



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS
POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO

“UN INSTANTE EN EL TIEMPO”
EL MONOTIPO, UN CAMINO ALTERNATIVO DE
EXPRESIÓN EN LA PRÁCTICA ZEN

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRA EN ARTES VISUALES

PRESENTA
L.C.G. ANA MARGARITA SUMI HAMANO YABUTA

DIRECTOR DE TESIS
MTRO. IGNACIO SALAZAR ARROYO

MÉXICO D.F., SEPTIEMBRE 2012





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.

“UN INSTANTE EN EL TIEMPO”

EL MONOTIPO, UN CAMINO ALTERNATIVO DE EXPRESIÓN EN LA PRÁCTICA ZEN

El vacío más útil que lo sólido

Lao Tsé

AGRADECIMIENTOS

A MIS PADRES

ESPERANZA KIMIKO YABUTA MIYAMOTO

RODOLFO SUSUMU HAMANO ISHIZU

A MIS MAESTROS Y MAESTRAS

MTRO. IGNACIO SALAZAR ARROYO

MTRO. JORGE CHUEY SALAZAR

DR. VÍCTOR FERNANDO ZAMORA ÁGUILA

DRA. MARÍA DEL CARMEN LÓPEZ RODRÍGUEZ

MTRO. ALEJANDRO PÉREZ CRUZ

MTRA. MARÍA EUGENIA QUINTANILLA SILVA

MTRO. RUBÉN MAYA MORENO

INTRODUCCIÓN

Pertenezco a la tercera generación de inmigrantes japoneses llegados a México durante los años veintes, tanto de parte de mis abuelos paternos como maternos, quienes tenían el deseo de regresar a su país después de lograr una mejora económica. Lamentablemente no pudieron volver a causa de la Segunda Guerra Mundial, sufrieron las penas inherentes a este acontecimiento y restablecieron su honor y dignidad, comenzando desde cero, uniéndose como comunidad japonesa para incorporarse a la sociedad mexicana con la filosofía de servicio, honestidad y principios.

Desde la infancia estuve en la escuela de la comunidad japonesa donde aprendí lo básico de ambas culturas: la japonesa y la mexicana, situación que advierto y acepto soy ignorante y me falta bastante por aprender, pero reconozco el gran valor de dichas sociedades. Dentro de la enseñanza japonesa, el idioma, la caligrafía, el ikebana, el origami, la música, las tradiciones orientales fueron actividades ineludibles en mi desarrollo académico, por otro lado, el aprendizaje inconsciente obtenido gracias a mis antepasados japoneses. La filosofía espiritual transmitida por mis abuelos(as) y padres, ha sido un importante modelo, especialmente, gracias a mi padre quien diariamente lee el Sutra, texto del discurso dado por Buda o alguno de los discípulos más próximos, para alcanzar la totalidad espiritual completa del ser humano.

De todas estas experiencias japonesas que se forjaron tanto en el entorno educativo como familiar desde la infancia hasta los veinte años, algunas costumbres se diluyeron en el transcurso de la vida, con el fallecimiento de mis antepasados.

Sin embargo el camino del arte, me trajo de vuelta a mis orígenes asiáticos; la presente investigación me ha llevado a comprender y revivir un porcentaje amplio del porqué de actitudes y acciones realizadas de trazos, gestos, espacios, formas que realizo, por medio de la producción de los monotipos. Por eso la génesis del proceso creativo es concientizar el instante del momento presente a través de la producción de monotipos, manteniendo una relación íntima con la

práctica de la filosofía Zen, enfocado en el sho-do, la caligrafía japonesa, praxis en esta investigación, en donde herramientas convencionales como el rodillo, pincel, el propio cuerpo, y el de personas cercanas se estampan y transforman para confirmar la experiencia del monotipo como una alternativa de expresión en la práctica Zen. En la gestualidad del trazo se descubre, reafirma y dejando manifiesto la ascendencia japonesa e identidad mexicana. En la creación se otorga especial importancia a la marca que deja la secuencia consciente, de cada paso a seguir, acentuando el valor del color, la forma, el accidente, la emoción o el sentimiento surgidos durante la acción. Así, en la conciencia del aquí y ahora, los monotipos muestran cada segundo de decisiones sin derecho de regresión, tal como la vida misma.

“Un instante en el tiempo” es la experiencia de una investigación forjada durante los dos años de estudio en la maestría de Artes Visuales especialidad en Grabado en la Academia de San Carlos. Esta actividad enriquecedora me llevó a introducirme en los inicios del budismo, evocar mi pasado, valorar mi identidad y vivir el presente, a partir de la convicción de fundamentar el discurso de la creación artística personal de monotipos, como un camino alternativo de expresión en la práctica del Zen.

El proceso de creación de las obras presentadas en este documento, es el resultado del trabajo realizado a partir de las técnicas aprendidas durante los cuatro semestres del posgrado, en los talleres de experimentación plástica y las optativas de, huecograbado, siligrafía, litografía, colografía; lo que dio pie a alternativas de expresión en el monotipo de manera personal. La experiencia artística fue, amalgamada con una visión o actuar Zen, dentro del posible entendimiento hacia ésta filosofía, desde el sho-do, la caligrafía japonesa. El resultado de dicha experimentación se conjunta en cuatro series o etapas, variables entre ellas, como el desarrollo del humano, en donde la evolución de la obra, flexible y cambiante como la vida misma, se presenta de tal manera que

cada momento consiente lleve al paso siguiente. Esto no significa que el proceso se encuentre en la plenitud, pero si en concordancia con la existencia.

Tanto en el monotipo y el sho-do, la concentración en el instante del momento en que se ejecuta, cada pincelada, trazo, línea, punto, mancha, etc. es crucial, siendo relevante el de vivir el momento presente, el tiempo real, de instante a instante.

De esta manera, se pretendió realizar la investigación de la argumentación conceptual fundamental de los posibles procedimientos tanto inconscientes como racionales en la ejecución de los monotipos en los procesos de producción personal a partir de la resonancia con mis antepasados orientales, en un entorno occidental y dentro del marco de la filosofía Zen. Se propone entonces como un modelo de las prácticas que permiten la creación artística, y a la par de la pintura zenga como el sumi-e, y el sho-do.

La importancia del grabado ha sido la reproductividad de la imagen y la estampa, el carácter múltiple y la existencia de ésta, es sobre un soporte o matriz que permita la reproducción. Dicha característica primaria que el monotipo no tiene, ha generado que se considere esta práctica como “menor” dentro de las técnicas tradicionales.

Esta multiplicidad de un original que fundamenta el principio del grabado, es al mismo tiempo la circunstancia que lo minimiza dentro de las bellas artes. Pero considerando que “lo artísticamente genuino, no es el hecho de la reproducción sino el de la creación tanto de la plancha matriz como de su estampación”¹ y tomando en cuenta que no está considerada la fidelidad con el original o de las copias entre sí. Es así como el monotipo, cobra importancia, dentro del territorio de la creación plástica y dentro de las técnicas tradicionales. Es además aunar en

¹ Martínez, Moro, Juan, “Ensayo sobre grabado” (a principios del siglo XXI) Ed. Universidad Nacional Autónoma de México, México 2008, pág. 31

esta investigación, la importancia del proceso de creación de un monotipo, sobre la plancha, como una práctica Zen.

El monotipo, como un camino alternativo de práctica Zen, podría ser una aserción inverosímil o absurda, pero en la creatividad, en la vida y hasta en los koan (preguntas) muestran algo irracional pero de un modo perfectamente racional.

La esencia del Zen es la adquisición de la iluminación, denominado satori en japonés y existen diversas artes orientales que por medios de estos es encontrar el camino espiritual en busca del auto-perfeccionamiento; a través de la meditación, las acciones como el sumi-e, (pintura con tinta), el sho-do (caligrafía japonesa), la ceremonia del té, las artes marciales, el tiro con arco y el Ikebana (arreglo floral), en una constante interrelación con la simplicidad de la vida cotidiana. De esta manera, si estas actividades artísticas adquieren un doble significado, tanto por el hecho en sí, como por su valor en la consciencia de la acción, generando un estado en que la persona está completamente sintonizada con la realidad y dentro de sí misma en un momento de absoluta plenitud. Sucede algo similar en el proceso de creación del monotipo sobre la plancha, por lo que se propone también como herramienta de conciencia que permite practicar la visión de una acción irreversible, en donde cada gesto, cada trazo, cada movimiento, mancha y sensaciones quedan registrados en la estampa, sin que se pueda retocar o corregir, bueno o malo, en una clara analogía con la vida misma, en la que idealmente se intenta vivir cada momento presente y ponerse en contacto con el ahora lo que constituiría el fundamento de una vida plena.

Se menciona en el primer capítulo, los antecedentes y técnicas del monotipo, en donde el proceso de creación sobre el entintando en la placa se traduce a una acción instantánea de momento a momento y como lo menciona Théophile Gautier en 1863 que se había de “trabajar con decisión, seguridad de

trazo y una capacidad para ver anticipadamente el resultado final”². Se abordan además los aspectos necesarios para un dominio de la técnica y el proceso de construirse para fluir sin intenciones en la producción de monotipos.

En el segundo capítulo se desarrolla el tema del origen del budismo y su evolución hasta el Zen en Occidente, enfatizando en la práctica del sho-do, con el propósito de, conocer, comprender y asimilar la práctica Zen, en la concientización en el desenvolvimiento de producción de monotipos.

En el tercer, capítulo es la propuesta de producción, es el proceso de creación de la obra de monotipos y análisis formal de la producción durante los dos años de estudio en la maestría de artes visuales. En donde el monotipo se propone como camino alternativo de expresión para la práctica del Zen.

