelazan a esos santos y vírgenes así como símbolos como flores o comidas con procesos ubicados en la naturaleza. Aunque esto se hizo de tal manera que la evangelización fuera más aceptada en la población indígena, los grandes rasgos de la presencia de los pueblos originarios no puede ser omitido, dado que se manifiesta en la cultura de una u otra forma.

Desde estos antecedentes se puede deducir que, las imágenes de la naturaleza en el arte japonés en realidad están planteadas como alegorías con las cuales los autores construían la expresividad de aquello que les interesaba. Emociones, sentimientos, ideas y sensibilidad encontraban su camino para ser plasmadas en flores, animales, árboles, paisajes, montañas y el mar. Esta particularidad en la que se aborda la naturaleza no es exclusiva de Japón, pero es muy concreta, pues esas imágenes no tienen la intención de apreciar la belleza de la naturaleza mediante lo descriptivo, sino de conformarla desde algo más abstracto y sutil ubicado en la poesía y lo sensible: cuando sucede un hanami, no se está apreciando lo bello de las flores per se solo por el hecho de que sean hermosas, sino vislumbrar la belleza de lo efímero, la perfección de todo aquello que acontece por un instante y es precioso por el simple hecho de suceder, por tener una oportunidad de hacerlo.

La composición del panel consiste en apreciar las emociones que implica la posibilidad de futuro al construir una alegoría a la sanación, al crecimiento, a la memoria como ruina y cimiento, a los errores como posibilidades y aprendizajes con connotaciones positivas y al inevitable paso del tiempo a través de la naturaleza. Cuando una planta crece en donde no debería (un edificio, una banqueta, la marquesina de una casa o una fábrica abandonada) está surgiendo una posibilidad que renueva la existencia, pues la vida está continuando y seguirá renovándose sin importar cuantas cosas se vayan almacenando en ruinas que poco a poco se irán volviendo incomprensibles. El temperamento de la planta de apropiarse del cemento e invadirlo todo genera por un lado un sentimiento de resistencia y terquedad mientras que por otro, evoca a la resiliencia que sobrepasa cualquier adversidad y reconstruye aquello que haya sido roto o destruido. Visualmente el panel

retoma el paisaje urbano con un referente en la fotografía, el dibujo y la gráfica, se enfoca a la intervención por parte de la naturaleza en los espacios ciudadanos donde no debería haber retoños de plantas que en algunos casos son pequeños hierbatijos en el asfalto hasta volverse árboles enteros en edificios, plantas que fueron abandonadas por sus dueños en los edificios y que ahora son jardines enteros, entre otras muestras de la ruina y lo orgánico. La idea de futuro de esta imagen se establece desde lo poético al comparar la resiliencia y la voluntad con las ruinas de la memoria y el orden del tiempo. Aquello que está en el pasado será ladrillos viejos mientras lo que se encuentre en el futuro siempre tendrá oportunidad de salir a través de una grieta, un agujero o una unión.

## 3.2 BITÁCORA DE TRABAJO

### 3.2.1 ANTECEDENTE DE COMPOSICIÓN

Se había mencionado en la introducción del proyecto la presencia de un ejercicio anterior al desarrollo de la pieza cuya intención buscaba explorar métodos para abordar la resolución de la misma y buscaba en específico la sensación de un recuerdo mediante lo visual aprovechando las características de los medios involucrados en la gráfica, en este caso: dibujo, grabado y fotografía. Este antecedente consistió en un cuadernillo de dibujo el cual tuvo como objetivos entender la construcción de imágenes que evocaran a la sensación del recuerdo más que de la recreación narrativa del mismo, comprender el recurso compositivo de lo fragmentado a través de la rasgadura y el corte, trasladar una imagen plana a un soporte con volumen (un biombo) para simularlo a través de técnicas que recurren a los planos como el pop up y la escultura en papel para sugerir esa sensación de volumen así como desde la naturaleza de los materiales plantear un recurso discursivo cuando las imágenes se recombinan entre sí y se ven afectadas por elementos externos como la incidencia de la propia luz sobre el conjunto que conforma el soporte entero.

El cuadernillo constaba de un engargolado de 12x12 cm con espirales en tres extremos de hojas de los siguientes materiales: albanene, mica transparente, papel manila, papel acuarela blanco y papel bond negro. El uso específico de estos materiales establecía parámetros compositivos como la opacidad, transparencia, tonalidad y luminosidad que resultaban importantes para poder desarrollar una comprensión de la interacción que generaban entre sí y las posibilidades de lectura que ofrecían las combinaciones de imágenes fragmentadas. La naturaleza de los materiales implicó vislumbrar la capacidad de estos para combinar las imágenes y por ende diversificar las lecturas que se originaban así como su interacción con la luz, un elemento que sería relevante para la construcción de la pieza pues parte de su estructura está intencionada para permitir el paso de la misma y generar a través de las sombras, siluetas y formas necesarias para el desarrollo de la composición. Los materiales designados para la pieza se enriquecieron pues además de los ya mencionados, se sumaron elementos como textiles, hoja de oro, papel fotográfico, texto en hojas de cuaderno y el dibujo en papel de algodón se convirtió en gráfica, principalmente huecograbado en diferentes procesos de impresión.

De las combinaciones de imágenes, se generó una selección para trabajar sobre una maqueta del soporte realizada en el mismo material con algunas diferencias del que constituye la pieza final (este soporte no oscila en su parte superior aunque tiene el corte irregular; el espacio al centro que comunica los lados en esta maqueta oscila mientras que en la pieza se mantiene a una misma altura, esta diferencia también altera al elemento de pop up que en la pieza final no realiza dicho movimiento). Esta selección se trasladó de una composición bidimensional a una tridimensional al montarse sobre el soporte, es en este punto donde se tuvo que recurrir a la aplicación de los recursos de la escultura en papel para generar un volumen simulado provocado por la interacción de los planos y la profundidad; debido a esto se amplió el conocimiento del funcionamiento de la presencia de la luz en la pieza y la comunicación de las imágenes a nivel compositivo relacionándose entre sí por el espacio del soporte. A continuación se detallará el procedimiento bajo el que se realizó el cuadernillo, los re-



resultados obtenidos y el desglose de los resultados que se retomaron para la pieza final:

1.- El cuadernillo se engargoló revolviendo las hojas de forma aleatoria y con espiral por tres de sus lados. Se debía proceder a dibujar, romper dicho dibujo en cuestión y desprender las orillas del engargolado de tal forma que el cuadernillo pudiera empezar a abrirse, de esta forma se podía acceder al siguiente material, que debía repetir el mismo procedimiento hasta llegar a la última capa (ver fig. 3.3).



Fig 3.3 CUADERNILLO DE DIBUJO

2.- Una vez realizados los dibujos, collages e intervenciones en el cuadernillo, se procedió a generar combinaciones con las fracciones de imágenes para generar nuevas composiciones. Estas composiciones tenían la cualidad de no solo existir en una forma cuadrada, sino de desplazarse si lo deseaban a generar formas rectangulares cuando se consideraba el reverso y anverso como posibles espacios para trabajar. La coincidencia de aquello que era de naturaleza aleatoria ayudó a concebir la creación de imágenes no narrativas que estaban basados en experiencias y que gestaban una sensación, presentarse ante algo que posiblemente tenga coherencia, pero que al desconocerse su contexto dificultaba la lectura presentándose dicha cuestión desde lo sensorial: la de encontrarse ante una memoria que no se puede recordar fácilmente, pues aunque se sabe que se está recordando no existe la nitidez de saber con precisión a que se refiere. Esta sensación podría ser equiparada a la respuesta fisiológica que tiene el olfato cuando acciona la memoria, pues detecta un olor que registro previamente en una circunstancia y al aparecer en otra en el futuro, lo que se manifiesta es la conciencia de estar recordando algo aunque la imagen explícita y narrativa no aparezca.

Este recurso fue fundamental para la obra, pues varios de los paneles fueron construidos desde esta posibilidad que otorgaba el dibujo y permitió comprender que los materiales hacían factible la aparición de lecturas mucho más complejas que una cuestión narrativa. El elemento compositivo de dos imágenes interviniéndose mutuamente y obligándolas a existir a través de un recurso en común se llevó a la pieza como el elemento "Ma" o el espacio que comunica los dos lados del soporte llamados A y B pues se trata de dos circunstancias que se relacionan en el tiempo gracias a un puente entre ellas. A continuación se muestran ejemplos de las combinaciones generadas en el cuadernillo y cómo sus recursos compositivos aplicaron en los paneles finales de la pieza (ver fig. 3.4-3.12).



Figs. 3.4-3.7



Figs. 3.8-3.12

3.- Las imágenes recombinadas se trasladaron a una maqueta que simulaba el posible soporte de la pieza final y que pese a las variantes que presentaba, respetaba el principio de contener un espacio que comunicaba los lados A y B así como un elemento pop up y el plegado de abanico. El objetivo de trasladarlas a este soporte era la de aprender a solucionar la composición de las imágenes al simular un volumen a través de las técnicas de la escultura en papel y el pop up. Los recursos de estas técnicas permitieron a estas imágenes adaptarse a las posibilidades que otorgaba este sólido tridimensional, ya que fue gracias a esta maqueta ensayo que se comprendieron las interacciones de los materiales mediante sus propiedades así como la variante de las lecturas al involucrar la simulación de volumen debido al uso de planos y distancias, la interacción de la luz en la transparencia, luminosidad y opacidad de los materiales además de la presencia de las sombras en la manera en que difería la composición de la imagen al pasarla de lo bidimensional a lo tridimensional (ver fig. 2.13, 2.14).



Figs. 2.13-2.14 ELEMENTOS DEL CUADERNILLO LLEVADOS A LA MAQUETA PRUEBA

4. El espacio Ma y el elemento de pop up concedieron a la composición nuevas soluciones, ya que se convirtieron en el paso que comunicaba a nivel visual y conceptual los dos lados del soporte permitiendo a las imágenes interactuar influyendo proporcionalmente en la composición de ambas. Esta interacción es palpable tanto en la composición como en su estructura conceptual pues son dos perspectivas de una misma situación desde puntos de vista diferentes en el tiempo donde las fuerzas están tirando entre sí y se ven involucradas de forma simbiótica. En la maqueta ensayo comprender el funcionamiento del espacio y el elemento pop up junto con la selección de imágenes transportadas al soporte permitió construir el discurso de esa simbiosis y que fuera perceptible no solo en el discurso sino en la visualidad del conjunto. Al espacio en cuestión se le denominó en lo conceptual como "Ma" gracias a la lectura del kanji japonés que involucra una percepción del espacio y el tiempo como una sola cosa.

5.- El elemento compositivo de la fragmentación evolucionó al de la rasgadura que adoptó una carga conceptual ligada a la herida, la huella y la cicatriz. Fue definido gracias al desarrollo del cuadernillo de dibujo pues en él fue palpable su presencia como un elemento compositivo que al ser asociado con la estética japonesa pudo tener un significado dentro del lenguaje que está involucrado en la pieza y que se relaciona directamente con la memoria, la ruina y el recuerdo. Este elemento, que fracciona lo que dice la imagen, pero que puede permitirle relacionarse con otra, funcionó para evocar la sensación discontinua del acto de recordar, pues hace manifiesta la cualidad con la que funciona la sensación del recuerdo: aquello que se va desgastando y que solo conserva la generalidad y lo sensorial asociado a lo emocional. Dentro del cuadernillo y su funcionamiento era esencial la fragmentación para poder acceder al siguiente material consecutivamente y esa experimentación permitió comprender como funcionaba al interactuar con otros fragmentos y crear nuevas composiciones. A continuación se muestran ejemplos desde el cuadernillo donde lo fragmentado y la rasgadura aparecen como parte esencial de la composición de estas imágenes recombinadas (ver fig. 3.15-3.17)

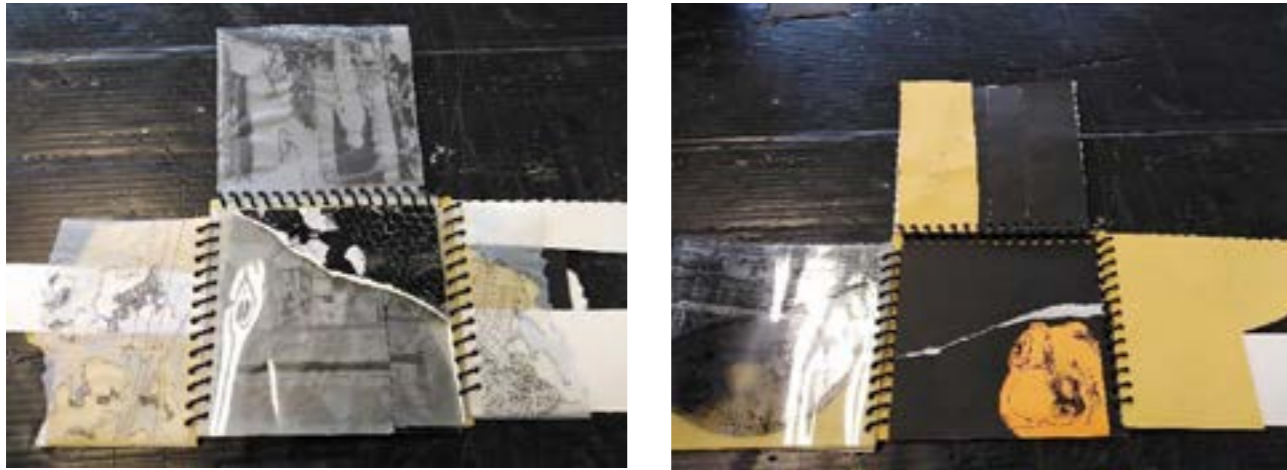


Fig. 3.15- 3.17 EJEMPLOS DE LA RASGADURA Y LA FRAGMENTACIÓN EN EL CUADERNILLO

Finalmente podemos concluir que la maqueta ensayo junto con el cuadernillo de dibujo permitieron definir los parámetros de construcción de la pieza final pues determinaron el proceso con el cual se iba a generar el trabajo en la bitácora, los materiales a utilizar así como visualizar a escala el objetivo general de la pieza a nivel visualidad y encontrar en los recursos compositivos elementos que podían asociarse mediante la significación a conceptos basados tanto en la estética japonesa como en los intereses particulares con los cuales se concebiría el proyecto. Este antecedente fue un boceto complejo que permitió explorar y aprender antes de introducirse de lleno en la producción-investigación y que se encuentra en posibilidad de volverse una metodología para la generación de otros proyectos y líneas de trabajo.