² Martínez, Moro, Juan, “En Ensayo sobre grabado” (a principios del siglo XXI) Ed. Universidad Nacional Autónoma de México, México 2008, pág. 33

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	5
CAPÍTULO I ANTECEDENTES DEL MONOTIPO	11
1.1 Definición de Monotipo	18
1.2 Definición de Monoimpresión	21
1.3 Técnicas básicas en el Monotipo	23
CAPÍTULO II LA PRÁCTICA ZEN Y LA CALIGRAFÍA JAPONESA	27
2.1 Antecedentes del budismo Zen	27
2.2 La práctica Zen	36
2.3 Caligrafía japonesa Sho-do	44
2.4 Evolución de la caligrafía en Japón	49
CAPÍTULO III PROCESO ARTÍSTICO “UN INSTANTE EN EL TIEMPO”	58
3.1 Monotipos en huecograbado	61
3.2 Monotipos en siligrafía	67
3.3 Monotipos en litografía influencias de sho-do	73
3.4 Monotipos en colografía	79
CONCLUSIONES	97
BIBLIOGRAFÍAS	100

CAPÍTULO I

ANTECEDENTES DEL MONOTIPO

Mi encuentro con el monotipo fue en un momento de sosiego en el taller “El Obraje” en Aguascalientes, estaba pensando que mandar al Museo de Arte Popular para homenaje a Posada; por la falta de tiempo, decidí hacer “La Catrina” en monotipo, situación que después de realizar varios, continué con la práctica diaria pero sin temática, experimentando con rodillos, trabajando con el color y buscando la armonía. La experiencia y la sensación de plenitud después de producir varios monotipos, lo relacione con las características de las artes japonesas del Zen, sumi-e, cha no yu (ceremonia del té), etc. Donde se podría comparar la práctica del monotipo con experimentar el aquí y ahora. Y así como en las artes japonesas el dominio de la técnica es fundamental, fue preciso desarrollar los antecedentes y técnicas del monotipo que a continuación se presenta.



Thomas Rowlandson (1756-1827) Dos escenas del dibujo, “Remolque de la ruta original”,
contra prueba y tinta y acuarela sobre papel

Los precedentes del monotipo se pueden observar, a partir de las más antiguas impresiones en grabado en hueco en el siglo XV. En la etapa de evolución y experimentación del grabado se utilizaba una técnica que se relaciona con el origen del monotipo, a la cual se le denomina “*counterproofing*”, que se traduce como “contra prueba”; este proceso se utilizó durante el siglo XVI y consiste en obtener una imagen a partir de una impresión donde la tinta aún está fresca. “Los

primeros grabadores en hueco utilizaban este método, que consistía en pasar por el tórculo una impresión fresca, cubierta por un papel húmedo del mismo tamaño para obtener una imagen más tenue y contraria, es decir una imagen igual que la placa grabada.”³ Esta impresión se utilizaba como una referencia para poder realizar las modificaciones necesarias en la placa, para mejorar la imagen que se imprimía, ya que en ambas la imagen se encuentra en la misma posición contraria y no al derecho como la impresión final. En este caso se hace una “*contraprueba*” a partir del monotipo, la impresión fresca procede como la pintura o el dibujo y la matriz o placa lo representaría el papel, al cubrirlo con un papel húmedo y al aplicarle presión, la tinta pasa al papel húmedo, obteniendo una imagen contraria o en espejo del primer monotipo.

Este procedimiento de “*contraprueba*” también fue utilizado por los pintores para sustraer el exceso de pigmento de sus obras, presionando con papel y retirándolo, obteniendo un monotipo, sin tener esa intención. Otra de las formas en que se recurría a esta técnica, fue el transferir un dibujo al lienzo, sin embargo no era aplicable a formatos de gran escala, por el tamaño de los tórculos.

Hercules Seghers (1589-1638), fue uno de los artistas que encontraron en el grabado calcográfico un medio adecuado para la expresión de sus ideas y en la investigación de las técnicas; se le atribuyen los primeros ejercicios relacionados con los monotipos, a mediados del s. XVII, “que en su afán de encontrar un método que permitiera la transformación de estampas de pinturas, desarrolló una técnica para colorear sus estampas. Dando que sólo conseguía pruebas únicas.”

En estos primeros intentos con el color, no entintaban la matriz a colores sino que lo trabajaba a mano sobre sus ediciones impresas.

³ ATILIO, DORESTE, Alonso, “Alternativas Plásticas a la elaboración de imágenes por medio de offset y a través de la expresión” Gráfica directa y el color, Universidad de la laguna Facultad de bellas Artes departamento de pintura y escultura. p. 27 <http://www.scribd.com/doc/7033090/Alternativas-Plásticas-a-La-Elaboración-de-Imágenes-Por-Medio-Del-Offset-y-a-Través-de-La-Expresión-Gráfica-Directa-y-El-Color> (Consultado 15/10/2009)

Uno de los trabajos del grabador italiano Giovanni Benedetto Castiglione (1616-1670), fue de las primeras obras, que se reconoció, en específico sobre el monotipo, que se ubica durante el siglo XVII. Se conocen 22 monotipos, inspirados en escenas bíblicas, en los cuales este artista experimentó las técnicas aditivas y sustractivas del monotipo. Castiglione exploró con la técnica sustractiva, en el cual dibuja las líneas blancas con alguna punta de madera o metal, en una placa cubierta de una capa uniforme de tinta; al parecer utilizó pinceles, trapos o sus dedos para lograr las diferentes tonalidades quitando la tinta.

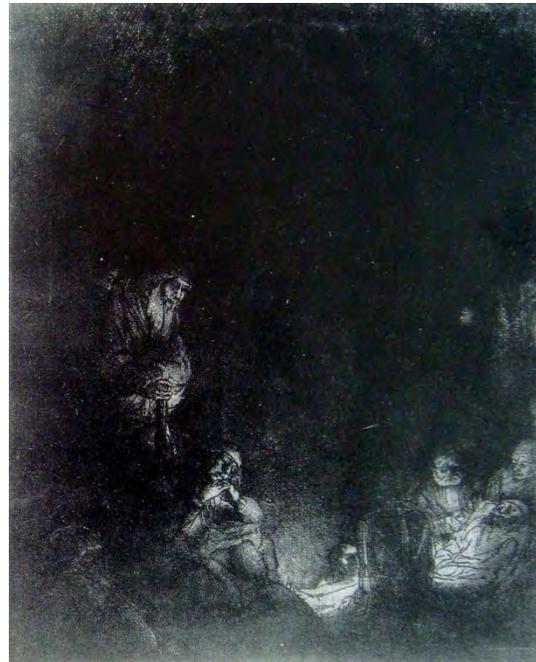


Giovanni Benedetto Castiglione
"Cabeza de hombre barbudo"
Monotipo 31.7 x 23.6 cm
Colección de Royal Art

El trabajo de Castiglione, se le considera como un paso anterior a la técnica del aguafuerte, por la variedad de tonalidades que obtenía, "esta técnica fue nombrada a falta de otro término, por Adam Von Bartsch, director del Imperial Print Collection of Viena en la publicación *Le Peintre Graveur* como una *imitación o emulación del aguafuerte*"⁴

Aún cuando se empezaba a definir el monotipo como una técnica separada de la mera casualidad, este medio no obtuvo un reconocimiento total, debido a que solo se obtenía un solo ejemplar, y las necesidades primordiales eran la difusión del medio impreso; además de que la técnica dependía en la mayor parte de los efectos accidentales que se rescatan a consecuencia de las calidades de la tinta en una superficie plana, que a su vez se transforma al aplicar la presión mecánica o manualmente.

⁴ ROSS, John, "The Complete Printmaker", New York, The Free Press, 1990, p. 251.



Rembrandt van Rijn, "La sepultura" Aguafuerte primer y segundo estado 21.1x16.0cm c. 1654
Cortesía del Museo de Arte Metropolitano. Colección The Sylmaris. Regalo de George C. Graves,
1920 (20.46.17) Derechos reservados.

Es probable que Rembrandt van Rijn conociera el trabajo de Seghers, por lo que influyó en la decisión de utilizar el monotipo y explorar esta técnica a mediados de 1640, donde descubrió que le era útil para dar un acabado a sus trabajos en grabado en metal.

William Blake (1757-1827), poeta, pintor y grabador inglés, creador de una forma de poesía acompañada de ilustraciones éstas realizadas en el uso de monotipos y monoimpresiones, las cuales coloreaba posteriormente, entre las que destaca Nabucodonosor (1795, Tate Gallery,); "por el predominio del dibujo sobre



William Blake "Nabucodonosor"
1765 Tate Gallery

el color, el recurso a los contornos ondulantes que confieren a las figuras ritmo y vitalidad, la simplicidad monumental de sus formas estilizadas y la gestualidad de intenso dramatismo.”⁵

Edgar Degas (1834-1917) también utilizó esta técnica y le dio reconocimiento y aceptación, aprovechó la espontaneidad y dio a conocer gran parte de los potenciales de esta técnica en sus 321 monotypes catalogados. El y otros artistas como Camille Pissarro y Mary Cassatt, la utilizaron para acrecentar y fortalecer el dibujo. Para Degas el monotype le permitió acercarse más a la pintura con las técnicas de impresión artística, utilizando el método sustractivo y aditivo en temas desarrollados relacionados con la de la sociedad parisina de la época.



Edgar Degas "El arte del desnudo"
La Colonia 1884-1886
Pastel sobre monotipo
Colección Privada

Estos primeros monotypes fueron realizados en una sola tinta negra que después Degas retocaba con pastel o gouache.

En 1880 realizó unos monotypes con la temática *Las escenas de burdel o Mujeres en el baño*, aplicando tinta café con trapos, dedos o pinceles para limpiar o re-aplicar la tinta y crear texturas. En el método aditivo, aplicaba la tinta con pinceles y en la sustracción, limpiaba la pintura con una punta suave.

Degas realiza una serie de monotypes con la temática del paisaje en 1890, las cuales ampliaron su gama de colores cuando experimentó con pinturas a base de aceite. Él fue el primero en experimentar con los colores en un monotype.

⁵ <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/b/blake.html> (consultado 08/19/ 2009 11:57.)

Es considerado el artista más importante en el uso del monotipo, fue quien le dio reconocimiento y permitió a nuevas opciones de experimentación a otros artistas como Henry de Toulouse-Lautrec y Paul Gauguin.