### 3.2.2 REALIZACIÓN DE BOCETOS DEL PROYECTO

Dentro de este apartado se abordará la fase de bocetos para la producción de la pieza; se analizará el proceso de los bocetos del proyecto por paneles partiendo de una organización general que se planteó para agilizar la producción de la pieza y desde la cual se logró consolidar de forma más efectiva los elementos que construyen la composición de cada sección. Se retomará directamente de la bitacora el desarrollo de trabajo de cada panel

#### PANEL A1

Elementos:

-Grabado en aguafuerte, aguatina y aguatina falsa



Fig. 3.18 DESARROLLO DE PANEL A1 EN BITACORA

PANEL A2

Elementos:

- Grabado en aguafuerte electrolítico
- Fotografía blanco y negro sobre papel de arroz

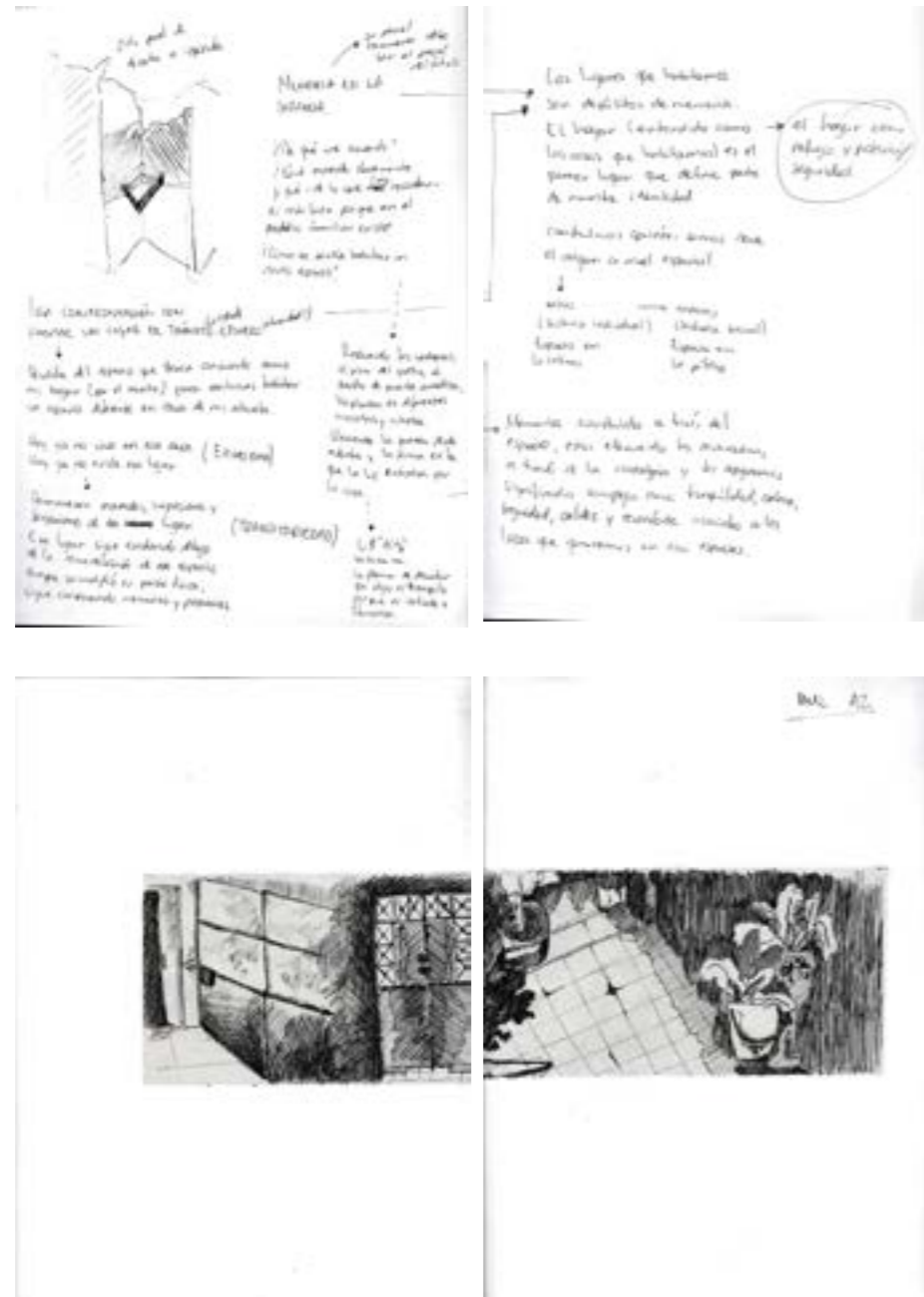


Fig 3.19 DESARROLLO DE PANELA2 EN BITACÓRA

PANEL A3

Elementos:

- Fotografía sobre cianotipia
- Fotografía sobre cianotipia



Fig. 3.20 DESARROLLO DE PANELA3 EN BITACÓRA



PANEL A5  
Elementos:  
-Fotograbado sobre cobre



Fig. 3.22 DESARROLLO DE PANEL A5 EN BITACÓRA

PANEL A6  
Elementos:  
-Grabado en aguafuerte electrolítico



Fig. 3.23 DESARROLLO DE PANEL A6 EN BITACÓRA



PANEL A9

Elementos:

- Fotografía sobre acetato e hilo rojo
- Fotografía en negativo impreso sobre acetato
- Fotografía blanco y negro impresa sobre acetato



PANEL B1

Elementos:

- Grabado en aguafuerte y aguatinata
- Impresión digital en acetato
- Dibujo sobre papel albanene
- Texto escrito en hoja de papel



Fig. 3.27 DESARROLLO DE PANEL B1 EN BITACORA

Fig. 3.26 DESARROLLO DE PANEL A9 EN BITACORA



PANEL B2

Elementos:

- Grabado en aguafuerte y barniz blando
- Fotografía blanco y negro sobre papel
- Papel japonés

-Dibujo sobre papel amate

-Mapa sobre papel couche

-Dibujo a tinta china sobre acetato

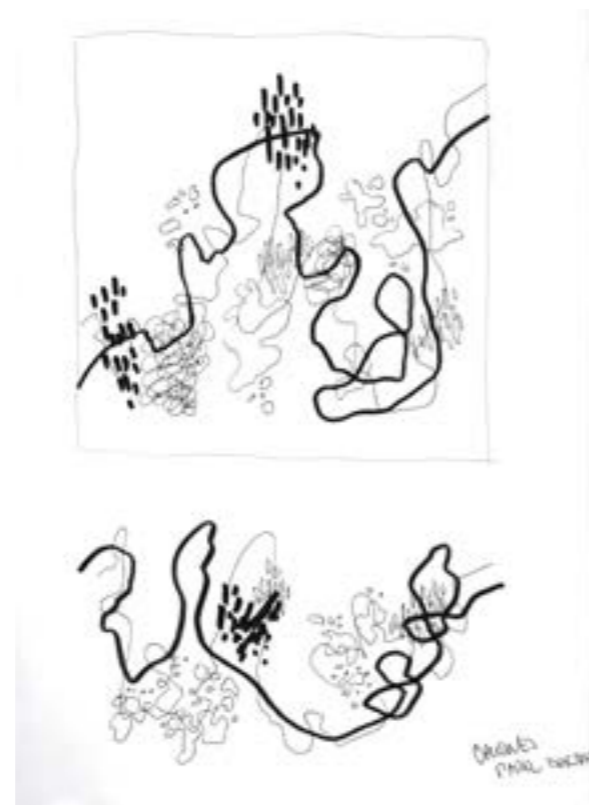
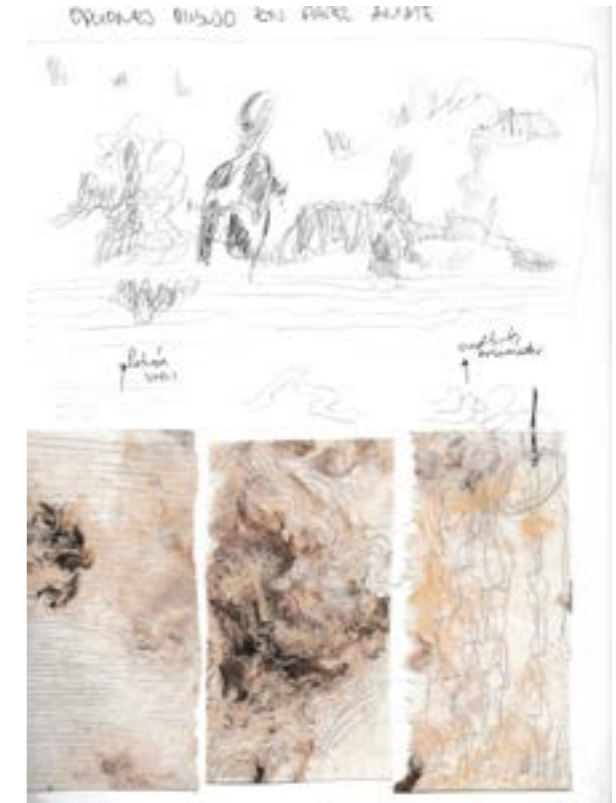


Fig. 3.28 DESARROLLO DE PANEL B2 EN BITACORA

PANEL B3

Elementos:

- Fotografía blanco y negro sobre papel
- Fotografía blanco y negro sobre acetato
- Texto escrito sobre hojas de papel



Fig. 3.29 DESARROLLO DE PANEL B3 EN BITACORA

PANEL B4

Elementos:

- Grabado en aguafuerte, aguainta y barniz de azúcar
- Fotografía sobre acetato
- Fotograbado en cobre
- Texto escrito en hojas de papel



Fig. 3.30 DESARROLLO DE PANEL B4 EN BITACORA







### 3.2.2 PRUEBAS Y MAQUETAS DEL FORMATO

El planteamiento de la pieza como un objeto tridimensional surgió desde una serie de bocetos en los cuales se determinó su tamaño, material y composición con cortes normales y de pop up. Dichas maquetas permitieron comprender con mayor facilidad la manera en la que se abordaría el paso y rebote de la luz a lo largo del formato así como determinar que las técnicas relacionadas con la ingeniería del papel en específico la escultura en dicho material serían la solución adecuada para la construcción de la pieza. Las nociones del espacio vacío que dejaban los cortes del pop definieron la lectura de una composición doble donde existe una comunicación entre las dos caras del objeto volviéndolas inseparables dado que lo sucede en una influye directamente en la otra.

#### A) BIOMBO/ACORDEON

En esta fase, se presentaron cuatro bocetos a escala que buscaban proyectar la idea que se planteó en dibujo de un biombo de papel que al desplegarse pudiera intervenir con imágenes (dibujos y grabados) y cortes que construyeran la idea de la memoria a través del recuerdo y el olvido partiendo de la premisa de la memoria como una evocación de un acto en el tiempo y que eventualmente, al comenzar a suprimir los detalles menos esenciales, convierte el recuerdo en abstracciones que funcionan de formas totalmente distintas, pues a veces se obtiene una generalidad que carece de detalles y viceversa, la sensación de tener detalles que tratan de delatar algo, que buscan reconstruir una generalidad a la cual ya no se puede acceder. En esta primera fase no existía la intención de que los cortes comunicaran las caras y tampoco se había buscado en los cortes un interés formal en el paso de la luz así como su incidencia en el objeto.

Principalmente se buscó determinar el tipo de material en el que se plantearía la maqueta de la pieza y con el que se trabajaría a lo largo del proyecto. Se expuso la posibilidad de realización en un material transparente (acetato) o un material opaco (papel amate, papel de algodón, cartulina sulfatada) siendo elegido la cartulina sulfatada por el cuerpo de dicho material y su versatilidad con las técnicas de ingeniería en papel. Estos primeros modelos son los presentados a continuación (ver fig. 3.36-3.39):