Paul Gauguin (1848-1903)
"Dos nativas de las islas Marquesas"
Monotipo retocado con pigmento
de aceite de oliva



Camille Pissarro (1830-1930)
"Vaquería al atardecer"
Monotipo c. 1890 15.6 x 23.60cm

Varios artistas son los que han experimentado ésta técnica, Paul Klee en algunos de sus dibujos, Maurice Predergast que tuvo una influencia de los grabados japoneses se le conocen 150 monotipos, Pierre Bonnard, los realizó con pinturas de aceite sobre placas de vidrio o metal, Pablo Picasso un artista completo también la ejecutó una gran cantidad igual que Henri Matisse quien hizo 30 monotipos, donde en una capa uniforme de tinta negra dibujaba la imagen con una punta afilada, donde obtenía una impresión en negro con el dibujo lineal en blanco.



Pablo Picasso
"Cabeza de mujer VI" 1933
Monotipo
31.7 x 22.9 cm

“En la década de 1920 a 1930 el monotipo era abordado “como un medio de experimentación y de diversión más que como una técnica para desarrollar un trabajo plástico completo. En 1950 Milton Avery fue la excepción al realizar una serie de 259 monotypes entre retratos, autorretratos, paisajes y animales.”⁶ Es reconocido el trabajo de Avery por la innovación de la obtención de las texturas visuales, que fueron realizados por medio de trapos, dedos o agregando pequeños pedazos de papel para componer una imagen, también utilizaba el solvente para dibujar sobre la tinta.

Posterior a la Segunda Guerra Mundial, el monotipo, fue excluido de las exposiciones, los museos rara vez incluían esta técnica. Incluso los mismos artistas no manifestaban interés por experimentarla. Matt Phillips fue una excepción, el ejecutó varias obras con esta técnica y las expuso desde los primeros años de la década de los sesenta; y se entregó tanto en la producción como en la difusión del monotipo, escribió cuantiosos artículos y organizó exposiciones importantes como la de Monotypes de Degas en el Fogg Art Museum de la Universidad de Harvard en 1968 y la exhibición “The Painterly Print” en el Metropolitan Museum of Art en 1980, las cuales si propiciaron un interés a la práctica del monotipo.



Jasper Johns “Savarin”
Monotipo

La exhibición The Painterly, que consta de los trabajos de 42 artistas, representan la historia del monotipo y la monoimpresión como derivado del procesos de impresión tradicional y la publicación del catálogo de los Monotypes de Degas por Eugenia Parry Manis, son los dos eventos que marcaron el resurgimiento del monotipo.

Los trabajos de Jasper Johns son considerados dentro de los monotypes contemporáneos quién realizó los

⁶ CRUZ, GONZÁLEZ RECILLAS, Alina, “El cuerpo del monotipo”, Universidad de las Américas Puebla, Escuela de Artes y Humanidades Departamento de Artes Plásticas y Teatro, p. 20

primeros obtenidos en litografía, al utilizar impresiones llamadas pruebas, que se ejecutan antes de realizar la edición seriada. Jasper Jones a estas pruebas les dibujó con lápiz o carboncillo así como collage.

“Jim Dime, Nathan Oliveira, Richard Diebenkorn, Wayne Thiebaud, Michael Mazur, Mary Frank, Helen Frankenthaler, Al Blaustein, Joseph Solman, Christofer Brown, los trabajos con monotipos con luz de Robert Rauschenber utilizando a su modelo directamente sobre papel fotográficos; son algunos de los artistas que trabajan ésta técnica y que poco a poco se ha ido consolidando como una forma de impresión artística, que ha ido evolucionando como cualquier otra técnica y se ha ido enfrentando a su inherente dicotomía entre la pintura y las técnicas gráficas de impresión artística. Muchas veces es esa dicotomía la que la hace atractiva tanto para grabadores como para pintores, además de su espontaneidad y su amplio campo de experimentación, ambas características requieren de práctica y paciencia para lograr controlar los resultados.”⁷



Robert Rauschenber
“Figura femenina” 1949
Monotipo (blue Print)
2.66 x 91.5 cm

1.1 DEFINICIÓN DEL MONOTIPO

Monotipo viene del prefijo “mono” que significa uno solo y del sufijo “tipo”, que significa impresión, aunque también se define “tipo” a una pieza de metal o madera que lleva en la parte superior una letra u otro signo en relieve, el cual puede estamparse.



Baren japonés

⁷ CRUZ, GONZÁLEZ RECILLAS, Alina, “El cuerpo del monotipo”, Universidad de las Américas Puebla, Escuela de Artes y Humanidades Departamento de Artes Plásticas y Teatro, p. 21

En el campo de las técnicas gráficas de impresión artística, el monotipo se define como el resultado único, no seriado de una estampación gráfica, que se obtiene por el contacto de una imagen pintada o dibujada con pinturas a base de aceites o agua, como óleos o acuarelas; sobre un soporte uniforme o lisa, que puede ser metal, acrílico, madera, piedra litográfica o cualquier otra superficie que permita la estampación o transferencia al papel u otro material mediante la aplicación de presión manual o mecánica. La presión se ejecuta sobre el dorso del papel colocado encima de la placa o matriz trabajada; la manual puede aplicarse con la mano, cuchara o el baren japonés, herramienta utilizada por los grabadores japoneses en la xilografía, el cual consta de “un disco de esparto entretejido, de un diámetro de siete a ocho centímetros cubierto con una hoja seca de bambú cuyos extremos se unen en un nudo por la parte superior del disco formando así una agarradera, el disco puede ser también de cartón o madera”⁸ La presión mecánica se ejerce por medio del tórculo, la cual es una prensa de grabado, consta de dos rodillos, entre los cuales se desliza una lámina o platina, donde se coloca la placa trabajada. La presión puede variar ajustando los rodillos dependiendo del espesor de la plancha, el papel y el fieltro, éste último es un paño hecho de borra, lana o pelo conglomerado, sin tejer que se obtiene por prensado, este fieltro permite que la presión sea elástica. Las prensas o tórculos pueden ser manuales o eléctricos. Cuando se utiliza el tórculo se obtiene una presión pareja y uniforme en la estampa. La presión manual, es más cansado si el formato es grande, de igual manera el grosor del papel es importante considerar, entre más delgado se logra la transmisión de la imagen, que suelen ser más suaves.

Es indispensable mencionar que la palabra monotipo o mono copia se utiliza en la lengua española para definir lo que resulta del proceso técnico donde resulta una única impresión irreplicable. Sin embargo existe una distorsión en los diccionarios de la lengua española como en los especializados en términos de arte, para definir a la técnica. En los especializados en terminología artística se define como monotipia y en otros como monotipo policromía.

⁸ LARRAYA, Tomás G, “Xilografía”, Barcelona Cooperativa Rosellón, 1964, ps. 128-129

Monotipia resulta el término más ambiguo para definir a la técnica en que nos atañe, una de las definiciones a la que hacen referencia es a la máquina que se utiliza para fundir y componer los tipos móviles o al yate de vela perteneciente a una serie de embarcaciones idénticas, construidas todas ellas según el mismo plano y la otra opción se refiere a la técnica gráfica. La palabra monotipo policromía, esta alude al proceso de impresión artística que da como resultado el monotipo.

El monotipo se sitúa en la frontera entre el grabado y la pintura, debido a que se realiza aprovechando tanto técnicas tradicionales de impresión gráfica como pictóricas para la ejecución de un solo original, exclusivo e irrepetible.

En el monotipo, la matriz o placa no es tratada mediante ningún proceso que altere su superficie; como en la xilografía o punta seca donde se incide sobre la placa alterando la superficie; o alterar las placas con ácidos como en el aguafuerte y aguatina.



X "Impetuoso gesto" Sumi Hamano

Sumi Hamano
"Impetuoso gesto" monotipo
2008



X "Tejido orgánico" Sumi Hamano

Sumi Hamano
"Tejido orgánico" monotipo 2008

El proceso de la realización de un monotipo, pone a la pintura en el campo de la gráfica, la ejecución es enfrentarse a la placa o matriz como ante un lienzo en blanco, se puede tener o no una idea previa o un boceto de lo que se va a realizar, el resultado es igual que en la pintura, única e irrepetible. La superficie del monotipo se pinta y antes de que seque la tinta se imprime. La tinta de la placa

pasa al papel o el soporte que se utilice, y la imagen de la placa es imperceptible, se pudiera volver a imprimir pero sería una imagen muy tenue, por lo que no es posible repetir esa misma imagen idéntica que la anterior.

El monotipo se contrapone a la idea de serie y edición de las técnicas tradicionales de impresión artística, donde las placas han sido trabajadas y modificadas para realizar una edición seriada. El valor del trabajo o proceso creativo, previo a la impresión del monotipo se basa en la espontaneidad y habilidad para controlar todos los factores que intervienen en la ejecución, el tipo de placa, de tinta, el papel, los materiales para la realización de texturas visuales, así como las circunstancias del entorno y la esencia de cómo se encuentre el artista. El control es el principal factor para lograr un monotipo satisfactorio, en este tipo de técnica donde se ejerce la espontaneidad, pueden existir los accidentes y variables que resultan interesantes, pero ante esto lo valioso es el control del accidente y la concientización de los “efectos”. Sin quitar que la vitalidad, y frescura de la casualidad hace atractiva esta técnica.

El monotipo ha sido una técnica utilizada por muchos grabadores y pintores. Su espontaneidad y “mínimo” requerimiento técnico hacen de esta técnica la más accesible dentro de la gráfica de impresión artística. Sin embargo aunque aparenta ser una técnica fácil, donde no existe la presión de una edición seriada; el monotipo no tiene una segunda oportunidad, las posibilidades de lograr lo que se quiere son al primer intento.

1.2 DEFINICIÓN DE MONOIMPRESIÓN O MONOPRINT

La monoimpresión se define como una impresión que se obtiene a partir de una matriz que ya ha sido modificada, como una placa grabada en madera o metal, piedra litográfica o de serigrafía, pero no se hace edición por circunstancias artísticas o económicas, no es la técnica lo que determina su carácter único. La unicidad se manifiesta en la estampa.

Kurt Wisneski plantea dos definiciones; una en donde se altera la estampa, realizada en metal, madera o litografía y se colorea o dibuja a mano o se le puede agregar otra impresión, y la otra donde se usa una matriz o placa grabada para explorar distintas posibilidades ambos, tanto la superficie de la placa como la imagen sirvan como base para dibujar o pintar encima.