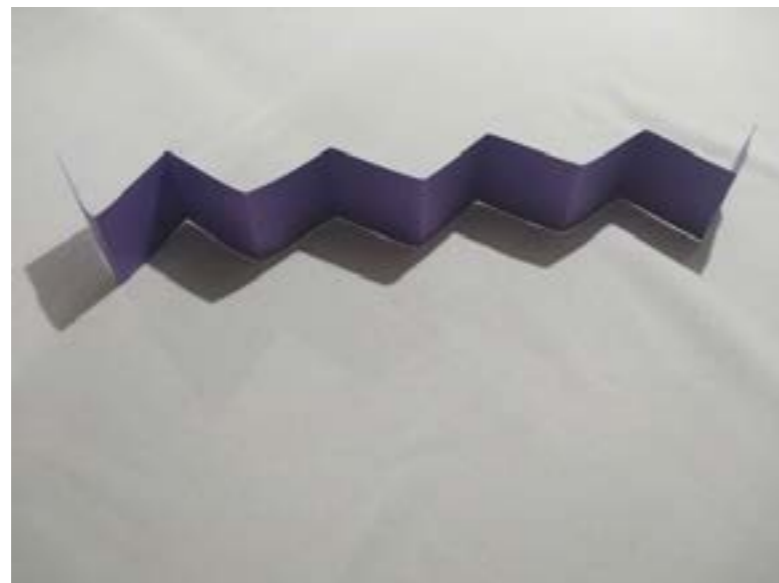


Fig. 3.36 MAQUETA EN PAPEL CARTULINA



Fig. 3.37 MAQUETA EN PAPEL AMATE

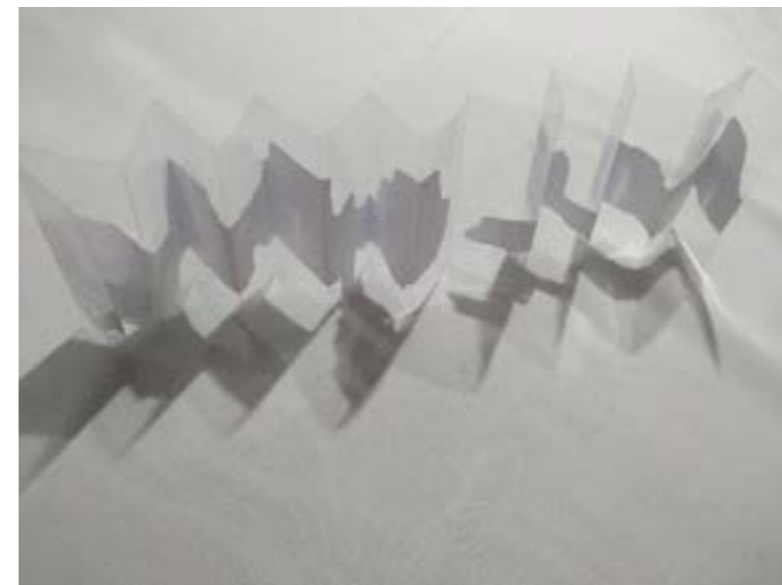


Fig. 3.38 MAQUETA EN ACETATO

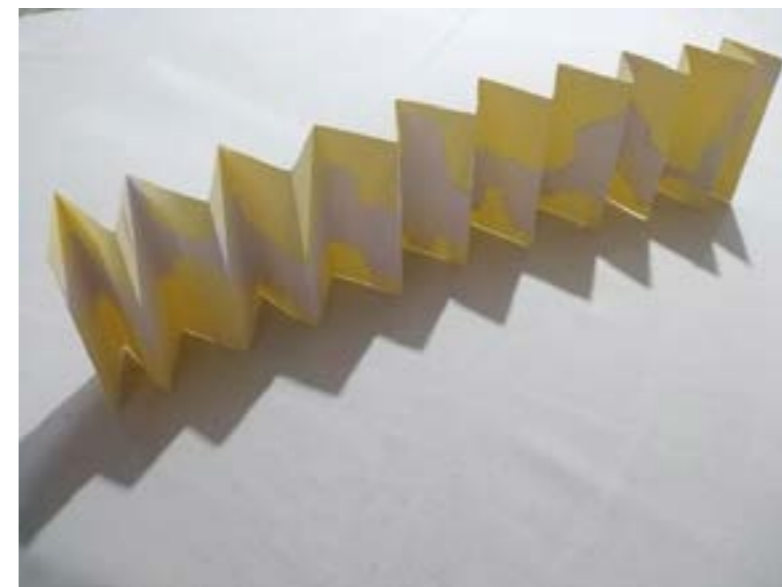


Fig. 3.39 MAQUETA EN CARTONCILLO

## B) INTERVENCIONES DE CORTES Y ELEMENTOS POP UP

En la segunda fase del boceto ya con el material determinado, se procedió a intervenir un modelo realizado en cartulina, mediante la técnica del pop up; se generaron cortes que hicieron surgir espacios donde apareció el paso de la luz y se empezó a abordar como una posibilidad de composición pese a que al inicio su objetivo era poder separar las imágenes del fondo a través de los elementos pop-up que botaban entre los pliegues. Después se generó un ensayo con una silueta irregular para simular las imágenes sostenidas para darle dimensión y aire a la composición, a la par de ubicar dichas siluetas, se propuso un elemento de pop-up que simulaba una línea irregular que concedía ritmo, dicha línea tenía como objetivo crear un contraste entre la forma rectangular del objeto para hablar de una relación con el tiempo: el tiempo lineal (experimentado como un fenómeno objetivo, vivido en igualdad por todos, establecido en lo geométrico, divino, perfecto y permanente) sobrepuesto contra el tiempo relativo (experimentado en lo subjetivo, vivido a través de la experiencia y lo personal, establecido en lo irregular, lo terrenal, imperfecto y efímero). En este punto de bocetaje, existía un planteamiento de anverso/reverso que no permitía la comunicación entre los paneles que conformaban el biombo; pese a que los elementos de pop up estaban presentes, la concepción de utilizar dicho espacio como un paso no aparecería hasta la siguiente fase.

De esta parte del proceso se rescatarían tres elementos principales que evolucionarían en su aplicación y desarrollo, pasando a la siguiente maqueta: las líneas geométricas contrapuestas a las líneas irregulares para establecer relaciones con el tiempo; el paso de la luz como un recurso discursivo y técnico utilizado no solo para crear profundidad y separar las imágenes del fondo aprovechando otros elementos de la ingeniería en papel; finalmente, los vacíos que dejaban los elementos del pop up a lo largo del biombo evolucionarán al igual que el de la luz, a volverse parte del discurso y no como consecuencia de una solución técnica (ver fig. 3.39-3.40).



Figs. 3.39-3.40 DESARROLLO DE CORTES Y ELEMENTOS DE POP UP SOBRE MAQUETAS

## C) BOCETO FINAL CON CORTE SUPERIOR Y ELEMENTOS POP UP

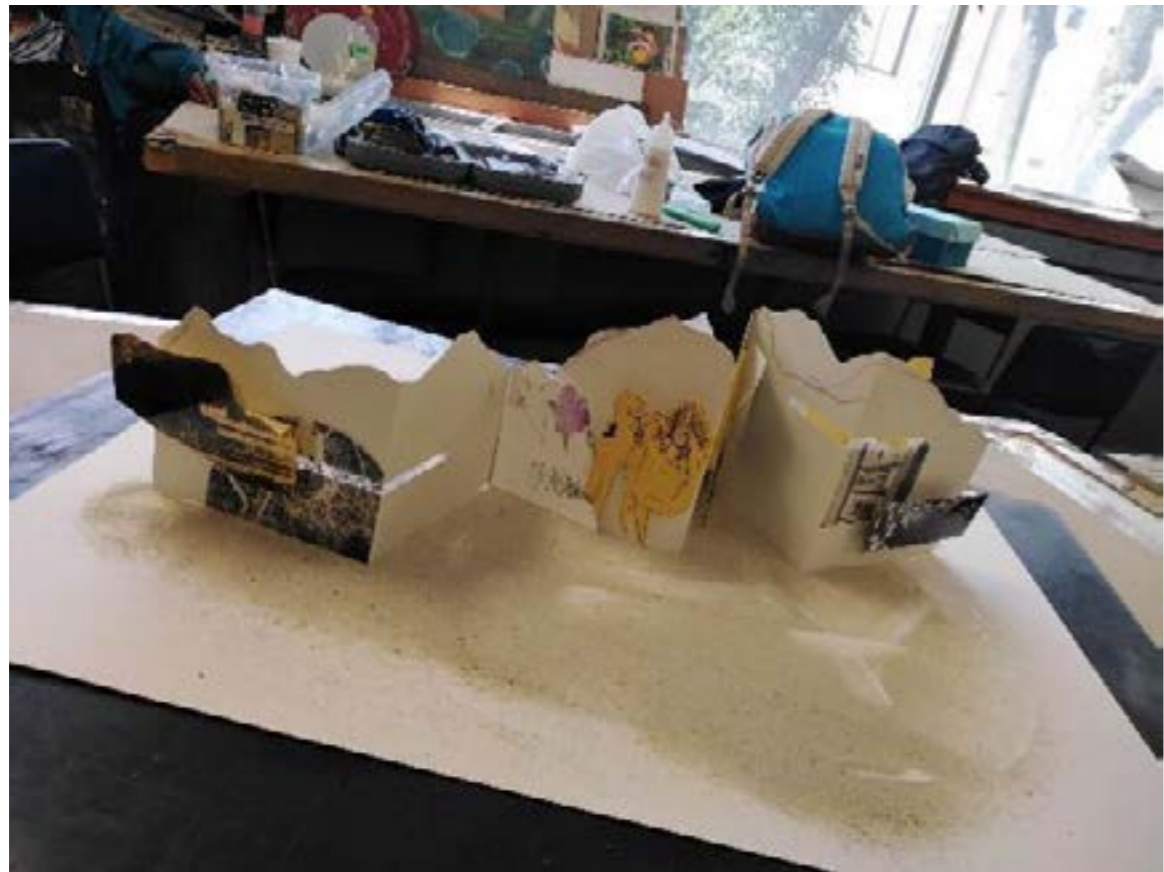
La maqueta final de la cual se partió para la realización final de la pieza es la conjugación del bocetaje del cuadernillo anterior al desarrollo del proyecto junto al modelo surgido del bocetaje de maquetas. El resultado de la suma de dicho cuadernillo y la maqueta final permitieron comprender aspectos de composición, técnica y discurso. A continuación, se enuncia un resumen de los resultados del desarrollo de la maqueta final.

Para la composición del objeto, se determinó un biombo de distancias irregulares donde cada panel sería de una medida distinta ascendente y descendente (yendo desde el tamaño 20x20 cm hasta el tamaño 60x60 cm) que en su parte superior añade un corte que sigue una línea irregular que genera ese mismo recorrido, en su interior, a una misma distancia, una línea recta que atraviesa todo el objeto; esta línea sería el elemento pop up de corte paralelogramo, saltando al frente y generando un espacio que a través del discurso permitiría pasar de lados anverso/reverso a una comunicación entre composiciones en ambos lados del objeto determinados como A y B; estas dos líneas establecerían la relación con el tiempo: uno vivido por todos de forma semejante y aquel individual, personal y experiencial.

El paso de la luz originado en los espacios derivados de los cortes de los elementos pop up, permitió no solo asimilar una estrategia técnica, sino abrir la posibilidad de poder utilizar materiales translúcidos, transparentes y opacos para aprovecharlos tanto como imágenes que se cruzan como para crear siluetas y sombras. Dicha circunstancia reforzaría al planteamiento de las composiciones de cada panel y sus interacciones entre elementos.

Los vacíos surgidos de los elementos pop up pasaron de ser una consecuencia de la técnica a ser parte de la composición misma, ya que a través de ellos se ganaba luminosidad y se pudo romper el pensamiento de anverso/reverso y convertir los lados en A y B haciéndolos interactuar. La composición de lo que existe en A influye en la de B pues dicho paso permite generar imágenes que son indivisibles y donde las repercusiones de una circunstancia caen hasta otra en un momento temporal distinto, pues en algunas dichas imágenes (lado B) funcionan como fantasmas mientras que en otras (lado A) operan como presagios.

En la maqueta final se recompuso y se jugó con los elementos visuales con los que se construyó el cuadernillo de dibujo. En esta ocasión, más que buscar el aprendizaje visual sobre la sensación del recuerdo, los fragmentos sirvieron como un ensayo para la comprensión de los funcionamientos y posibilidades que otorgaba el objeto y la interacción de las imágenes en dicho soporte. Principalmente, se aprendió sobre los principios de pop up y escultura en papel que se tendrían que utilizar para la resolución de los objetivos visuales de los elementos visuales sobre el objeto; para crear sombras, siluetas, lograr transparencias, volados, paso de luz y lecturas, se utilizaron recursos como pestañas o cajones, por mencionar algunos ejemplos de las técnicas retomadas de la ingeniería en papel. Este aprendizaje fue esencial para configurar la composición con la que cada panel sería bocetado y resuelto a nivel técnica (ver fig. 3.40, 3.41).



Figs. 3.40-3.41 ELEMENTOS DEL CUADERNILLO DE DIBUJO LLEVADOS A LA MAQUETA

### 3.3 REALIZACIÓN DEL PROYECTO

#### 3.3.1 ARMADO DE ESTRUCTURA Y PRUEBAS

Para la realización del biombo se eligió como material final la cartulina sulfatada después de las maquetas de materiales donde se determinó la forma que tendría. Para obtener la forma, se hizo una plantilla en cartulina bond respetando el tamaño de 20x20 (dos piezas), 30x30 (dos piezas), 40x40 (dos piezas), 50x50 (dos piezas) y 60x60 (una pieza); cada sección se dobló por la mitad y se cortó con una pestaña con la cual se pegaron para conseguir el biombo completo respetando el siguiente orden:

Posteriormente se definió la forma final de la parte superior la cual se trazó y se extrajo al cortarlo con el exacto de precisión. En cada uno de los paneles plegados se hizo un corte a la misma altura y grosor; este corte es el elemento pop up que bota hacia afuera generando un espacio. Una vez realizado esto y verificado el funcionamiento del elemento pop up, la planilla quedó terminada.

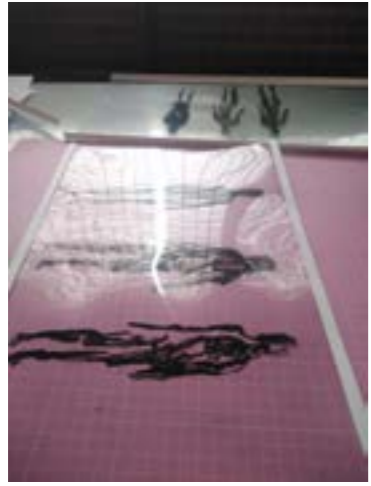
Con la planilla ya lista, se trasladó a tres pliegos de cartulina sulfatada. Se obtuvieron tres segmentos donde dos contemplaron la pestaña de pegado. Una vez hecho el corte de la planilla, se marcaron los pliegues de los paneles del biombo y se pegaron para generarlo completo verificando así que estuviera cortado de forma precisa y posteriormente se hizo el corte del elemento pop up en todo el biombo. Finalmente la estructura se extendió para verificar que no existiera ningún error de factura.

Sobre la estructura final se empezó a bocetear obteniendo medidas reales el tamaño de los elementos que conforman cada biombo. Al realizarse cada elemento se probaba sobre el biombo final para confirmar la proporción con respecto al soporte. Para la ingeniería en papel de la pieza se hicieron pruebas sobre el soporte verificando la resistencia, distancia y otras circunstancias que se hacían necesarias a nivel técnico para la realización completa del proyecto. Muchas de las partes se ensamblaron sobrepuestas sin fijarse para poder generar ensayo/error y poder hacer alguna modificación de última hora que no hubiese sido planificada y tuviera que efectuarse. La mayor parte de las pruebas consistía en poder encontrar puntos donde poner postes, cajones y pestañas que no quedarán expuestos a la vista y permitirían flotar o marcar distancia entre el fondo y los elementos para generar sombras (ver fig. 3.42-3.68).

Con el biombo finalizado, también se generó una serie de pruebas de iluminación para verificar como el paso de la luz variaba las lecturas conforme cambiaba su posición y tono. El objetivo esencial era comprender cómo los espacios y los elementos generaban una serie de sombras, la presencia de las mismas es importante pues es parte de la composición con la que los paneles se pensaron, algunos de ellos necesitando que la ubicación de sus elementos pudieran provocar una sombra.







Figs. 3.42-3.68

### 3.3.2 GLOSARIO DE TÉCNICAS DE ESTAMPA

Para hablar de los elementos de la pieza que están realizados desde el grabado, es necesario contemplar los procesos que se eligieron y cuyos resultados a nivel visual fueron determinantes para ser elegidos a nivel técnico. Estos procesos pueden aparecer repetidos y en combinaciones diversas en las placas que conformaron las partes del proyecto resueltas en grabado, a continuación se enumerarán y se explicarán brevemente de forma general; para comprender en que placas en específico fueron aplicados, se invita a checar el punto 3.2.2 donde en el listado de bocetaje se aclara para que elementos y en que placas fueron aplicados cuáles procesos.

#### Aguafuerte:

El aguafuerte es un procedimiento de huecograbado que consiste en generar un hueco por atacado con ácido sobre una placa de metal. Se aplica sobre la placa un barniz que funciona de aislante y con una punta seca se elabora el dibujo en espejo que se desea levantando el barniz protector; las líneas descubiertas son las que entran en contacto con el ácido y donde se produce el atacado. Durante el entintado, al pasar un rasero con tinta por toda la placa esta entra en los surcos generados por el ácido y al desentramparse, el entintado queda depositado en el hueco; al ser impreso, el acabado final resulta un dibujo hecho a base de línea.

#### Aguatinta:

Las aguatinas son grises generados por atacado con ácido y resina colofonia. Se preparan con una placa desengrasada a la que se le va añadiendo resina colofonia pulverizada sobre la superficie en una capa uniforme y delgada que es puesta a calentar hasta fundirse. Posteriormente, con goma laca limón se bloquean zonas de la placa para evitar los tiempos de atacado generando así un trabajo por capas que van desde el menor tiempo de atacado hasta el mayor. El resultado de este atacado consiste en zonas de diferentes profundidades, las de menor tiempo serán claras mientras que las de mayor tiempo serán oscuras. La resina colofonia funge como un grano, el cual es el encargado de marcar el atacado. El resultado al ser impreso son zonas que imitan a manchas de tinta negra en grises y que su entintado es igual al del aguafuerte, pues al ser desentrampado las partes que nunca estuvieron en contacto con el ácido serán blancas totales mientras que aquellas que se expusieron, irán aumentando su intensidad conforme sus tiempos sean mayores. Los tiempos comienzan en 20 segundos para el primer gris y se doblan hasta el gris deseado; en cobre, el máximo de tonos a obtener es de diez grises.

#### Aguatinta falsa:

Este procedimiento consiste en generar un efecto con una variante de materiales. El resultado que se desea imitar es el de la aguatinta y para lograrlo se procede a mezclar pigmento con resina colofonia pulverizada y solvente. La mezcla se aplica sobre la placa desengrasada y tiene la posibilidad de aprovechar el dibujo gestual por su consistencia y calidades. Funciona como la goma laca bloqueando zonas con la posibilidad de generar transparencias que emulan a la calidad de las veladuras de la tinta o la acuarela, gracias a esto es que se pueden generar grises sin divisiones que vayan de menor a mayor intensidad. Sobre la placa, una vez definidas las zonas se le da un baño de solvente que es quemado directamente para evaporarlo y que la resina con pigmento quedé adherida a la superficie. Su atacado en ácido funciona semejante al del barniz blando y debe supervisarse constantemente para definir el tiempo idóneo. El resultado final es semejante al de las aguatinas, pero en las zonas de transición no existen bordes entre los tonos de gris; su entintado es idéntico al del aguafuerte y las aguatinas.

#### Barníz blando:

El barniz blando tiene una preparación similar al duro con la diferencia de agregar vaselina o cebo. Este ingrediente graso permite al barniz mantenerse en temperatura ambiente y lo dota de la capacidad de poder transferir texturas. El proceso es sencillo, una vez desengrasada la placa y con

un poco de calor, se añade una capa delgada del barniz y se empareja hasta que la placa deje de estar caliente, el barniz debe quedar lo más homogéneo posible tanto en cantidad como en textura. No se debe tocar con los dedos ni con ningún objeto que pueda pasar grasa, pues traspasará; al añadir la textura que se desea transferir, se debe poner sobre la placa con una capa de papel manila por el lado encerado, posteriormente se pasa por el tórculo con presión y al sacar la placa de la máquina, se deberá retirar el papel manila y el objeto/textura que se deseaba transferir. Al retirarla, se destapará parte del barniz (como resultado de la transferencia de textura) permitiendo huecos descubiertos del metal; en este paso, se deberá bloquear con goma laca limón aquellas zonas de la placa donde no se desea agregar la textura y una vez seca, se deberá poner a atacar en ácido en tiempos cortos de diez a quince minutos y hacer pausas para verificar el proceso del atacado dado que el proceso es variable, ya que depende del espesor de la capa de barniz, tipo de textura y efecto final que se desee obtener, el tiempo final con el que se procesa. Su entintado es igual al del huecograbado. El resultado en impresión es variable y se pueden obtener muchos acabados que van desde poder reproducir un dibujo a lápiz, replicar un elemento vegetal o agregar insertos de diferentes tipos de papeles hasta textiles (hilo, diferentes mallas de tela, tul), plásticos (hule burbuja, bolsas de plástico, texturas en relieve) e incluso pieles (cuero, vinipiel, tactopiel).

#### Barniz de azúcar:

El barniz de azúcar permite jugar con otras propiedades del principio del huecograbado al trabajar a través de desniveles donde se deposita la tinta creando formas irregulares debido a la viscosidad de la miel, la cual puede ser aprovechada para un dibujo mucho más gestual y expresivo. El procedimiento es sencillo, pues básicamente consiste en una placa desengrasada sobre la cual se dibuja con la miel; cuando está fresca, la miel corre por la placa complicando su control por lo que debe trabajarse poco a poco y se pueden utilizar herramientas como pinceles o jeringuillas con lo cual se regulará la cantidad de miel en la superficie, una segunda estrategia es aprovechar por tiempos cuando la miel se empieza a secar para tener viscosidades más pegajosas, esperar su secado total y agregar la siguiente parte en miel. Una vez terminado el dibujo deseado, la miel debe secarse por completo (de preferencia, debe reposar un día completo) para después barnizar la placa con una capa delgada de barniz duro; en este paso es fundamental no poner a calentar la placa para evaporar el solvente del barniz duro pues derretirá la miel, por lo cual el barniz debe secar a temperatura ambiente. Una vez seca la placa, se pondrá a un baño con agua hirviendo moviéndola de forma horizontal de tal manera que se derrita la miel presente en la placa develando las manchas y trazos del dibujo; el agua no alterará el barniz duro, el cual protegerá la placa. La placa debe ponerse a atacar en tiempos de veinte a veinticinco minutos y ser supervisada para checar su profundidad, pues al ser impresa este factor puede variar. El entintado es el mismo que el del huecograbado. En la impresión, si la profundidad es demasiada al pasar por el tórculo el centro de las manchas y gestos quedará oscuro, pero el contorno quedará al blanco debido a que en los bordes la máquina no es capaz de imprimir el depósito de tinta al existir mucha profundidad; si la profundidad es adecuada, al pasar por el tórculo la impresión será homogénea y no se presentarán dichos bordes. Los bordes en sí no son un defecto, pues si se realizan con una intención pueden funcionar dentro de la composición de la imagen.

#### Esmaltografía:

La esmaltografía es un proceso alternativo de la gráfica donde se utiliza esmalte en polvo sobre una placa de metal que es sometida a calor. En este procedimiento, el esmalte se coloca en polvo sobre la superficie y con diferentes herramientas (lápices, puntas, pinceles, estenciles) se genera un dibujo gestual con el que se pueden obtener variedad de niveles tanto de huecograbado como de relieve. Se recomienda trabajar en capas delgadas y evitar las líneas delicadas pues podrían taparse durante la quema, ya que el esmalte se funde. Una vez quemado el esmalte, se ataca en ácido para obtener en las zonas descubiertas del metal un nivel. El entintado de este proceso puede ser por viscosidad de tintas en la parte de huecograbado y en la de relieve así como puede utilizarse goma arábiga y acuarelas para generar otros efectos.

#### Entintado en relieve:

El entintado por relieve consiste en el uso de rodillos para entintar un relieve. Las técnicas de relieve más conocidas son el linóleo y la xilografía; con una placa se puede obtener una impresión a un color, a la cual si se le suman placas auxiliares permite generar efectos de color como el camafeo, tricromías o placas recortadas. El entintado en relieve puede aplicarse en una placa de huecograbado para generar efectos de color considerando que si la placa se ha entintado tendrá un color en el elemento de la línea y un color en el elemento de plano que constituye el relieve; si la placa se entinta solo por relieves, la línea del huecograbado quedará en blanco. Otras posibilidades del entintado en relieve es generar una placa de huecograbado inversa, donde los atacados con ácido tengan por objetivo generar niveles en la placa; al hacerse de esta forma el entintado en relieve actuará sobre las zonas que no han sido atacadas o aquellas que han sido atacadas en tiempos cortos. En la esmaltografía y la collagrafía también puede aplicarse entintados por relieve que permiten hacer combinaciones de colores y resaltar los elementos y texturas que las conforman. El entintado se hace por medio de rodillos que pueden ir por categorías: duros, intermedios y suaves; la diferencia principal entre ellos es la posibilidad de asentar tinta en los relieves, siendo los rodillos suaves una muy buena opción si lo que se busca es ganar textura y detalle.

#### Entintado a la poupeé:

El entintado a la poupeé consiste en entintar zonas de una placa realizada en huecograbado con el objetivo de tener diferentes colores en los elementos que hayan sido atacados en ácido (aguafuerte, aguainta, barniz blando, barniz de azúcar). Consiste básicamente en ir añadiendo con rasero, tarjeta o con los dedos, los colores en la zona designada; al desentrampar la placa quedará el depósito de tinta asentado y al imprimir, se obtendrán los elementos en colores distintos. El entintado a la poupeé se puede combinar con los entintados por relieves, generando así efectos de color cada vez más diversos.

#### Entintado por viscosidad de tinta:

La viscosidad de las tintas se obtiene al variar su grado de espesor. Dicho grado depende de componentes que se añaden a la tinta al calentarla: al añadir más aceite de linaza o más vaselina, una tinta puede volverse más líquida; al sumarle a la tinta una cantidad de carbonato de calcio, se volverá más espesa; la cualidad de color puede variar cuando a una tinta se le añade blanco transparente, pues se obtiene un color translúcido y luminoso. En los entintados tanto para huecograbado como para relieve, todos estos factores pueden hacer más fáciles los procesos de impresión, pues la viscosidad de la tinta permite que se deposite de forma distinta en las matrices, obteniendo detalles que no podrían resultar al entintar con el mismo tipo de tinta toda la placa. Generalmente, los efectos de color son los más beneficiados por esta suma de materiales, ya que las posibilidades que ofrece el entintado por viscosidad de tinta ayudan a resaltar los detalles que se hayan trabajado en la matriz al asentarse de forma distinta en los niveles de la placa, los resultados en la impresión pueden variar de versión y versión de copia, permitiendo al impresor encontrar el punto idóneo para la solución de la imagen.

#### Huecograbado electrolítico (aguafuerte):

El huecograbado electrolítico es un proceso alternativo al tradicional donde la diferencia principal radica en el proceso del atacado. Es considerada una versión más amable con el medio ambiente de la técnica al trabajar con sales de cobre y su atacado sucede por el proceso de electrólisis el cual consiste en la descomposición del metal consecuencia del paso continuo de una corriente eléctrica a diferencia del atacado con ácido; el grabado electrolítico es considerado ecológico: es mayor la cantidad de veces que un atacado puede realizarse con las sales y su desecho es menos tóxico que el ácido gastado. En su acabado, el mordiente del aguafuerte es limpio, permite obtener líneas continuas sin bordes carcomidos, buena profundidad y el registro de líneas delgadas que en ácido podrían taparse o no atacarse si el barniz es demasiado espeso; prácticamente cualquier línea se ataca en el proceso electrolítico por lo que es recomendable preparar la placa con una cantidad intermedia de barniz duro o como alternativa tapar con gomalaca limón

aquellas zonas delgadas pues el atacado podría ser demasiado agresivo y registrar defectos. Aunque son realizables, aguaintas, barnices de azúcar y blandos no son muy recomendables en el proceso; el rango de tonos de grises para aguaintas es limitado, mientras en ácido se obtienen diez grises en electrólisis solo se consiguen cuatro. Los tonos de la propia aguainta tienen un acabado muy distinto en la impresión, el principal problema se encuentra en que al centro de la zona de dicha aguainta el tono es estable, pero a medida de que se aproxima a las orillas tiende a palidecerse o ennegrecerse y quedar disperejo (esto es resultado de la naturaleza del proceso, pues no se utiliza resina colofonia para generar un graneado en el metal; al carecer de este graneado, el atacado no es limpio ni homogéneo), misma circunstancia aparece con los barnices de azúcar.