Sumi Hamano "Jugar-Asobi" Monoimpresión Huecograbado
61x 60cm 2009

En las monoimpresiones, puede existir la confusión, en cuanto a ser consideradas como pruebas para la edición seriada, como son las pruebas de color, pero en la monoimpresión al utilizar una placa ya trabajada o grabada, se hacen variaciones sobre esa misma imagen. Diferencias que el ejecutante realiza intencionalmente, en el cual la imagen va sufriendo alteraciones, debido a que se dibuja, pinta o agregando otros materiales en la placa o la estampa.

“En la monoimpresión las variaciones que hacen única a la copia se llevan a cabo durante o después de la estampación de la imagen, mientras que en el monotipo se hacen durante y después de la concepción y estampado de la misma.”⁹

⁹ <http://albertomarcosdibujos.blogspot.mx/2009/02/grabados-calcograficos.html> (Consultado el 26 /07/2012 14:45)

1.3 TÉCNICAS BÁSICAS DEL MONOTIPO

Las posibilidades de ejecutar un monotipo son infinitas, la práctica y la experimentación de la misma, te va llevando a nuevos caminos, pero la investigación te va dando los conceptos de las mismas acciones, por ejemplo la aditiva en donde la imagen o dibujo se pinta con pinceles, rodillos, trapos, dedos, raseros, con los dedos de la mano, directamente sobre la superficie, que se aconsejaría fuera plana sin irregularidades mínimas, pero si las



Sumi Hamano "Dehesa" monotipo
Aditiva 22 x22cm 2009

tuviera, podrían funcionar para lo que se está buscando; el tipo de tinta influye en la impresión del monotipo, con las tintas a base de aceite, el solvente juega un papel importante en su uso y la consistencia de la tinta. Si se utiliza thinner, la tinta seca más pronto por lo que es necesario, trabajar rápido el monotipo antes de que seque para poder imprimir al papel, en cambio al utilizar *aguarrás*, no se tiene que usar demasiado por que se traspasa al papel, y cuando hay exceso de tinta, puede escurrirse o chorrear fuera del papel de impresión e incluso de la placa. En el caso de las tintas de base de agua, el tiempo de realización del monotipo sobre la placa no es limitado, se puede dejar secar e incluso imprimir horas o días después, debido a que la impresión se ejecuta con el papel húmedo y esto humecta la tinta lográndose transferir al papel. Aquí se debe considerar que la placa debe estar libre de grasa para que no "corte" la acuarela.

En la técnica de la sustracción, la placa es cubierta con una capa uniforme de tinta que por lo general se aplica con rodillo, y esta capa de tinta se va sustrayendo, raspando, limpiando o esgrafiando, con cualquier herramienta que nos de la capacidad de lograr nuestras necesidades, puede ser desde un cotonete, pinceles, raseros, trapos, cepillos, rodillos, los cuales nos permitan lograr

desde un punto, línea, plano o texturas. Esto corresponderá a las zonas más claras del dibujo o las áreas donde quiera descubrir el color del papel de impresión, de tal manera que se logran áreas de distintas tonalidades o líneas en blanco.



Sumi Hamano "Torso I", "Espera" y "Torso II" monotipos sustracción 22x22 cm 2011

Otro proceso es la de utilizar estencils, mascarillas o sellos, estos sirven para repetir una forma que puede ser manipulada de distintas maneras. Puede imprimirse una vez, quitarlos y volver a imprimir, se pueden crear texturas o algún tipo de patrón repitiendo el estencil, obteniendo distintos resultados.

El Chine Collé se deriva del francés *collé* que es pegamento y *chiné*, delgado, en esta técnica se utiliza un pedazo de papel, como papel japonés hecho a mano, donde por un lado se le aplica una fina capa de pegamento y se coloca sobre la placa para que al momento de pasarlo por la prensa, el pedazo de papel hecho a mano se adhiera al papel húmedo del monotipo.

Conjuntamente a esta técnica para crear texturas visuales se pueden utilizar diferentes materiales y procedimientos, con la consistencia de la tinta ya sea gruesa o ligera, con pedazos de tela o papeles, pigmentos, plásticos o cualquier material excepto elementos metálicos que pudieran dañar el papel de impresión o dañar la placa. Todos estos recursos pueden enriquecer, una composición acomodándolos de acuerdo al efecto visual que se quiera lograr.

El transfer es otro recurso muy concurrido, práctico y de resultados interesantes, este proceso se obtiene al utilizar un solvente, para transferir una imagen o un texto impreso de fotocopia al papel del monotipo.

Todas estas técnicas, se pueden combinar, un monotipo puede imprimirse y reimprimirse las veces que los materiales y el papel utilizado lo convengan. Los procedimientos y los materiales del monotipo pueden ser infinitos, el límite depende de la paciencia para realizar monotipos tras monotipo, situación que hay que considerar que cada creación es única e irrepetible que muchas veces suelen salir como uno lo visualiza y otras veces no conseguirlo.



Sumi Hamano "Ai" Monoimpresión siligrafía sello 23.5 x 25.5 cm 2009



Sumi Hamano Monoimpresiones siligrafía 23.5x25.5 2009

Cuando la placa ha sido trabajada o grabada, que es el caso de los monoimpresiones, en el caso del grabado en metal, la edición seriada puede ser coloreada después de imprimirse o agregar algún tipo de técnica de monotipo o en el momento de entintar la placa se le realizan las modificaciones con variaciones de color por cada una de las impresiones.

La litografía no queda exenta de las monoimpresiones, se dibuja la piedra y redibujando encima o modificando un dibujo por cada impresión, en este caso la placa o matriz se altera completamente.

Con la xilografía o grabado en madera existen varias formas, una en donde a partir de una placa que se va grabando y re grabando paso a paso en cada una

de las impresiones, se puede cortar la madera para tener elementos de una imagen separados y cambiarlos de posición en cada impresión. También se puede cambiar el color de la tinta o a un monotipo, se le puede agregar una impresión grabada en madera o a la inversa. Logrando de esta manera monoimpresiones, que pueden ser transformaciones o innovaciones sobre una misma imagen.

“Al igual que los monotipos, las monoimpresiones pueden ser el resultado de la combinación de varias técnicas tradicionales de impresión artística entre, el grabado en metal, en madera, en linóleo, litografía, holografía o serigrafía. Sin embargo la monoimpresión depende mucho más de los procesos más técnicos en el área de la impresión artística tradicional, pero al igual que los monotipos influye la paciencia del proceso prueba-error y de la habilidad que exige la espontaneidad de este medio”.¹⁰

¹⁰ CRUZ, GONZÁLEZ RECILLAS, Alina, “El cuerpo del monotipo”, Universidad de las Américas Puebla, Escuela de Artes y Humanidades Departamento de Artes Plásticas y Teatro, p. 13

CAPÍTULO II

LA PRÁCTICA ZEN Y LA CALIGRAFÍA JAPONESA

Allí donde vive el arte hay Zen

Hisamatsu

2.1 ANTECEDENTES DEL BUDISMO ZEN

Históricamente puede considerarse que el Zen es la convergencia de largas tradiciones culturales de la India y China desde el siglo XII, y se ha arraigado con mucha profundidad y espíritu creador en la cultura del Japón. Como resultado de estas extraordinarias culturas y como una vía de liberación, el Zen es una de las aportaciones de Asia a la humanidad.

La palabra Zen es la transliteración japonesa del carácter chino Chán 禪, y ésta a su vez es una transcripción del sánscrito Dhyana, que significa meditación. En la segunda mitad del siglo XVI el budismo fue introducido a Japón desde China, por Corea, que hasta entonces en Japón no había tenido una religión, solo un culto originado en el shintoísmo, que significa el camino de Dios o el espíritu.

El budismo es una religión no-teísta, uno de sus fundamentos principales es tomar conciencia del sufrimiento, liberarse completamente de éste, y alcanzar el nirvana. Se desarrolló a partir de las enseñanzas difundidas por Buddha Siddhartha Gautama alrededor del siglo V a.C. en el noreste de la India. El budismo se expandió hasta llegar a considerarse como una religión preponderante en India en el siglo III a. C. haciéndola oficial el emperador indio Asoka, quien mando embajadas de monjes budistas por todo el mundo, pero en el siglo VII EC (Era Común), se produce un declive en su tierra de origen, pero el budismo ya se había expandido geográficamente tanto como para ser considerada una de las más grandes religiones del mundo, en su mayoría por el continente asiático.¹¹

¹¹ HARVERY, Peter, "El budismo", España.1998 p. 198.

La vida y enseñanzas de Buddha Siddhartha Gautama se conoce por las referencias procedentes por varias fuentes, la oral y posteriormente hasta la realización de la compilación por escrito en los vinayas denominados así a los 250 preceptos desarrollados por la enseñanza de Buda, el sutta-pitaka o canasta de los discursos, es la segunda división del Canon Pali un compendio donde se transcribieron los discursos que Buda dio a lo largo de su vida luego de la iluminación. Siglos después Asvaghosa un filósofo y poeta indio realizó una compilación biográfica llamado Buddhacarita, un poema épico. Por lo que la biografía de Gautama se mezcla leyendas y tradiciones. En las que estos relatos sobre su vida son vistas como una guía para sus seguidores y una búsqueda espiritual del ser humano.

Buddha Gautama nació en el año 563 a. C. en Lumbini, actualmente conocido como Nepal, en el seno de una familia noble, en la república de los Shakyas, por eso también se le conoce como Shakyamuni (el sabio de los Shakya). Su padre Suddhodana era monarca de los Shakya y a su madre Maya Devi no llegó a conocerla, debido a que falleció una semana después de que él naciera.

Según la tradición oral después de su nacimiento tuvo la visita de un sabio brahmán, quién profetizó que Siddhartha llegaría a ser un gran gobernante o un gran maestro espiritual, lo que a su padre le abatió esta última opción, quien quería que su hijo, siguiera con sus mismos pasos y que lo sucediera en el trono.

Siddhartha durante sus primeros 29 años (entre el 566 y 537 a. C.), vivió con su familia, rodeado de lujo y comodidad. Contrajo matrimonio con su prima Yasodhara, con quien tuvo un hijo al que llamaron Rahula.