En el caso de los barnices blandos, aunque existen texturas que se benefician del atacado electrolítico es poco recomendable procesarlas, ya que el barniz podría tender a traspasar defectos al no poder aislar completamente la superficie de la placa; los tiempos de atacado son especialmente complicados en los barnices blandos en electrólisis al depender de la potencia de la planta y muchas veces el atacado es agresivo y escasamente controlable, con la posibilidad de que se bote el barniz aislante. Los grados beneficios del atacado electrolítico podrían resumirse en su definición sobre la línea y en la sustentabilidad del proceso. Para realizarlo se necesita una planta eléctrica de voltaje y amperaje regulable que tenga salida en positivo/negativo y una tina para el atacado, la tina debe ser plástica y estar adaptada para poner colocar en ella una tira de cobre y frente a ella con una cierta separación otra tira que sostenga una placa de cobre que cubra la mayor extensión posible de una cara de la tina, en la tira de la placa se coloca el cable de la tierra (negro/negativo) y en la otra se colocarán las placas a atacar, las cuales deben sostenerse por un gancho hecho del mismo cobre y debe hacer contacto en sus dos extremos (placa y tira, el reverso de la placa a atacar tiene que quedar aislado, se debe pegar con cinta canela el gancho) en el que se colocara el positivo (rojo). El voltaje para la corriente no deberá superar el valor 5; la cantidad de dicho valor alterará el tiempo que se tarde el atacado, siendo recomendables aquellos valores entre 4 y 5 para lograr un atacado relativamente rápido que deberá ser controlado preferentemente en tandas de 10 a 15 minutos checando la profundidad que se desea obtener. Para limpiar la placa, al sacarla del atacado deberá rociarse con agua para tirar el material corroído, posteriormente se tumba el barniz con solvente.

#### Mezzotinta:

La mezzotinta o “manera negra” es uno de los procesos más laboriosos del grabado en metal. Visualmente es semejante al dibujo en carboncillo, la impresión queda con un acabado aterciopelado que se basa en una solución desde valores de luces y sombras. Se caracteriza por partir de un fondo negro y hacia las luces. Su procedimiento puede hacerse desde una base química por atacado al someter la placa a tiempos altos en el ácido o de forma manual, mediante una cuna de líneas; esta herramienta tiene un borde dentado que se hunde en un metal blando (cobre o zinc) ejerciendo presión homogénea siguiendo la forma de la cuna que produce una línea de puntos, dichos puntos son el graneado. La placa debe granearse en diagonales por capas intercalando los sentidos, cada capa debe ser lo más uniforme posible y abarcar toda el área de la superficie; el graneado genera una malla de puntos que eventualmente logra el negro desde el que se parte. Una vez listo ese negro, se bocetea definiendo las luces más altas y se procede a bruñir. El bruñidor aplanar los niveles creados por la cuna al incidir sobre la placa, las luces son zonas donde el metal vuelve a ser liso y que no se entintan pues la tinta no tiene donde depositarse; con el mismo proceso, se van degradando las luces hacia las sombras, pues al ir aplanando el graneado se controla el depósito de la tinta. Una vez hecho el bruñido, comienza el entintado de la placa que debe hacerse con mucho cuidado; principalmente se requiere saber con exactitud donde quedan ubicadas las zonas de luz alta y que la tinta tenga una viscosidad espesa, se entinta de forma general con rasero o tarjeta, pero el desentramado no puede ser homogéneo como el de un huecograbado; se limpia el exceso de tinta de la placa y después, sabiendo donde quedan ubicadas las luces más altas, se comienzan a desentramar con mucho cuidado desde el centro de cada zona hacia los extremos, procurando no limpiar toda la tinta para mantener la transición de grises y que los tonos no queden cortados entre la luz y la sombra. Una vez realizado el entintado, el proceso

de impresión es idéntico al del huecograbado. La consideración especial de la mezzotinta es que la cantidad de copias que pueden sacarse de una matriz es limitada respecto a otras técnicas pues cada pasada por el tórculo aplana el graneado, reduciendo la calidad del depósito de tinta entre más veces se imprima la placa y con la posibilidad de variar los resultados de las copias impresas.

Transferencia por tóner:

Este proceso es una variante solución para transferir imágenes a una placa de metal para atacarla en ácido; permite pasar registros por medio de fotocopias en impresión de tóner, las imágenes de preferencia deben estar en alto contraste o con pocos grises intermedios (uno o dos como máximo). El procedimiento consiste en una imagen (fotografía, dibujo, texto) fotocopiarla al positivo o al negativo según sea el caso (la copia debe ser hecha en ese momento o día, pues el tóner debe estar lo más fresco posible) y se coloca cara con cara sobre la placa de metal a trabajar. Con thinner en abundante cantidad debe mojarse la fotocopia por el reverso y si es necesario frotarla cuidando de no moverla, posteriormente debe pasarse por el tórculo con presión, el objetivo consiste en lograr hacer que el tóner baje de la fotocopia a la placa por lo que se debe levantar la hoja con mucho cuidado. Una vez que la transferencia de la imagen se haya realizado, se procede a calentar la placa para fijar el tóner y cubrir con goma laca las partes donde existiera un defecto porque no haya bajado el tóner o para asegurar las zonas del mismo; una vez hecho esto, la placa se ataca en ácido de forma regular vigilando los tiempos del atacado. El tóner sobre la placa funciona como un barniz, aísla las partes que no se atacarán con el ácido por lo que antes de procesar la placa debe definirse que método de entintado se elegirá, ya que si es por entintado de huecograbado la imagen fotocopiada necesitará ser un negativo donde lo que ataque sean las líneas de un agua-fuerte. Por otro lado, si el entintado será por relieves la imagen debe ser un positivo, pues el tóner definirá las zonas de relieve que serán atacadas, siendo las descubiertas los niveles más profundos donde no se depositará la tinta del rodillo. En la impresión, el resultado asemeja mucho a la fotocopia origen, variando un poco la definición de los tonos intermedios de grises y algunas texturas que se pierden durante el atacado, pero respetando la mayor parte de la imagen transferida.

### 3.3.3 PROCESO DE IMÁGENES FOTOGRÁFICAS

Sobre los elementos de la pieza que se realizaron desde la fotografía, se hablará de los procesos técnicos implementados en la pieza que están realizados en dicho medio. Es necesario contemplar que aunque la fotografía tiene nociones de gráfica, se hacen diferentes por nociones relacionadas con los materiales y la imagen. Su punto de coincidencia principal radica en la característica de la reproductibilidad, pero debe hacerse énfasis en comprender que la fotografía contemporánea puede tener enfoques muy distintos de aquellos con los que se aborda el análisis y la creación de las propuestas realizadas en procesos relacionados con la gráfica (entendida como grabado o estampa); sin embargo, tanto en México como en el extranjero, empieza a asimilarse como gráfica, la fotografía realizada tanto en procesos experimentales como en los procesos análogos y digitales al hablarse de la “gráfica expandida”. A continuación se hará una breve descripción de los recursos tomados desde la fotografía y sus técnicas, aplicados en secciones y elementos de la pieza:

Cianotipia:

Es uno de los métodos más antiguos para procesar una imagen fotográfica. No es en sí fotografía pues carece de sales de plata, pero logra reproducir una imagen obtenida mediante una cámara. Consiste en la mezcla de dos sustancias A y B (ferrocianuro de potasio y citrato de amonio-hierro) que al combinarse son reactivas a la luz ultravioleta. En oscuridad parcial, la mezcla es de un color verde fluorescente que cuando entra en exposición cambia su color a tonos pardos y/o grisáceos, debe someterse a un lavado continuo en agua para desechar la sustancia; posterior al

lavado, queda una impresión monocroma en azul Prusia, color del cual surge el nombre de la técnica. La cianotipia puede realizarse desde un negativo (un negativo fotográfico análogo o uno digital impreso sobre acetato) e incluso desde un fotograma (objetos semi translúcidos sobre un papel o una emulsión fotográfica para exponerlo a la luz) y puede utilizarse como soporte papel, tela, vidrio, espejos, madera o incluso cerámica y metal. Es el más accesible y menos tóxico de los procesos experimentales de la fotografía y poco a poco ha ido abriéndose campo dentro de la gráfica experimental. Para su realización se mezclan en probetas separadas dos soluciones: A (ferrocianuro de potasio + agua destilada) y B (citrato de amonio-hierro + agua destilada) que se mezclan en un segundo recipiente a cantidades iguales. Sobre el soporte (papel de algodón, tela/vidrio/espejo/madera/cerámica/metal sisados) se coloca con brocha o esponja una cantidad moderada de la mezcla; una vez impregnado el soporte, se coloca el negativo emulsión con emulsión en una prensa de vidrio. Esta prensa debe colocarse bajo rayos de luz ultravioleta (sol, lámpara UV) y exponerse a un tiempo que se ha de definir después de una prueba (los tiempos se definen en cinco, diez, quince, veinte minutos de exposición; finalmente una vez expuesta la imagen, el soporte debe lavarse con agua abundante para eliminar la sustancia tóxica y que quede el registro impreso.

Collage digital:

El collage digital permite la manipulación de imágenes de origen digital (fotografía, ilustración, vectores) y aquellas que puedan digitalizarse. Mediante los programas de edición como Photoshop e Illustrator, es posible crear imágenes que tengan salidas tan diversas desde los negativos para los procesos experimentales de fotografía hasta para poder obtener procesos de transferencia de imágenes directa e indirectamente sobre las placas. La manipulación de la imagen, que tradicionalmente podía lograrse en un cuarto oscuro con ampliadora y químicos, se transformó en software que mediante los avances de la computación y la tecnología permitió agilizar el proceso así como facilitar y ampliar herramientas para la creación de imágenes. La imagen construida siempre ha existido, pues un ejemplo en la época análoga es el trabajo de Jan Saudek quien a través del bloqueo y revelado de zonas, podía crear collages completos en ampliadora a partir de fragmentos que seleccionaba de fotogramas específicos que pueden rastrearse en sus imágenes al verse repetidas y modificadas; dicha modificación le permitía igual que a otros artistas, soluciones para construir sus imágenes. El cuarto oscuro ahora permite a través de lo digital una manipulación más compleja, que puede ir desde lo más evidente hasta lo más discreto, creando posibilidades ilimitadas.

Doble exposición:

Una doble exposición es cuando en una imagen se sobreponen dos distintas y se combinan entre sí. En general, es complicado predecir el resultado ya que se depende del contenido de las imágenes ya que consiste de un equilibrio de exposiciones que se puede realizar tanto en toma como en ampliadora/relevado digital: el fotograma A deberá sobreexponerse un paso mientras que el fotograma B debe subexponerse un paso, lo que dará por resultado que el A sea más clara que su medida correcta y B sea más oscura; todas las zonas de B serán oscuras, podrán salir partes de A con exposición correcta que se encimarán como consecuencia aditiva de la luz (al ser más claras en su toma, se suma la luz de la zona oscura de B, equilibrando su exposición y haciéndoles revelarse con la exposición correcta de la fotografía), esta circunstancia tendrá tendencia a suceder en las partes más oscuras, mientras que en las partes claras pueden encontrarse perdidos detalles de A a raíz de su sobreexposición. Por este juego de compensación, es muy variable y los resultados tienden a depender de las composiciones y contenido de los fotogramas. Las exposiciones pueden hacerse desde cámara; si la cámara es totalmente mecánica, se debe trabar el negativo para que sea expuesto dos veces pero si es semi automática, se trabaja con las funciones predefinidas de doble exposición. Si la imagen se trabaja como doble exposición desde el proceso es un poco más controlable; en análogo se pueden hacer plantillas de bloqueo y en digital, el control es absoluto gracias a las capas. La técnica ha sido pulida y aprovechada fácilmente por su versión digital ya que permite alterar y decidir sobre el resultado final.

#### Fotografía análoga blanco y negro:

La fotografía es un proceso físico/químico que se desarrolló en el siglo XIX en Europa; surgió por los experimentos del litógrafo Niépce que buscaba un proceso que facilitara la reproducción de registros sobre las piedras y aunque él no fue el desarrollador de la cámara, fue el responsable de obtener el primer fijador que permitía que una imagen proyectada sobre una superficie emulsionada no se velara al entrar en contacto con la luz exterior. La química de Niépce generaría la base de los revelados de diferentes técnicas fotográficas y dicho sistema que optimizarían otros individuos a finales de siglo XIX y principios del XX haría a la fotografía un proceso reproducible de fácil alcance para la sociedad. La fotografía blanco y negro es quizás la técnica química que más usuarios tuvo, que no es considerada un proceso antiguo (de naturaleza más tóxica, inestable, laboriosa y cara) y que popularizó el uso de la fotografía como medio no solo del arte o la ciencia, sino de otros aspectos sociales, culturales y políticos. Aunque hoy en día comienza a volverse más cercana a los procesos experimentales porque se ha vuelto costosa debido a la baja producción de materiales, sigue siendo una de las técnicas predilectas por los fotógrafos y generalmente es el primer proceso con el que se aprende a revelar. A nivel técnico, consiste en exponer sales de platas en gelatina (película) a una cierta cantidad de luz en la cámara (exposición); la imagen, asentada en el material, deberá ser relevada en un proceso de dos pasos: revelado de negativo y de papel/copia y cada uno consiste de tres químicos: revelado+baño de paro+fijador. Existen alteraciones al proceso que modifican la naturaleza de los materiales generando efectos en las imágenes, ejemplos son el revelado cruzado, el solarizado, el forzamiento de la película y las dobles o triples exposiciones. El blanco y negro existió en casi todos los formatos: 35 mm, instantáneas polaroids, transparencia, formato medio, placa de gran formato y después transiciono a lo digital.

#### Fotografía digital blanco y negro:

La fotografía digital revolucionó las posibilidades de la imagen que ya había asentado lo análogo. Traslado el cuarto oscuro al software de una computadora y los procesadores de imágenes facilitaron y optimizaron el revelado. Poco a poco la calidad de lo digital con respecto lo análogo ha ido reduciéndose, pues eventualmente se ha conseguido igualar y superar la calidad de imagen que se había perfeccionado con los métodos químicos; el procedimiento se conforma de equivalencias que convierten las funciones del método análogo al digital: la película se sustituye por un sensor fotosensible a base de celdas que convierten la recepción física de la luz en información digital; dicha información (1,0) se le asigna valores donde cada celda responde a un color específico conformando un pixel, la versión digital de las sales de plata de las películas. Tanto en digital como en analógico se presentan fenómenos similares: desde el graneado por exceso de sensibilidad (iso), la aparición de pérdida de definición al forzar el iso, hasta variaciones de color derivados de la fuente de iluminación con la que se esté trabajando y alteraciones de contraste por filtros. El blanco y negro digital convirtió las doce zonas de contraste a valores interpretables por las computadoras que deben calibrarse según los dispositivos por donde transite la imagen a través de los perfiles de color; dichos perfiles son configuraciones que permiten una visualización homogénea desde la toma hasta la impresión. Aunque existe la posibilidad de obtener una imagen a blanco y negro únicamente en toma, es recomendable que el negativo digital original sea a colores pues así se puede generar un blanco y negro de mayor calidad al apoyarse en los perfiles de color y posteriormente en la edición adecuada.

#### Impresión sobre materiales distintos al papel fotográfico y giclée:

La impresión de una imagen digital se encuentra principalmente con dos problemas: la calidad de la impresora y el flujo de trabajo de la imagen. Los perfiles de color no solamente permiten homogenizar la visualización en los dispositivos como computadoras, celulares, proyectores, entre otros, sino que administra la visualización del color de las impresiones y configura la combinación del CMYK; aunque existen muchos métodos para lograr la calibración y comunicación exitosa mediante los perfiles de color, deben hacerse una serie de pruebas con las cuales se evaluará la cercanía de la visualización e impresión; en ocasiones, la calibración no solamente se refiere a la configuración de interpretación de valores para los tonos en el perfil de color, sino que es necesaria a nivel física

en monitor e impresora. Esencialmente existen dos tipos de impresión: inyección de tinta y láser. La primera se basa en un sistema de combinación de cuatro canales de color, dicha mezcla permite reproducir los colores de la imagen y la inyección se realiza por puntos sobre el papel. La segunda por su parte es un proceso que parte de la ionización de tóner seco y un sistema de calor para fijar la impresión. Materiales como los papeles diferentes al comercial (algodón, lana, albanene, acetato, arroz) pueden procesarse tanto en impresión por inyección como por láser haciendo pruebas mediante experimentación, pues algunos aceptan mejor una que otra y en ocasiones ambas, según las condiciones que permitan dichos materiales. Las posibilidades de añadir elementos a la gráfica mediante diferentes tipos de impresión tanto tradicional como digital, enriquecen las propuestas visuales al conceder a medios como la fotografía interactuar con el grabado tradicional a través del collage, el chiné collé o el pastiche.

#### Negativo y positivo:

La relación de negativo/positivo existe en diferentes medios que conforman la gráfica: fotografía, xilografía, huecogrado, serigrafía o litografía, todos parten de un negativo (una matriz inversa) del cual se obtiene una serie de copias al positivo. Tienen características específicas que pueden o no aparecer en todos: cambio de posición en eje horizontal e inversión de luces, sombras y colores. Dependiendo el medio, su técnica será la razón por la que un negativo tiene ciertas cualidades: un negativo fotográfico está pensado para bloquear/permitir el paso de la luz sobre el material fotosensible, un negativo de serigrafía por su parte regulará la cantidad de tinta a asentar a través de su malla sobre el material a imprimir y un negativo de huecogrado/xilografía retendrán el depósito de tinta para generar la copia al contacto y presión con el papel. El negativo poco a poco ha pasado de ser solamente una cuestión técnica a volverse parte del lenguaje visual de los medios que lo utilizan; los artistas han aprovechado las lecturas relacionadas con lo opuesto/inverso y lo paralelo que otorga el negativo para incluirlo en sus composiciones y obras, además de aprovechar los recursos visuales de composición como color, forma, plano y línea que son diferentes de aquellas opciones dadas por los positivos.

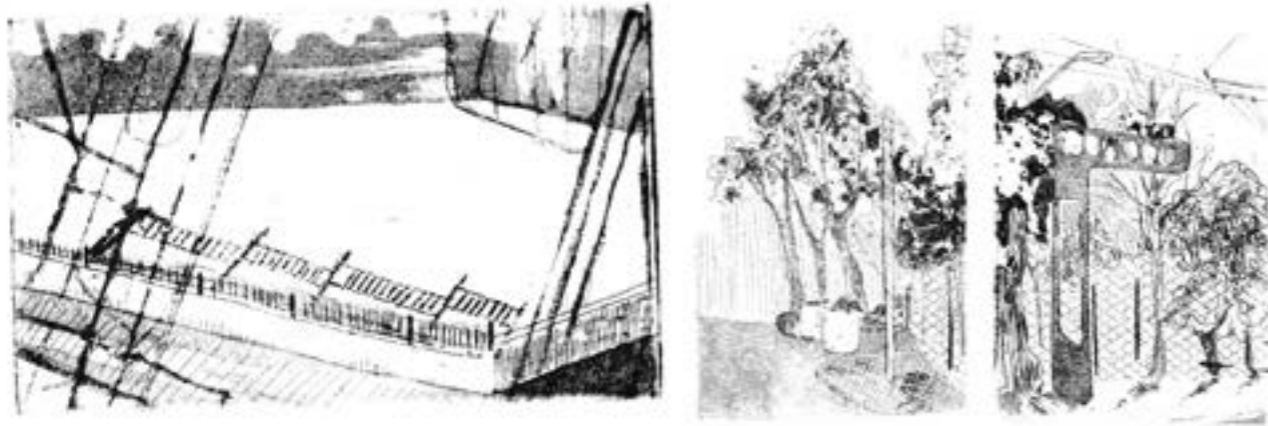
#### Revelado y edición digital:

Como se había mencionado anteriormente, el tránsito de lo análogo a lo digital permitió trasladar el cuarto oscuro químico al software digital. La transición expandió la edición tradicional para siempre, pues aunque maneja el principio de procesos que trabajan con plantillas y capas, logró añadir cuestiones como los recortes, cambios de tamaño/proporción, modificar los canales de configuración de las imágenes alterando contraste, color, balance de blancos, exposición, saturación, entre otros. La posibilidad de eliminar defectos y limpiar la imagen así como de deformarla y construir a partir de la información circundante se volvió una realidad, con ella la modificación podría ser lo más limpia o más descarada, llegando al punto de ser imperceptible. El proceso de dar una edición básica general se llama revelado digital, su objetivo primordial ajustar una imagen cruda (RAW) en un balance de contraste, exposición, color y saturación. Posterior al revelado, viene la edición, donde se ajustan elementos específicos de cada imagen como recuperar y equilibrar zonas de detalle, alteraciones de color y tono, limpieza y eliminación de defectos no deseados, re encuadre, recorte, ajuste de exposición y contraste en partes determinadas, entre muchas otras opciones. La evolución del cuarto oscuro a los softwares digitales ha cambiado la comprensión que se tiene de las imágenes, pues descariado o pulcro, las opciones que permite jugar con los archivos digitales expandieron lo que los artistas han podido hacer.

### 3.3.4 PRUEBAS Y PROCESO DE IMPRESIÓN

A continuación se muestra un registro visual del proceso de las pruebas de grabado así como del revelado de los elementos de fotografía.