Suddhodana intentó que su hijo Siddhartha no experimentara la crueldad de la vida, manteniéndolo con el menor contacto posible con el sufrimiento de la realidad, para evitar su desarrollo hacia la tendencia espiritual. Pero a pesar de todas las precauciones, Siddhartha tuvo curiosidad del mundo exterior y salió del palacio en cuatro ocasiones, en las que tuvo encuentros que le cambiaron su visión, vio por primera vez la vejez, la enfermedad, la muerte y por último a un asceta.

Estos Cuatro signos o encuentros, fueron los detonantes, para que Siddhartha decidiera renunciar a todos sus bienes, posición social, familia para dedicarse a las prácticas ascéticas, encontrar la causa del dolor humano y una vía hacia la libertad. "El conflicto entre idealismo y materialismo fue el que él experimentó en su vida personal de forma muy profunda. En su juventud descubrió la atracción hacia las ideas, la curiosidad de comprender el mundo con la mente y la amarga desilusión de encontrar la brecha entre sus ideas y la vida real"¹²

Gautama en su búsqueda se encontró con cuatro maestros quienes le enseñaron diferentes técnicas de meditación del cual logró altos grados de conciencia, con estas prácticas, más no le proporcionaban ninguna respuesta. Porqué encontraba estadios de liberación pero eran temporales. Se unió a cinco ascetas que creían que la libertad de la mente sólo se podía lograr al romper la fuerza del cuerpo físico y el apego a los sentidos, pero estas prácticas de severas austeridades tampoco era la vía al camino de la verdad, sino a la muerte, y ésta no era la liberación que buscaba, dichas prácticas no lo llevarían a la paz, a la felicidad ni una visión equilibrada de la vida. Siddhartha partió decidido a no seguir buscando fuentes externas de sabiduría, sino a encontrarlas dentro de sí mismo.

Siddhartha se dio cuenta que el ascetismo extremo como la vida de placeres del palacio eran dos extremos, y la verdad se hallaría en la justa medida entre el placer exacerbado y el ascetismo extremo. A este hallazgo le llamó El Camino Medio. Decidió sentarse bajo un árbol llamado Bodhi (ficus religioso), considerado el árbol de la sabiduría. "No obstante, ahora, se sentó sin ningún propósito o intención en particular. Sólo tomó asiento tranquilo y pacíficamente. En la calma de ese estado, Gautama pudo ver qué había realmente en ese lugar. Contempló árboles, rocas y hojas. Escucho pájaros que cantaban. Sintió el latido de su corazón y la frialdad del sudor en su frente. Vio y sintió todo tal como era. Y era espléndido. ...Esto era la verdad en sí..."¹³

¹² NISHIJIMA, GUDO, Wafu, "Encontrar el dragón" Budismo Zen y la realidad tal cual es. Ed. Norma, Colombia, 2005, p.28

¹³ Íbidem, p.133

Gautama obtuvo la iluminación, y se convirtió desde entonces en el Buda, que significa el Iluminado o el que despertó. A partir de aquel instante dedicó el resto de su existencia a predicar el dharma, en sánscrito significa "religión", "ley natural" palabra que se utiliza para definir las enseñanzas de Buda.

"Buda nos enseñó cómo encontrar la perfección. Nos enseñó cómo encontrarnos y cómo llegar a ser los maestros de nosotros mismos a través de la práctica de zazen (es la expresión japonesa para meditar sentado (Za sentarse, Zen meditación). En otras palabras, nos enseñó cómo llegar a ser la misma persona que él: un Buda en el mundo real.

Los Budas no son superhombres ni dioses. Deben vivir su vida de acuerdo con las leyes del universo. Buda Gautama vivió, enseñó y experimentó la vida en forma muy simple y natural. Cuando tenía casi ochenta años contrajo disentería y tuvo una muerte tranquila en presencia de unos pocos discípulos".¹⁴

La iluminación de Gautama es el punto de partida histórico del budismo, del cual surgieron diferentes tendencias de enfocar la enseñanza durante los siglos subsecuentes a su muerte, formando tradiciones llamados también vehículos del budismo, la Theravada y Mahayana.

El significado del nombre Theravada es "enseñanza de los antiguos o ancianos", es la escuela más antigua del budismo, es relativamente conservadora y la más cercana al budismo temprano, por lo que se le considera dentro de la ortodoxia. Basan su tradición en el Canon Pali.

Sin embargo, no es ésta la principal característica de la escuela Theravada, dado que en todas las tradiciones espirituales, las diversas variantes se adjudicaron la preservación de la doctrina original. Como apunta el historiador Richard Gombrich "En términos doctrinales los Theravada aclaran que ellos son *vibhajja-vadin*, es decir 'analistas' que se complacen en clasificar los estados psicológicos".¹⁴

¹⁴ NISHIJIMA, GUDO, Wafu, "Encontrar el dragón" Budismo Zen y la realidad tal cual es. Ed. Norma, Colombia, 2005, p.136

¹⁵ GOMBRICH, Richard, "Budismo Theravada", Historia Social desde el antiguo Benares hasta el moderno Colombo, Ed. Cristiandad, 2002, p. 202.

En escuela Mahayana, reconoce la enseñanza de Buda más un método que una doctrina; un método similar al método científico, en el sentido que indaga para descubrir la verdad, sin prejuicios y con la total libertad para criticar o poner en duda enseñanzas o teorías del pasado. En otras palabras, lo que el Mahayana enseña puede verificarse de una forma esencialmente idéntica a cómo se confirma la validez de las teorías científicas. Esto ha conducido recientemente a despertar un interés mutuo por parte de destacados maestros budistas y reconocidos científicos que se han reunido en una serie de encuentros que han explorado la relación entre budismo y ciencia.

Esta otra tradición del budismo el Vajrayana, pero esta es una división del Mahayana.

El Vajrayana (sánscrito *vajra* significa diamante y *yana* camino o medio), se le considera como la tercera escuela principal del budismo, es una extensión del Mahayana, se diferencia en que este adopta técnicas adicionales (*upayas- algo que hace conseguir un objetivo*)” que son prácticas esotéricas que sólo pueden ser iniciadas y transmitidas por un maestro espiritual competente”¹⁶ Upaya es un concepto que enfatiza el hecho de que los practicantes pueden utilizar sus propios métodos o técnicas específicas para conseguir cesar el sufrimiento.

El budismo Zen es otra de las prácticas de la escuela de Mahayana, y cuya tradición se originó en China con el nombre Chán alrededor del 520 d.C. y fue difundido por el primer patriarca de origen hindú llamado Bodhidharma. Se extendió por Vietnam y Corea y de ahí la influencia llegó a Japón. La palabra Zen es la lectura en japonés del carácter chino Chán 禪 a su vez es una transcripción del término sánscrito dhyana, traducido normalmente como meditación.

En el libro Origen y desarrollo del Zen, Alan Watts comenta “La creación del Zen puede explicarse suficientemente por el contacto de taoístas y confucianistas con los principios fundamentales del budismo mahayana. Así es que casi tan pronto como las grandes *sutras* mahayanas pudieron leerse en la China, puede advertirse la aparición de tendencias muy próximas al Zen. Esto ocurrió gracias a

¹⁶ REGINALD, Ray, A. “Secret of the Vajra World: The Tantric Buddhism of Tibet”, Shambhala Publications, Boston

la obra del gran monje y erudito indio Kumarajiva, que tradujo las *sutras* en Kutsang y Ch'ang-an entre los años 384 y 413, cuando uno de sus más destacados discípulos era el joven monje Seng-chao (384-414), que había comenzado como copista de los textos confucianos y taoístas".¹⁷

La importancia de este sutra Vimalakirti para China y para el Zen es que afirma que el perfecto despertar era compatible con la vida cotidiana y que en realidad la culminación consiste en entrar en el despertar sin exterminar impurezas. Además el Confucianismo ponía importancia de la vida familiar, y no simpatizaba tanto con el rigor monástico.

El Zen ha dado importancia a la expresión del budismo en términos formalmente seculares como en las artes de todo tipo, en trabajos manuales, y en la apreciación del Universo natural. Tanto los confucianos como los taoístas están de acuerdo con la idea de que un despertar no implica la eliminación de las pasiones humanas, más bien abandonarlas que luchar contra ellas, sin reprimirlas ni complacerlas.

Watts describe las características importantes de los primeros precursores, posibles eslabones del taoísmo y confucianismo con el Zen, de los monjes Hui-neng, Shen-hui, y Huang-po, Tao-sheng, compañero de estudios de Seng-Chao, que dan vestigios de los comienzos históricos del movimiento; pero de marcando la duda expuesta por eruditos modernos como Fung Yu-lan y Pellito acerca de la verdad de la tradición de que Bodhidharma haya sido el que trajo el Zen a China. Documenta: "Sugieren que la historia de Bodhidharma fue una piadosa invención de tiempos más recientes, cuando la Escuela Zen necesitaba autoridad histórica para apoyar su pretensión de ser una transmisión directa de la experiencia del Buddha mismo, aparte de los *sutras*. Bodhidharma aparece como vigesimooctavo en una lista un tanto fantástica de patriarcas indios que se inicia con Gautama y luego sigue en directa "sucesión apostólica". En el estado actual de la investigación es difícil decir si las concepciones de estos eruditos deben ser

¹⁷ http://www.oshogulaab.com/ALANWATTS/textos/WATTS_Origen_desarrollo_del_Zen.html (consultado 15/05/ 2010, 13:40)

tomadas en serio y si son otro ejemplo de la moda académica que consiste en poner en duda la historicidad de los fundadores de religiones”.¹⁸

Watts no está muy convencido de la narración tradicional y comenta que una de las causas para suponer de la historia de Bodhidharma es que el Zen es tan chino por su estilo que parece improbable que tenga origen indio. Sin embargo, el muy taoísta Seng-chao fue discípulo de Kumarajiva, como lo fue Tao-sheng, y los escritos atribuidos a Bodhidharma y a sus sucesores hasta Hui-neng (638-713) muestran la clara transición de una concepción india a una concepción china de *dhyana*.