#### PRUEBAS DE ESTADO FINALES



Figs. 3.3.69-3.70 PRUEBAS DE ESTADO PANEL A4



Fig 3.77, 3.78 y 3.79 PRUEBA DE ESTADO PANEL A6



Fig 3.80 PRUEBA DE ESTADO PANEL B1



Fig 3.84 PRUEBA DE ESTADO PANEL B4



Fig 3.85 PRUEBA DE ESTADO PANEL B7



Fig 3.81, 3.62, 3.63 PRUEBA DE ESTADO PANEL B2



Fig 3.85 PRUEBA DE ESTADO PANEL B5

REVELADO Y EDICIÓN DE FOTOGRAFÍA

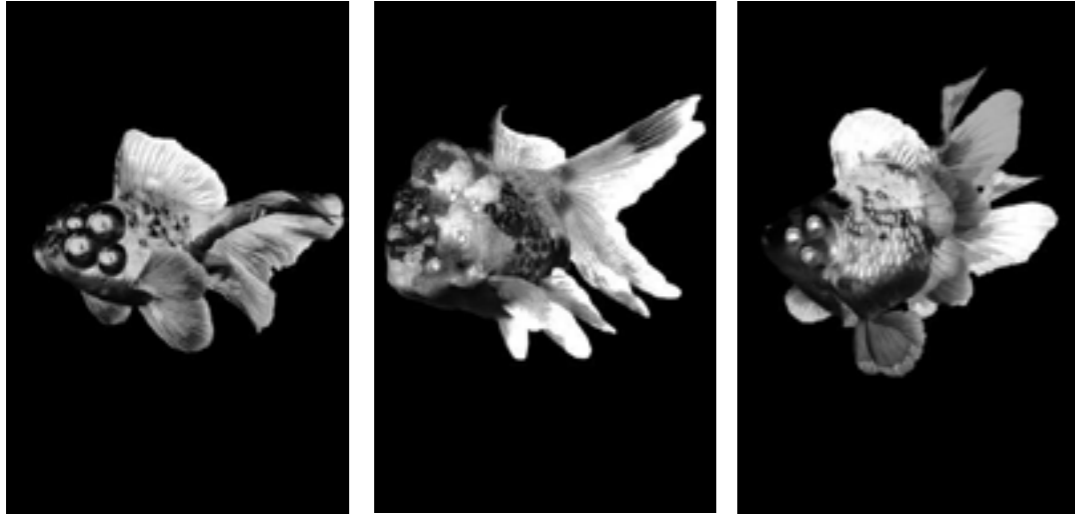


Fig 3.86 PANEL B4

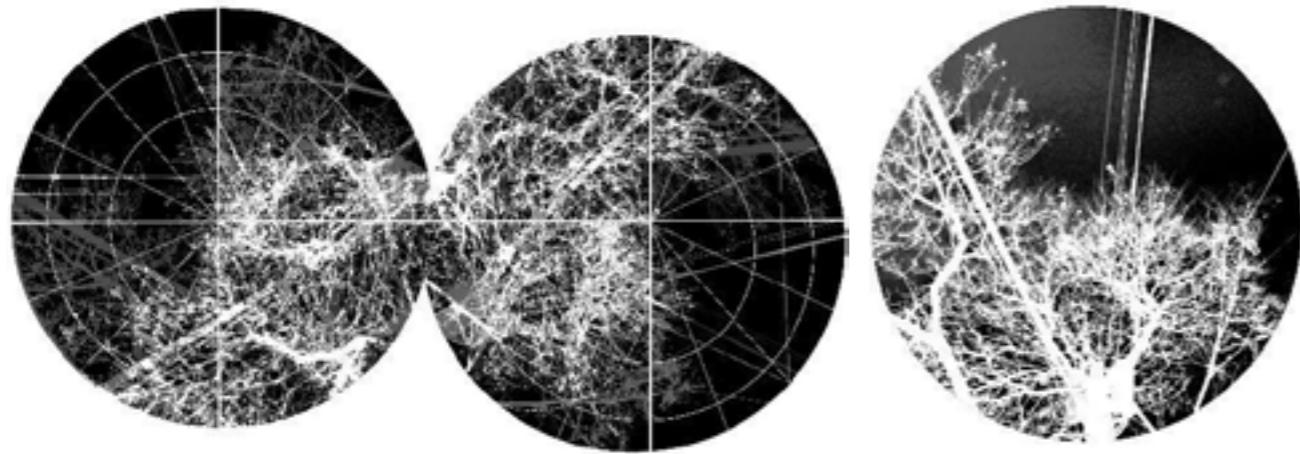


Fig 3.87 PANEL B5



Fig 3.88 PANEL B7

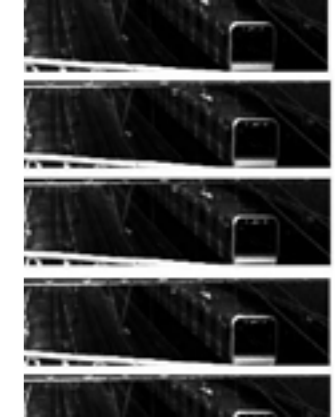


Fig 3.89 PANEL B5

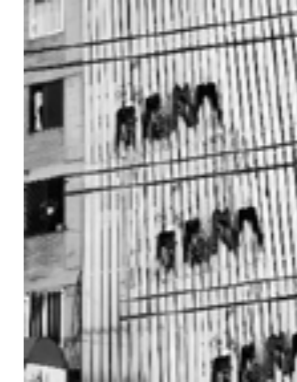


Fig 3.90 PANEL A4

Fig 3.91 PANEL A9

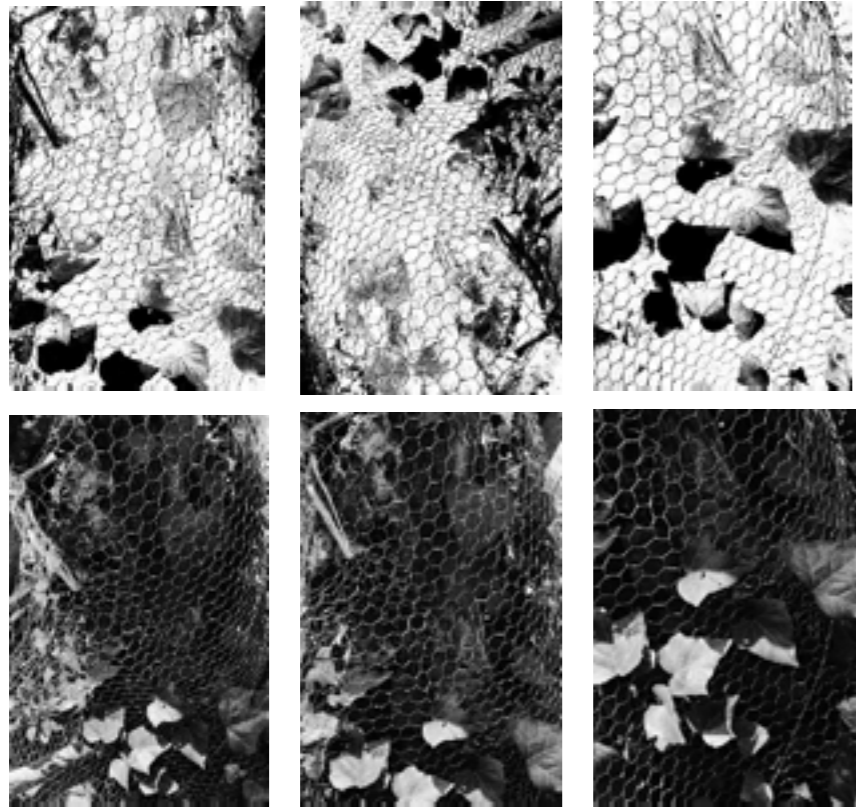


Fig 3.92 PANEL B3



Fig 3.93 PANEL A3



Fig 3.94 PANEL B7



Fig 3.93 PANEL B8

### 3.3.5 REGISTRO Y MONTAJE DE LA OBRA FINAL

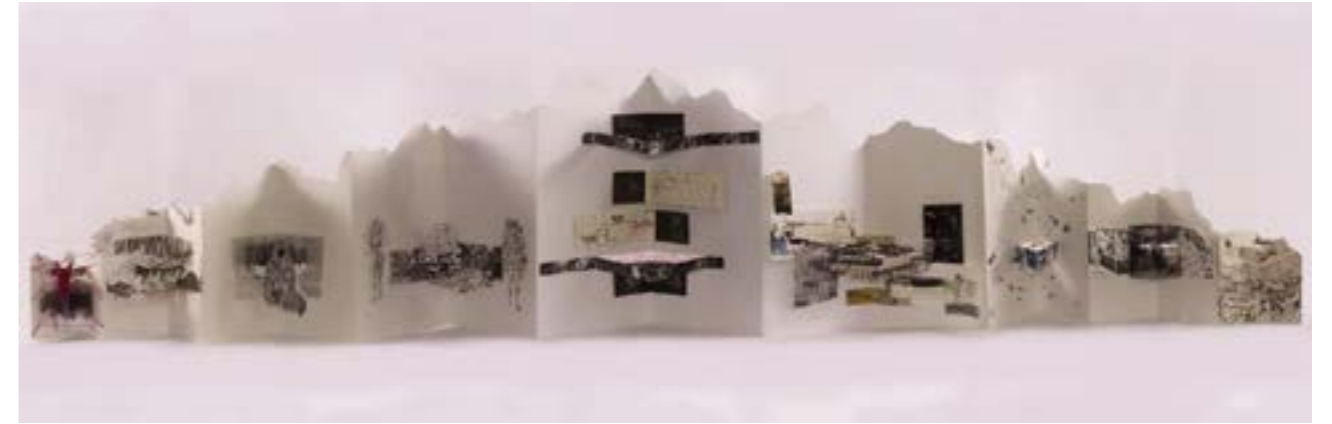


Fig 3.94 KAISOUKI TO JIKAN/Lado A



Fig 3.95 KAISOUKI TO JIKAN/Lado B



### 3.5 CONCLUSIONES DE CAPÍTULO

Como principal conclusión, se puede afirmar que la producción de obra es un proceso en el que se involucra una investigación teórica asentada en referentes y antecedentes combinada con intereses personales que poseen intenciones detonadas por la experiencia aplicada a la creación artística.

Dicho proceso integra la investigación de un contexto histórico del arte y la estética, el análisis del trabajo de artistas referentes y la propia exploración personal de temas que interesan al artista cuando se conectan la teoría con dichos intereses personales. Estos referentes pueden ser desde aspectos teóricos, visuales, de método de construcción o de solución técnica y son influencias fundamentales para el desarrollo de la pieza u obra a realizar. La conciencia de estos factores construye un nuevo aprendizaje en el proceso de la producción pues esta se consolida de una manera distinta, mucho más rica y compleja, donde constantemente aparecen preguntas y planteamientos que no podrían aparecer sin la profundidad de la investigación.

En el caso del presente proyecto, la construcción de la pieza “Kaisouki to Jikan” se dio al integrar el contexto histórico del arte japonés moderno y contemporáneo como un antecedente esencial para comprender la manifestación del zen a lo largo de casi dos siglos desde que el arte creado bajo sus preceptos fue la cúspide de la creación artística en el archipiélago sumado a su estudio desde la filosofía y con la influencia de otras ramas del pensamiento oriental que lo construyeron así como el choque con occidente en cuanto a sus posturas sobre la vida y la belleza. Esta comprensión permitió construir un lenguaje personal de elementos visuales retomados desde el zen a los que se dotó de una significación a partir de la experiencia personal. La solución de construcción del tomar la identidad cultural personal sumada a una extranjera fue resuelta al encontrar dicho común denominador en los cinco artistas referentes que se presentaron en el capítulo dos. En específico, estos referentes trabajan sus intereses personales con relación al arte creado en México y en Japón y gracias a ello fue posible comprender cómo abordar preguntas y cuestiones subjetivas con intereses formales. En el caso específico de la pieza, el tema del tiempo y la memoria desde la gráfica se pudo ir desarrollando gracias a las perspectivas orientales que tenían connotaciones diferentes a las occidentales y se conectaron al zen debido a los planteamientos del mismo. Visualmente, se retomaron directamente del arte japonés los siguientes elementos: la grieta, la irregularidad, el juego entre la luz y la sombra y la sugerencia de lo incompleto. Estos elementos que se tomaron, fueron construidos a través de la significación para dotarlos de una relación íntima y personal con el tema de la memoria y el tiempo. A lo largo del análisis de la pieza, se va estableciendo la postura que se tiene con ambos así como su relación con la experiencia, la vivencia y lo emocional. Los tres medios elegidos para asentar las imágenes que se construyeron con la intención de evocar a través de la sensación y lo emocional permitieron ampliar su propio lenguaje al integrarse los factores como el paso de la luz, pues por parte de los materiales se apeló a la transparencia y la translucidez que permitía recombinaciones que enriquecían lo establecido como una herida/huella. La luz permitió la construcción de sombras que dependiendo de la iluminación del ambiente donde se ubique y del espacio del volado de los elementos con respecto al fondo, y, esas mismas sombras, coincidieron con el protagonismo de un ente de naturaleza psíquica que apareció a lo largo del desarrollo del tema y de la propia construcción plástica y visual de la pieza.

Se puede concluir que en el capítulo tres se presencia la consolidación de un proceso creativo del cual existe un registro principalmente en la bitácora, la cual fue primordial para la creación de la pieza, pues en ella se asentaron las ideas en torno a la investigación. Posee registro de la lectura de las fuentes de información así como de reflexiones personales y preguntas que surgían conforme se iba avanzando. Existe asimismo, un registro visual del proceso de construcción de la obra; este proceso es de naturaleza técnica y muestra el trabajo realizado con respecto a la aplicación de los medios resueltos en las imágenes, los procesos de impresión y de revelado y los recursos de la ingeniería en papel y el pop up para poder construir el volumen simulado de todo el sólido. Finalmente, el presente documento es la conjugación de la elaboración de la bitácora de trabajo y de la investigación teórica.

### CONCLUSIÓN FINAL

Se llegaron a dos conclusiones finales a lo largo de la investigación, la primera sobre la consolidación de los resultados obtenidos en la construcción de la pieza y la segunda, una reflexión en torno al sentido del objetivo que tiene realizar una investigación desde las artes.

La investigación fue satisfactoria porque se encontraron resultados positivos que se enumerarán a continuación:

1. El zen dejó de ser el único sistema de pensamiento para la construcción de intereses formales de artistas japoneses a partir de la occidentalización y modernización del Japón, aunque nunca ha desaparecido en su totalidad y muy por el contrario, este pensamiento filosófico se relacionó con los eventos históricos, sociales y políticos que sucedieron en el archipiélago nipón a lo largo de dos siglos.

Desde el fascismo japonés que justificó sus acciones a través de un programa iconográfico gracias a la idea de retomar lo japonés como oposición ante la presión de las potencias europeas, el arte postguerra activista y de protesta que buscaba enunciarse en contra de las autoridades que habían llevado a la nación a los conflictos, a los problemas sociales al interior de los individuos de los años 1980-1990 y la política del softpower que actualmente ejerce el Japón contemporáneo. Todos estos fenómenos han manifestado alguna una relación con el zen que ha sido abordada por los artistas japoneses de dichos años, aunque claro, las formas de construcción y representación sean todas muy diferentes, persiste una presencia que es inevitable.

2. La relación entre zen y la estética occidental mucho tiempo estuvo en una posición de extremos debido a la diferencia en sus perspectivas sobre la vida, la naturaleza, entre otras situaciones, pero existen en ambas puntos de coincidencia en los que eventualmente coincidieron, como por ejemplo, compartir posturas con la fenomenología.

En el caso de México, existe entre el zen y la estética mexicana una coincidencia debido a semejanzas que se encuentran en el sincretismo cultural interno que experimentaron donde dentro de una de sus raíces existe una devoción por la naturaleza, en el caso de Japón con una religión animista y en el de México, en religiones de dioses duales politeístas basados en las fuerzas de la naturaleza. Este punto en común permite un entendimiento mutuo, pues aunque por el lado mexicano exista una tendencia occidental por la colonización, la cultura se permite entrar y salir de las ideas del hemisferio y puede prestarse a entender otras voces. El ejemplo del análisis de “Pedro Páramo” y el Noh, permite visualizar esta comprensión que sería difícilmente imaginable, pero que es posible, sobre todo, en un contexto de interculturalidad y de hibridación, donde existe un amplio movimiento de individuos.

3. La existencia de artistas japoneses interesados en México y artistas mexicanos interesados en Japón es sumamente importante, pues comprueba la posibilidad de crear en y con otra cultura aparte de la propia. El legado de los artistas japoneses en el país que empezó con Kaminaga y Takahashi así como con el propio trabajo de Luis Nishizawa como nikkei, ha sido relevante para el desarrollo de diversas universidades. Escuelas como la Escuela Nacional de Artes Plásticas/Facultad de Artes y Diseño, la Universidad Veracruzana, la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado o la Universidad de las Ciencias y las Artes de Chiapas han tenido o tienen en activo, profesores nipones que han enriquecido la trata de los procedimientos del arte, en específico del área de escultura, y cuyas obras han sido construidas desde su identidad que están interesados en México. Por otro lado, artistas como Omar Rosales que son mexicanos y que han aprovechado los programas de intercambio, enriquecen esos lazos culturales y abren vías de comunicación; su trabajo con HASHI GALLERY ha permitido que artistas productores que tienen este diálogo entre Asia y Latinoamérica puedan tener un espacio para exponer su producción como es el caso del artista Mori Hiroyuki.

4. La construcción de la pieza Kaisouki to Jikan (Memoria y Tiempo) fue posible desde la integración de los contenidos formales de la estética del zen, el conocimiento del contexto histórico del arte japonés, un análisis del proceso creativo de los artistas referentes y de intereses personales originados en la experiencia que involucraron una cuestión psicológica que se veía fuertemente influenciada por los conceptos del tiempo y la memoria.

La realización de la pieza fue un estudio resultado de una investigación donde los medios elegidos (dibujo, grabado, fotografía) eran abordados por un sentido desde la gráfica que construyeron la idea de la memoria como una huella del registro de cosas que ya no existían en el tiempo y que podían ser evocadas a través del recuerdo, aunque la claridad del mensaje de la ruina fuera poco nítido. Este planteamiento tenía como objetivo evocar la sensación del recuerdo que busca comunicarse de una forma intangible e irreconocible, pero que aún mantiene su intención de manifestarse. El biombo es probablemente la zona de la pieza con mayor relación con el zen, pues maneja dos relaciones con el tiempo que van en el tiempo lineal y el tiempo relativo a la experiencia y su construcción mantiene la presencia de la huella, la fugacidad, la irregularidad y la caducidad.