En la narración tradicional Bodhidharma (Ta-mo en China y Daruma Taishi en Japón), llegó a Cantón alrededor del año 520. Era el 28° sucesor en una línea de transmisión de enseñanza de la tradición remota hasta Kasyapa, discípulo de Buda. Llegó a sur de China al reino de Liáng, a la corte del Emperador Wu Liang, y en este famoso encuentro Bodhidharma, declaró que las buenas acciones hechas con intenciones egoístas eran inútiles para lograr la iluminación. Esta acción no le agradó al Emperador quien era un entusiasta patrón del budismo. Bodhidharma decidió retirarse a un monasterio en Wei y de acuerdo a la leyenda, meditó en una caverna sentado frente a la pared durante nueve años. D.T. Suzuki sostiene que no se debe tomar literalmente, “y que la expresión se refiere al estado interior de Bodhidharma, al hecho de excluir de su mente todos los pensamientos aferradores.”¹⁹

Durante su meditación se le aproximó el moje Shen-kuang, luego Hui-k'o (quizá 486-593), que habría de convertirse en el sucesor de Bodhidharma como Segundo Patriarca.

¹⁸ http://www.oshogulaab.com/ALANWATTS/textos/WATTS_Origen_desarrollo_del_Zen.html#_ftn8 (consultado 15/05/2010)

Hu Shih (1) y T'ang Yung-t'ing han sugerido que Bodhidharma es tuvo en China en una fecha anterior: de 420 a 479. Véase también Fung Yu-lan (1), t. II, ps. 386-90, Pelliot (1) y Dumoulin (2).

¹⁹ Suzuki (1), t. I, ps. 170- 71

http://www.oshogulaab.com/ALANWATTS/textos/WATTS_Origen_desarrollo_del_Zen.html#_ftn14(consultado 15/05/ 2010)

Finalmente, falleció en el templo Shaolín de la montaña Sōng, condado Dengfeng, provincia de Hénán, China. La montaña Sōng es la cima más alta de las Cinco Montañas Sagradas, ubicadas en la provincia de Hénán.

Las enseñanzas continuaron y fueron transmitidas de Maestro a discípulo, los descendientes y escuelas Zen proliferaron en líneas complejas y las que por hoy siguen viviendo como las dos principales en Japón son la Rinzai y Soto, que se diferencian de las distintas técnicas de meditación como el koan o el zazen.

El koan se originó como un medio de legitimar el despertar, la iluminación del discípulo, y es un problema que el maestro plantea al novicio para comprobar sus progresos. Literalmente koan significa “documento público”, este sistema implica aprobar una serie de pruebas basadas en los mundos o anécdotas de los viejos maestros. Para resolverlo el discípulo debe desligarse del pensamiento racional y aumentar su nivel de conciencia mediante una demostración especial y generalmente no verbal que tiene que descubrir intuitivamente.

Zazen se traduce sencillamente de la expresión japonesa meditar sentado (Za-sentarse, Zen- meditación). La postura del sentado es en posición del loto, tal como se han representado a Buda en sus estatuas e imágenes. Las piernas cruzadas en posición de Loto o medio Loto con las rodillas apoyándose en el suelo, la espalda erguida, desde la pelvis hasta la nuca, la nuca estirada y el mentón metido hacia adentro, los hombros relajados y las manos juntas en el regazo, los dedos de la mano juntos, una mano sobre otra, y con los pulgares tocándose las puntas, ojos semi cerrados, pero la vista relajada, la boca cerrada, los dientes en contacto y la lengua tocando suavemente el paladar detrás de los dientes.

“Zazen es la forma más simple de la acción, y cuando estamos practicando Zazen no pensamos intencionalmente en algo, ni nos concentramos en nuestros sentimientos y percepciones. Nos sentamos en un simple estado en el cual no discriminamos, en el que nuestro cuerpo y mente están equilibrados y no separados. Pero para analizar el estado en Zazen, no podemos evitar el hacer

divisiones y categorías. No obstante estas clasificaciones, la verdadera experiencia de Zazen es de naturaleza holística.”²⁰

La Escuela Zen Rinzai (Lin-Chi) fue donde se desarrolló el sistema de koan, y la Escuela Soto afirmaba que el *dhyana* adecuado consistía en la acción sin motivos. Estas escuelas recibieron respectivamente los nombres de Kán-hua (Zen observador de la anécdota) y *mo-chao* Zen (Zen iluminado en silencio).

El monje Tien-tái, en japonés llamado Eisai (1141-1215), introdujo en 1190 la Escuela Rinzai del Zen. La Escuela Soto fue introducida en 1227 por el Maestro Dogen, quien estableció el monasterio Eiheiiji. El Zen llegó a Japón después de comenzar la Era Kamakura, cuando el dictador militar Yoritomo y sus samurais arrebataron el poder. Esta coincidencia histórica proporcionó a la clase militar de los samurais un tipo de budismo que resultaba adecuado por las cualidades prácticas y terrenales y por la modalidad sencilla y directa. Así surgió la aplicación del Zen en las artes de la guerra. “Y ha ingresado a casi todos los aspectos de la vida del pueblo: a su arquitectura, poesía, pintura, jardinería, juegos atléticos, oficios y profesiones; ha penetrado en el habla y el pensamiento cotidianos de la gente más ordinaria. Gracias al genio de monjes zen como Dogen, Hakuin y Bankei, de poetas como Ryokan y Basho, y de pintores como Sesshu, el Zen se ha hecho muy accesible a la mentalidad común”.²¹

El Maestro Dogen es el autor de la obra *Shobogenzo* (“Tesoro del ojo de la verdadera doctrina”), de una aportación de incalculable valor para Japón. Esta obra abarca todos los aspectos del budismo, desde su disciplina formal hasta las intuiciones más profundas. Explica su doctrina del tiempo, del cambio y de la relatividad. Se dice que instruyó a no menos de ochenta sucesores en la doctrina Zen de entre ellos el Maestro Kodo Sawaki de quienes sus discípulos fueron Gudo Wafu Nishijima y Taisen Deshimaru.

²⁰ LUETCHFORD, EIDO, Michael, “Introducción al budismo y a la práctica del zazen enseñanzas”, Roshi Gudo Nishijima, Ed. Winbell, 2000, p. 17.

²¹ http://www.oshogulaab.com/ALANWATTS/textos/WATTS_Origen_desarrollo_del_Zen.html#_ftnref44 (Consultado el 18/05/2010)

Soyen Shaku fue el primer monje en difundir el Zen en el Occidente, en 1893 formó parte de los participantes de la delegación de Japón en el Parlamento Mundial de religiones en Chicago organizada por John Henry Barrows y Paul Carus, el había preparado su conferencia en japonés sobre el tema de “La ley de la causa y efecto” como Enseñanza de Buddha y la traducción al inglés la realizó su alumno Daisetsu Teitaro Suzuki. Quien más adelante vivió en casa del Dr. Carus, trabajando en un principio en la traducción del clásico chino Tao Te King, posteriormente y junto con su Maestro Soyen se involucró en el reavivamiento mundial del budismo que había comenzado en la década de 1880.

A Daisetsu Teitaro Suzuki se le considera uno de los pilares de la difusión del Zen en Occidente, con sus numerosos libros, ensayos y conferencias. Fomentando el interés por la espiritualidad.

2.2 LA PRÁCTICA ZEN

El Zen es una unidad de las filosofías y tradiciones de tres culturas diferentes. Es típicamente japonés, sin embargo muestra el misticismo de la India, el amor a la naturalidad y a la espontaneidad de los taoístas y el meticuloso pragmatismo de la mentalidad confuciana.

El Zen es la experiencia de la iluminación de satori, por medio del *zazen*, meditación sentado, y esta experiencia trasciende toda categoría de pensamiento, Zen no se interesa en ninguna abstracción ni conceptualización. No tiene ninguna doctrina o filosofía especial, ningún credo ni dogma formal y enfatiza su libertad de todo pensamiento fijo. Los maestros Zen no son propensos a la retórica y a todo tipo de teorización y especulación. Desarrollaron métodos que apuntan a la verdad, con acciones y palabras repentinas y espontáneas, que exponen paradojas del pensamiento conceptual; como los koans, orientados a parar el proceso mental del pensamiento, en donde los maestros usan sus palabras para

cambiar la atención del discípulo desde los pensamientos abstractos a la realidad concreta.

Un monje le dijo a Joshu:

"Acabo de entrar a este monasterio. Por favor enséñame."

Joshu preguntó: "¿Has comido tu potaje de arroz?"

El monje responde: "Ya he comido."

Joshu dice: "Entonces será mejor que laves tu plato."²²

El Zen es una activa participación en la vida cotidiana, se enfatiza el despertar en el medio de las actividades diarias y no como forma de lograr la iluminación, sino como la iluminación misma. La perfección del Zen es vivir la vida diaria en forma natural y espontánea.

El énfasis sobre la naturalidad y espontaneidad muestra las raíces taoístas, pero la base de este énfasis es budista. Es la creencia en la perfección de nuestra naturaleza original, la realización de que el proceso de iluminación consiste en tomar conciencia de lo que somos desde un principio.

Existen dos escuelas principales de Zen como se mencionó en el apartado anterior, Rinzai o "repentina" y Soto o "gradual", en la primera se utiliza el método koan, preguntas realizadas por los maestros a los discípulos, cuya resolución involucra largos períodos de intensa concentración que llevan a una revelación repentina de satori. La escuela Soto o gradual utiliza el "sentado tranquilo y el uso de su propio trabajo común como dos formas de meditación.

Como en el Zen afirma que la iluminación se manifiesta en las actividades cotidianas, esto ha conllevado a una influencia en todos los aspectos de la forma tradicional de la vida japonesa, que incluyen las artes de Sumi-e pintura en tinta china, sho-do caligrafía, diseño de jardines, así como las diferentes actividades de realización de artesanías y actividades ceremoniales como Cha no yu, servir el té,

²² <http://www.shotokai.com/filosofia/zen.html> (consultado 06/10/2010)

o el arreglo florar Ikebana, las artes marciales como el tiro con arco, la espada, el judo el karate-do, etc. El término *do* 道 significa *camino o vía* por lo que estas actividades son el camino hacia la iluminación. Todas exploran varias características de la experiencia Zen y pueden ser usadas para entrenar la mente y llevarla en contacto con la realidad última.