## FUENTES CONSULTADAS

### LIBROS CONSULTADOS

- Benedict, Ruth. (2005). *The chrysanthemum and the sword: patterns of japanese culture* (1ra edición). Editorial Mariner Books. Estados Unidos.
- Canclini, Héctor (1990) *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. (1ra edición). Editorial Grijalbo. México.
- Campbell, Joseph (2020) *El Héroe de las mil caras*. (1era edición). Editorial Ediciones Atalanta. España.
- Colina, Fernando (2014) *Sobre la Locura*. (2da edición). Editorial Cuatro Ediciones. España
- Coomaraswamy, Ananda K. (1959). *Hinduism and Buddhism*. (10ma edición). Editorial Philosophical Library. Estados Unidos.
- Danto, Arthur C. (1995) *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*. (1ra edición). Editorial Paidós Estética. España.
- Debord, Guy (200) *La Sociedad del Espectáculo*. (1ra edición). Editorial Pre-Textos. España
- Espinosa Fernández, Jorge. (2014) *Artistas que dibujan el aire: artistas japoneses en México*. (1era edición) Editorial Printshop. México.
- Fontcuberta, Joan. (2015) *El Beso de Judas: Fotografía y verdad*. (2da edición). Editorial Gustavo Gili. España.
- García Blanco, Natalia. (2021). *Japonismo en Europa S. XIX. La influencia del Arte Japonés en el Impresionismo y Postimpresionismo* [Tesis de grado en estudios de Asia Oriental, Universidad de Salamanca]. Academia.edu. [https://www.academia.edu/50364259/JAPONISMO\\_EN\\_EUROPA\\_S\\_XIX\\_LA\\_INFLUENCIA\\_DEL\\_ARTE\\_JAPONÉS\\_EN\\_EL\\_IMPRESIONISMO\\_Y\\_POSTIMPRESIONISMO](https://www.academia.edu/50364259/JAPONISMO_EN_EUROPA_S_XIX_LA_INFLUENCIA_DEL_ARTE_JAPONÉS_EN_EL_IMPRESIONISMO_Y_POSTIMPRESIONISMO)
- García Vega Blanca; Gallego, Pedro Luis (2018) *De bosques y árboles. Mediadores entre lo natural y lo humano en el arte y la arquitectura contemporáneos japoneses*. (1ra edición). Editorial Tirant Humanidades. España.
- Frankl, Viktor (2015) *El hombre en busca del sentido* (3ra edición). Editorial Herder. España.
- Han, Byul-chul (2019) *Ausencia: Acerca de la cultura y la filosofía del Lejano Oriente* (1ra edición). Editorial Caja Negra. Argentina.
- Han, Byul-chul (2018) *Hiperculturalidad* (1ra edición) Editorial Herder. España.
- Heidegger, Martin (1971) *Ser y Tiempo* (2da edición). Editorial Fondo de Cultura Económica. México
- Jodorowsky, Alejandro (2011). *Psicomagia*. (1ra edición). Editorial Ediciones SIRUELA. España.
- Juniper, Andrew. (2004). *Wabi-sabi: El "Arte de la Impermanencia" Japonés*. (1ra edición). Editorial ONIRO. España
- Jung, Carl G.; Campbell, Joseph (1997) *Encuentro con la Sombra: el poder del lado oculto de la naturaleza humana*. (1ra edición) Editorial Kairos. España.
- Jung, Gustav G. (2018) *Escritos sobre espiritualidad y trascendencia*. (2da edición) Editorial Trotta. España
- Medina, Cuahutémoc. (2015) *Meiro Koizumi: Retrato un silencio fallido*. (1ra edición). Editorial MUAC Museo Universitario de Arte Contemporáneo. México.
- Murakami, Haruki. (2006) *Kafka en la orilla*. (2da edición). Editorial Tusquets Editores. España
- Murakami, Haruki. (2008) *Crónica del pájaro que da cuerda al mundo*. (1era edición). Editorial Tusquets Editores. España
- Murakami, Haruki. (2009) *El fin del mundo y un despiadado país de las maravillas*. (1ra edición). Editorial Tusquets Editores. España
- Nakazawa, Hideki. (2018). *Art History Japan: 1945-2014*. (1ra edición). Editorial Art Diver. Japón.
- Nihira, Fumuki; Finnegan, Nuala; Brennan, Dylan. (2016) *Rethinking Juan Rulfo's Creative World, Chapter "Visions of -Place: Yeats, Rulfo and the Noh Play"*. (1ra edición). Editorial Routledge. Estados Unidos.
- Nishida, Kitaro (2015) *Pensar desde la nada. Ensayos de filosofía oriental* (2da edición) . Ediciones Sígueme. España
- Okakura, Kakuzo. (1910) *The Book of Tea*. (Edición de 2005). Editorial Duffield&Company. Estados Unidos.
- Rubio, Carlos. (2010). *El Japón de Murakami*. (1ra edición). Editorial AGUILAR. España
- Sartre, Jean Paul (2008) *El ser y la nada* (3era edición). Editorial Losada. Argentina.
- Stanivlaski, Konstantin (2019) *Un actor se prepara* (1ra edición). Editorial Espuela de Plata. España
- Sontag, Susan. (2006) *Sobre la Fotografía*. (1era edición). Editorial Alfaguara. México
- Suzuki, Daisetz Teitaro. (1986) *BUDISMO ZEN*. (1ra edición). Editorial Kairos. España
- Suzuki, Daisetz Teitaro; Fromm, Erich (1964) *BUDISMO ZEN Y PSICOANÁLISIS*. (1ra edición). Editorial Fondo de Cultura Económica. México.
- Tanizaki, Junichiro. (2016) *El elogio de la sombra*. (2da edición) Editorial SATORI. España.
- Tenorio Trillo, Mauricio. (2017) *"Hablo de la ciudad" Los principios del siglo XX desde la Ciudad de México*. (1ra edición). Editorial Fondo de Cultura Económica. México.
- Trede, Melanie; Bichler, Lorenz (2007). *HIROSHIGUE: One hundred famous views of Edo* (1ra. Edición). Editorial TASCHEN. Alemania.
- Watts, Alan. (2002). *TAOISMO: El camino más allá del esfuerzo*. (1era edición). Editorial Kairos. España.
- Wolpin, Samuel. (1985) *El zen en la literatura y en la pintura*. (1ra edición). Editorial Kier. Argentina

## ARTÍCULOS CONSULTADOS

- Autor Anónimo. (10/agosto/2019). Tatxo Benet compra una obra censurada en Japón sobre mujeres coreanas ofrecidas como esclavas sexuales. <https://www.publico.es/culturas/arte-libertad-expresion-derechos-humanos-tatxo-benet-compra-obra-censurada-japon-mujeres-coreanas-ofrecidas-esclavas-sexuales.html>
- Cadena, Aura. (30/octubre/2016). ¿Qué es la vacuidad de la que tanto habla el budismo?. <http://cadenaaura.com/2016/10/que-es-la-vacuidad-de-la-que-tanto-habla-el-budismo/>
- Contreras, Amparo. (2008) Elementos de viento, tierra y erotismo: entrevista con Luis Nishizawa. Revista de la Universidad de México, Núm 51. <https://www.revistadelauniversidad.mx/download/3f64a56e-067b-491b-89ae-29df60ee7fa6?filename=entrevista-con-luis-nishizawa-elementos-de-viento-tierra-y-erotismo>
- Embajada del Japón en México (2014). Relaciones Bilaterales. [https://www.mx.emb-japan.go.jp/itpr\\_es/mexico-japon.html](https://www.mx.emb-japan.go.jp/itpr_es/mexico-japon.html)
- Gardner, Fiona. (18/enero/2017). From the correspondence of Carl Jung: prayer. <https://fionagardner.co.uk/2017/01/from-the-correspondence-of-carl-jung-prayer/>
- Gómez Rodríguez, L.O. (2019). Las religiones de Asia a partir de la modernidad: el ejemplo de la meditación budista. Estudios de Asia y África. Vol. 52, Num. 2. PP 391-416. <https://estudiosdeasiayafrika.colmex.mx/index.php/aaa/article/view/2500/2488>
- Maikel (27/julio/2008). Simbología de los colores. <http://japonmydream.blogspot.com/2008/07/simbologia-de-los-colores.html>
- Moroz, Sarah. (30/octubre/2017). Japanese Art, on Its Own Terms. The New York Times. <https://www.nytimes.com/2017/10/30/arts/design/japanese-art-on-its-own-terms.html>
- Otsuji, Kentaro; Keyes, Hilary. (15/mayo/2017). Taro Okamoto Museum of Art-Meet the artista behind "The Myth of Tomorrow". <https://matcha-jp.com/en/4042>
- Sanabris, Sofía. (12/enero/2012). The influence of japanese art on colonial mexican painting. Lacma Unframed. <https://unframed.lacma.org/2012/01/12/the-influence-of-japanese-art-on-colonial-mexican-painting>
- Tibol, Raquel. (03/julio/1999). "Hiroyuki Okumura e Isao Sugiyama: escultores japoneses". Revista Proceso. Núm. 1183
- Tibol, Raquel; Coter, Úrsula. (noviembre/1988) La Obra Mayor de Luis Nishizawa. Revista Proceso.
- Toda, Isawo. (julio/2008). Entrevista con el maestro Luis Nishizawa Flores. Boletín informativo Nichiboku Kyoukai, Núm. 132, Vol. XIV. <http://www.discovernikkei.org/es/journal/2009/4/28/entrevista-luis-nishizawa/>

## VIDEOS CONSULTADOS

- Autor sin nombre [Beyond Ghibli] (29/septiembre/2019). Neon Genesis Evangelion Esperanza y Desesperación. [Video]. Youtube. [https://youtu.be/SXoofxk\\_1ew](https://youtu.be/SXoofxk_1ew)
- Autor sin nombre [Beyond Ghibli] (08/agosto/2018). AKIRA y el masoquismo de Katsuhiro Otomo. [Video]. Youtube. <https://youtu.be/Ej9q8Oc4dd0>
- Autor sin nombre [TED] (07/octubre/2010). Joseph Nye nos habla sobre los desplazamientos mundiales de poder. [Video]. Youtube. <https://youtu.be/796LfxwzLUk>
- Autor sin nombre [Lee Kuan Yew School of Public Policy] (02/octubre/2017). What is soft power? Asian countries are now rising with soft power. [Video]. Youtube. <https://youtu.be/NuGZSDiKbZM>
- Autor sin nombre [The School of life] (04/diciembre/2015). HISTORY OF IDEAS-Wabi-sabi [Video]. Youtube. <https://youtu.be/QmHLYhxYVjA>
- Autor sin nombre [The School of life] (12/febrero/2016) FILOSOFÍA ORIENTAL-Kintsugi [Video]. Youtube. <https://youtu.be/EBUTQkaSSTY>
- Autor sin nombre [TALLAMJ] (19/Junio/2013) Masafumi HOSUMI [Video]. Youtube. <https://youtu.be/DoFjs4OpnJI>
- Autor sin nombre [TALLAMJ] (19/Junio/2013). Kiyoto OTA. [Video]. Youtube. <https://youtu.be/xHIEBQAM7TQ>
- Autor sin nombre [TV UNAM] (21/junio/2011). Kiyoto Ota. Viento empacado pt 1. [Video] Youtube. <https://youtu.be/oef-KVNTZ1E>
- Autor sin nombre [Janmdotorg] (01/noviembre/2013) Transpacific borderlands Artist profile: Kiyoto Ota. [Video]. Youtube. <https://youtu.be/DeSNUSjv7r4>
- Autor sin nombre [TALLAMJ] (09/junio/2013). Hiroyuki Okumura. [Video]. Youtube. <https://youtu.be/US5XMIHnT5>
- Autor sin nombre [Educatina] (05/enero/2012) Existencialismo-Jean Paul Sartre-Filosofia-Educatina [Video]. Youtube. <https://youtu.be/zTCRg7tiRnA>
- Autor sin nombre [Educatina] (13/febrero/2012) Jean Paul Sartre: la libertad -Filosofia-Educatina [Video]. Youtube. <https://youtu.be/RYqkW8uhalU>
- Autor sin nombre [Resumenes Entelekia] (05/febrero/2019) Nietzsche; voluntad de poder. [Video]. Youtube. <https://youtu.be/2j84MDt82WQ>

- McNabb, Darin. [La fonda filosófica] (25/octubre/2014). La filosofía oriental: el hinduismo, pt. 1/5. [Video]. Youtube. <https://youtu.be/Kolk82CkTrU>
- McNabb, Darin. [La fonda filosófica] (07/noviembre/2014). La filosofía oriental: el hinduismo, pt. 2/5. [Video]. Youtube. [https://youtu.be/y1Hhh\\_6y-Uw](https://youtu.be/y1Hhh_6y-Uw)
- McNabb, Darin. [La fonda filosófica] (07/diciembre/2014). La filosofía oriental: el hinduismo, pt. 3/5. [Video]. Youtube. <https://youtu.be/Sg2hWSqFCdU>
- McNabb, Darin. [La fonda filosófica] (05/enero/2015). La filosofía oriental: el hinduismo, pt. 4/5. [Video]. Youtube. <https://youtu.be/OZmVLpWEcKc>
- McNabb, Darin. [La fonda filosófica] (11/enero/2015). La filosofía oriental: el hinduismo, pt. 5/5. [Video]. Youtube. <https://youtu.be/hf6ovafU-is>
- McNabb, Darin. [La fonda filosófica] (22/marzo/2016). La filosofía budista, pt 1/6. [Video]. Youtube. <https://youtu.be/SlgkSH7iVFU>
- McNabb, Darin. [La fonda filosófica] (03/abril/2016). La filosofía budista, pt 2/6. [Video]. Youtube. [https://youtu.be/JqFD\\_luHLmg](https://youtu.be/JqFD_luHLmg)
- McNabb, Darin. [La fonda filosófica] (17/abril/2016). La filosofía budista, pt 3/6. [Video]. Youtube. <https://youtu.be/fEr9S0NDToA>
- McNabb, Darin. [La fonda filosófica] (24/abril/2016). La filosofía budista, pt 4/6. [Video]. Youtube. [https://youtu.be/dcES\\_JJ1DIQ](https://youtu.be/dcES_JJ1DIQ)
- McNabb, Darin. [La fonda filosófica] (14/mayo/2016). La filosofía budista, pt 5/6. [Video]. Youtube. <https://youtu.be/2G5IU6h21I>
- McNabb, Darin. [La fonda filosófica] (30/mayo/2016). La filosofía budista, pt 6/6. [Video]. Youtube. <https://youtu.be/9dpck9St-bE>
- McNabb, Darin. [La fonda filosófica] (26/agosto/2017). La filosofía del taoísmo, pt 1/3. [Video]. Youtube. <https://youtu.be/jbiCsrxdFE>
- McNabb, Darin. [La fonda filosófica] (13/septiembre/2017). La filosofía del taoísmo, pt 2/3. [Video]. Youtube. <https://youtu.be/y4CifdZk9Kk>
- McNabb, Darin. [La fonda filosófica] (08/octubre/2017). La filosofía del taoísmo, pt 3/3. [Video]. Youtube. <https://youtu.be/bAuulwdxUA>
- McNabb, Darin. [La fonda filosófica] (23/abril/2018). La filosofía del budismo zen. [Video]. Youtube. [https://youtu.be/FR\\_OFXhsGQM](https://youtu.be/FR_OFXhsGQM)

## PÁGINAS WEB CONSULTADAS

- <https://www.instagram.com/artfromjapan>  
[www.thebritishmuseum.org/](http://www.thebritishmuseum.org/)  
[www.artgallery.yale.edu/](http://www.artgallery.yale.edu/)  
[www.philadelphiamuseum.org/](http://www.philadelphiamuseum.org/)  
[www.metmuseum.org/](http://www.metmuseum.org/)  
[www.museoblaisten.com/](http://www.museoblaisten.com/)  
[www.artsy.net/](http://www.artsy.net/)  
[www.mx.emb-japan.go.jp/](http://www.mx.emb-japan.go.jp/)  
[www.en.gallery-kaikaikiki.com/](http://www.en.gallery-kaikaikiki.com/)  
[https://hokusai-museum.jp](http://hokusai-museum.jp)