En este sentido es cuando cuestiono que al entender que todas las actividades cotidianas te pueden llevar a una conciencia del momento presente del aquí y ahora, puede ser válido que la actividad del monotipo, al plantearse el dominio de la técnica e ir creando de acuerdo a lo que los trazos van marcando así como la espontaneidad de cada movimiento, y lograr sin ser la meta , producir una estampa armoniosa y estética, es cuando considero que la producción de monotipos es una alternativa de expresión en la práctica Zen.

La postura del Zen es incomprensible ante un mundo conceptual y lógico, el pensamiento discursivo-lógico-racional-conceptual, es irrelevante ante la visión del Zen. Es reconciliar a la persona con el ser sensible, con el cosmos, es la emancipación de la conciencia, el encuentro mismo integrado con el universo, como vías de contacto con la realidad, en la práctica de la vida cotidiana, de forma objetiva, tal como son y no como nos gustaría que fueran, ni buenas ni malas. Es rescatar la sencillez y la simplicidad.

La opción del hacer o no hacer, no es una elección intelectual, es un opción en el momento de nuestra acción, una elección que hacemos con nuestro actuar mismo.

El Zen consiste en lograr un nuevo punto de vista para percibir la vida y las situaciones en general, se tiene que deshacer de todas costumbres ordinarias de pensamientos, que controlan la vida cotidiana, tratando de concebir nuestro entorno sin juzgarlas. Si en algo nos sentimos insatisfechos con esta vida, si en nuestro modo corriente de vivir hay algo que nos priva de libertad, debemos esforzarnos por hallar, en alguna parte, un método que nos dé un sentido de finalidad y contento. El Zen nos propone que hagamos esto y nos asegura la adquisición de una perspectiva diferente, en el que la vida asume un aspecto más fresco, más hondo y más satisfactorio. Que sin lugar a dudas no es tan sencillo.

El satori es el despertar, dentro de uno mismo y sin depender de los demás, de un sentido interior en la propia conciencia capacitándonos para crear un mundo de eterna armonía y belleza. “Cuando éste llega, la oportunidad de abrir un ojo a la verdad del Zen se halla por doquier. Puede captarse esto al oír un sonido inarticulado, o escuchar una observación ininteligible, o al observar el brotar de una flor, o al encontrar cualquier incidente trivial de todos los días, tal como tropezar, arrollar una estera, usar una pantalla, etc. Todas éstas son condiciones suficientes que despertarán el propio sentido interior. Evidentemente, es un suceso insignificante, pero su efecto sobre la mente sobrepasa infinitamente todo lo que podría esperarse de él.”²³

Erich Fromm expresa en términos psicológicos de la iluminación, como un estado en que la persona está completamente sintonizada con la realidad fuera y dentro de ella misma, en el que se está absolutamente consciente de ella y se percibe con plenitud. Sin entender que la iluminación es un estado de disociación ni de trance en el que uno se cree despierto.

“El pleno despertar a la realidad significa en términos psicológicos, haber alcanzado una *orientación plenamente productiva*. Esto significa no relacionarse uno mismo con el mundo receptivamente, con el sentido de explotación, de atesoramiento o con un sentido mercantil, sino creadora activamente.”²⁴ En donde los objetos dejan de ser objetos; no se oponen a uno sino que están con uno, sin verlo con distorsiones de la codicia y los miedos. Se ven tal como son y no como uno desea que sean o no sean. “Hay una cualidad vital completa y la síntesis es de subjetividad-objetividad.”²⁵

La enseñanza Zen va más allá de la lógica dualista, nos brinda a ver la realidad tal cual es, para fluir en el camino medio, pero esta vía media no es un

²³ SUZUKI, DAISSETZ, Teitaro, “Ensayo sobre Budismo Zen”, 1° serie, Kier S.A. Buenos Aires, Argentina, 1995, p. 122.

²⁴ SUZUKI, TEITARO, Daisetsu, Fromm, Erich, “Budismo Zen y psicoanálisis”, Fondo de Cultura Económica, México, 2009. ps.126 y 127

²⁵ *Ibidem*, p. 127.

compromiso, es una opción, una alternativa en donde se vislumbra los extremos para rechazarlos y entrar al mundo real.

Ha sido una experiencia adentrarse a la enseñanza Zen, darse cuenta que la fuerza oriental aflora en el entendimiento de pensamientos y acciones naturales, con lo que coincido plenamente con el autor Nishijima, en que los preceptos de la filosofía Zen acepta todos los puntos de vista, los estudia en forma crítica y luego va más allá de ellas hacia la realidad, al mundo real. En donde si la civilización occidental pudiera encontrar el budismo, estudiarlo, absorberlo y transformarlo, tendríamos la filosofía que necesitamos para conducir nuestra energía, sintetizar nuestra diversidad y crecimiento hacia una civilización grandiosa.

“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”.²⁶

Una de las tantas maneras de enfrentar la vida, es la búsqueda del confort y la obtención de satisfacciones y es la sencilla razón de evitar el sufrimiento o enfrentarnos a nuestros miedos. El desear poseer un orden y un control absoluto es porque estamos intentando eludir las insatisfacciones. Entre más pretendamos la obtención de cualquier sensación agradable, cualquier entusiasmo, cualquier forma de entretenimiento, para nunca sentir dolor. Sin darnos cuenta que al hacerlo nos estaremos alejando de lo que es nuestra realidad. Al perder dicho contacto, nuestra vida girará en sentido descendiente, y

²⁶Una popular disertación preparada por el autor para estudiosos del Budismo, en 1911. Se publicó por primera vez en *The Etutern Bvddhist*, bajo el título "El Budismo Zen como Purificador y Liberador de la Vida". Puesto que trata el Zen en su aspecto general, decidí servirme de ella como Introducción de este libro.

precisamente la misma ausencia de malestar, de la que se pretendía escapar nos encontrará abruptamente, tarde o temprano; empero cuando sea experimentado el dolor una y otra vez hasta que finalmente, sólo quedará relajarse. Esa capacidad de rendirse y abrirse a algo nuevo surge de la experimentación del dolor, y no del hallazgo de un sitio que permite cerrarse al sufrimiento.

Este sufrimiento es “la cadena de la ignorancia, producto nada más del intelecto y de la infatuación sensual, que se relaciona estrechamente a todo pensamiento que podamos tener, a todo sentimiento que podamos consentir”²⁷

El intelecto nos hace juzgar nuestros pensamientos y nuestras acciones, el intelecto tiene en sí una cualidad peculiarmente de perturbar, dejamos de vivir y nos imaginamos carente de algo, somos esclavos del modo convencional de pensar que es extremadamente dualista. Mente y cuerpo, el pensamiento y el sentimiento, el espíritu y la materia, lo que se refiere a Dios, no pertenece a este mundo, y lo que se relaciona con este mundo no es compatible con lo divino.

El Mtro. Nishijima plantea la dualidad del ser humano en tanto pensamiento y sentimiento, en donde en la mayor parte de nuestra vida transitamos recordando el pasado, pensando en el futuro, preocupándonos de una u otra cosa, en el que la mente se encuentra constantemente activa, pasando de un pensamiento a otro, que pueden volverse a veces confusos y complicados, o creando grandes teorías, historias o sueños; Pensar es un acto tan arraigado en la vida cotidiana por lo que considera que vivir y pensar parecen prácticamente sinónimos, en la cual se pierde de vista la diferencia entre el mundo real y el de los pensamientos. Por otro lado está el encontrarse en contacto con el mundo externo por medio de lo que sentimos, el olor del café por la mañana o la humedad después de la lluvia, disfrutar una buena cena. “El mundo que podemos tocar y sentir es un mundo seguro, un mundo más sustancial que el mundo del pensamiento”...El acto de pensar pertenece al reino de la mente, mientras que sentir está ligado al cuerpo y al mundo material”.²⁸

²⁷ SUZUKI, DAISSETZ, Teitaro, “Ensayo sobre Budismo Zen”, Primera serie, Kier S.A. Buenos Aires, Argentina, 1995, p. 11

²⁸ NISHIJIMA, GUDO, Wafu, “Encontrar el dragón” Budismo Zen y la realidad tal cual es”, Norma, Colombia, 2005. p.61

Esta división es lo que no permite ver la realidad y como es, ocasionando el sufrimiento; Joko Beck pone un ejemplo claro al describirlo con la acción del mito de Sísifo²⁹ “Nuestra interpretación ordinaria dicta que la tarea de Sísifo es difícil y desagradable. Sin embargo lo único que sucede es que empuja la roca hacia arriba y la observa caer incesantemente, un momento tras otro. Al igual que Sísifo, todos hacemos lo que hacemos momento a momento, sólo que a dichas actividades les agregamos juicio, ideas.”³⁰

Tal división en el Zen es un axioma inexistente, desde la época de Buda Gautama los budistas insistieron en que la mente y el cuerpo son una unida. Se plantea que Buda al cuestionarse lo que debía o no hacer de su vida, descubrió que el tiempo era un factor importante, al reflexionar que no podía modificar las acciones de su pasado de los cuales consideraba incorrectas, y que al discurrir en la posibilidad de realizar el bien en el futuro, parecía prometedor, pero descubrió que se basaba en falsas expectativas, por ser sólo ideas. Era algo que sólo existía en su mente. No tenía realidad alguna. Empero finalmente reconoció que en el terreno del tiempo sólo el presente era real, podía vivirlo, experimentarlo, todo en el universo podía existir exclusivo y solamente en el momento presente. “En ese instante, Buda Gautama reflexionó sobre el momento. Estudió el tiempo real, el tiempo de la existencia real. Estudió su vida real como aparecía momento tras momento. Descubrió que el acto de pensar y sentir lo sacaba de la realidad del momento. En verdad fue en medio de la actividad que el pasado y el futuro se disolvieron y apareció el claro estado de ser en el momento. En dicho estado, pudo experimentar el tiempo, o la existencia, tal como era. Lo que vivió fue simplemente el ahora. Ahora. Ahora. Ahora. Cada momento era único y absolutamente completo. Cada momento permanecía solo, en independiente dignidad, claramente aparte del pasado, claramente aparte del futuro. Pero un momento nunca podía ser atrapado; era demasiado breve y demasiado efímero.

²⁹ Sísifo, dentro de la mitología griega, como Prometeo, hizo enfadar a los dioses por su extraordinaria astucia. Como castigo, fue condenado a perder la vista y empujar perpetuamente un peñasco gigante montaña arriba hasta la cima, sólo para que volviese a caer rodando hasta el valle, y así indefinidamente.

³⁰ JOKO, BECK, Charlotte, SMITH, Steve, “La vida tal como es”, Gaia, España, 1993. p. 38.

Sólo era un instante, un destello instantáneo de algo. De hecho, ese destello instantáneo era todo. Era su vida. Era el universo mismo.”³¹

En este sentido el momento presente, la realidad no puede encontrarse en los extremos del pensamiento y del sentimiento. Sólo se puede localizar en el punto de equilibrio entre dichos extremos, es decir que la realidad reside en el centro o medio. En el budismo se define como vía media y es un concepto, muy reconocido, debido a que cuando nació Buda Gautama existían demasiadas visiones diferentes en relación con la vida. Una escuela de pensamiento era guiada hacia la actitud materialista que alentaba la búsqueda de la gratificación sensual, como el deber primario de la vida y al otro extremo se encontraban los monjes brahmánicos que instaban a la liberación del espíritu a través de la devoción y la plegaria, de esta forma, se entendía la vía media, en término filosófico la actitud que se encuentra entre el idealismo y el materialismo. La vía media es un concepto intelectual y un ideal, una idea que pueda servir como objetivo o meta para los esfuerzos en la vida.

Ahora también la cuestión no sólo radica en tener los objetivos sino el cómo nos relacionamos con ellos, como interactuamos, como lo experimentamos, en la acción, si procuramos atención y conciencia en lo que sucede sabremos qué se debe hacer a continuación. El camino medio es la acción, es el instante presente en el que se produce la experimentación.

El hecho es que el Zen es una experiencia real y personal, y no un conocimiento que se logre mediante análisis o comparación.

Buda Gautama enseñó que la vida es la simple acción. El budismo afirma que la vida es comer, dormir y lavar ropa. Acciones simples y llanas empero son la base fundamental de la vida, acciones ligadas una tras otra, que nos permiten conocer el mundo real, ver la vida tal como es. Se deben apreciar estas actividades, simples y monótonas, que son la base real de nuestra vida, nuestra cultura y nuestra civilización.

³¹ NISHIJIMA, Gudo, Wafu, “Encontrar el dragón” Budismo Zen y la realidad tal cual es”, Norma, Colombia, 2005, p.223.

En el Zen la práctica que contribuye a lograr dicha apreciación de las actividades simples es por medio del zazen, que es el sencillo acto de sentarse, que no es un método para pensar sobre la realidad, ni para aprender a concentrar la mente, es encontrar el significado de la práctica en la práctica misma, es liberarse del cuerpo y de la mente.³² Es estar en el aquí y ahora.

2.3 CALIGRAFÍA JAPONESA SHO-DO

En la tradicional forma de vida japonesa, el considerar la manifestación de la experiencia Zen, en los asuntos cotidianos es esencial, además de las artes de la pintura, caligrafía, jardinería y otras habilidades diversas, sino también en las ceremoniales como servir el té o colocar flores, las artes marciales, tiro con arco, en la esgrima y el judo. Y todas estas actividades se conocen como un do, es decir un Tao o vía hacia la iluminación. Todas estas conllevan la experiencia Zen y pueden ser utilizadas para entrenar la mente y ponerla en contacto con la realidad última.

Dentro de todas las manifestaciones de arte zen, la caligrafía fue la obvia elección a considerar la investigación de su práctica, por la analogía que encuentro a la creación de monogramas, en donde el calígrafo, deja contenida en cada papel una caligrafía única e irrepetible.

Los orígenes de la caligrafía japonesa o Sho, son chino tanto en términos de escritura útil como artística. Gracias al coreano *Atiki*, introductor del confucianismo, Japón conocerá la cultura y escritura china en los años 284 d. C., como aparece más tarde relatado en el *Nihon Shoki* (Crónicas de Japón, 720 d. C.), y en el *Kojiki* (Crónicas de relatos antiguos 712 d.C.). Japón adopta la caligrafía china, basada en el sistema de kanji (término japonés para designar los caracteres chinos), hacia el año 500 d.C. con la entrada del budismo.

³² NISHIJIMA, Gudo, Wafu, "Encontrar el dragón" Budismo Zen y la realidad tal cual es", Norma, Colombia, 2005, ps.241 - 243

En la cultura Japonesa no existen muestras de escrituras anteriores a los caracteres chinos, por lo que durante siglos necesito, para adaptar los ideogramas a su sistema fonético, llegando a desarrollar una escritura paralela y complementaria hacia el 800 d.C.

Los japoneses querían que las palabras nativas se escribieran como se pronunciaban, de ahí que decidieran usar los caracteres chinos para representar sonidos japoneses y no significados. “Esta escritura complementaria conocida como kana nacerá de la reducción y abstracción de algunos caracteres chinos y experimentará también una evolución hacia el plano artístico”³³ Es importante destacar que en las dos culturas los caracteres se utilizarán tanto en el plano corriente como el artístico, en donde el poder final de la estética estaba por encima del concepto, hasta el punto de que su lectura resulte irrelevante. Esta característica será tanto en el *kanji* que llegó formado a Japón como el kana desarrollado en esta cultura, convirtiéndolo en una de las señas de identidad de la caligrafía japonesa.

Es una característica primordial la tradición de la contemplación de la naturaleza, en la necesidad de expresión en los caracteres chinos. Como en el oráculo I Ching, de interpretación poética. “Este sistema de representación binario, basado en los complementarios, nos muestra desde muy temprano la visión taoísta del hombre chino para entender el significado del universo, siempre bajo variables propias de una naturaleza sujeta a cambios y mutaciones continuas.”³⁴ Cambios que también se dan en los seres humanos, y serán aplicados y llevados al campo de la expresión a través del trazo y de la pincelada, en lo sucesivo, en un continuo proceso de abstracción. Esta depuración de las formas con fines prácticos que llevó siglos de trabajo, no estuvieron exentas de sensibilidad artística en ningún momento. Siguiendo un método de intuición, y por otro en resolución de unos problemas de representación basada en ritmos, equilibrios y

³³ LAZAGA, Noni, “La caligrafía japonesa” Origen, evolución y relación con el arte abstracto occidental, España, Hiperión, 2007. p. 17.

³⁴ Íbidem, p. 19

Origen del Hiragana
Colocación del silabario según poema iroha

を	了	ぬ	り	ち	と	一	は	に	は	ろ	い	平かなと原字の変化
遠	留	奴	利	知	止	反	保	仁	波	呂	以	
遠	留	奴	利	知	止	反	保	仁	波	呂	以	
を	る	ぬ	あり	ち	と	又	ほ	に	は	え	い	
を	る	ぬ	あり	ち	と	邊	ほ	に	は	え	い	
わ	う	む	ら	な	ぬ	つ	そ	れ	た	よ	か	わ
為	宇	武	良	奈	祢	門	曾	禮	太	与	加	和
為	宇	武	良	奈	祢	門	曾	禮	太	与	加	和
わ	う	む	ら	な	ぬ	つ	そ	れ	た	よ	か	わ
わ	う	む	ら	な	ぬ	つ	そ	れ	た	よ	か	わ
き	さ	あ	て	こ	こ	く	け	ま	や	く	お	の
幾	左	安	天	衣	己	不	計	未	也	久	於	乃
幾	左	安	天	衣	己	不	計	未	也	久	於	乃
き	さ	あ	て	こ	こ	く	け	ま	や	く	お	の
き	さ	あ	て	こ	こ	く	け	ま	や	く	お	の
			ん	す	で	も	ひ	ゑ	し	み	め	ゆ
			ん	す	で	も	ひ	ゑ	し	み	め	ゆ
		1	无	寸	世	毛	比	惠	之	美	女	由
		2	无	寸	世	毛	比	惠	之	美	女	由
		3	无	寸	世	毛	比	惠	之	美	女	由
		4	无	寸	世	毛	比	惠	之	美	女	由

1. Kanji del que procede en estilo kaisho
2. Evolución al gyosho del mismo kanji
3. Estilo sosho del mismo kanji y de cuya caligrafía se extraerá el signo del hiragana
4. Signo en hiragana

Ejemplos de kanji.
Origen y evolución

	Luna (tsuki)	Mujer (onna)	Grande (ooki)	Caballo (uma)	Pájaro (tori)	Girar (mawari)
Modelos arcaicos						
Escritura regular kaisho	月	女	大	馬	鳥	回
Escritura semi- cursiva gyōsho	月	女	大	馬	鳥	回
Escritura cursiva sōsho	月	女	大	馬	鳥	回

aspectos formales de los trazos, utilizando para ello una gran imaginación y toda una metodología construida en base a las dos corrientes filosóficas, confucianismo y el taoísmo, que representan el pensamiento chino.

En el período de las seis dinastías (265-581 d.C.) fue la época dorada de la caligrafía, pero un período caótico en cuanto a acontecimientos históricos, de manera que cuando llega el budismo a las artes, la poesía y la pintura encontraron en el taoísmo como un refugio para la búsqueda de valores individuales.

En la cultura japonesa se ha cultivado desde sus orígenes, un respeto a la naturaleza y a todas sus representaciones, culto a los animales, a las montañas, a los ríos, al arroz, a la fertilidad que se han manifestado en sus ritos a lo largo de todo el tiempo. No había creador ni códigos escritos, tan sólo leyendas orales."Esta constante relación de observación hacia la naturaleza se vio mezclada, en su proceso de evolución, con una necesidad de interiorización y utilización estética de la misma."³⁵ Con la llegada del budismo, las creencias animistas pasaron a ser conocidas con el nombre de Shinto (la voz de los dioses) y la nueva religión monoteísta no suplantó ninguno de los ritos, sino que se integraron.

El budismo fue el que trajo la escritura en forma de Sutra³⁶, pero este tipo de caligrafía de corte religioso, poco tiene que ver con la caligrafía artística desarrollada, gracias a las filosofías confuciana y taoísta.

Al mencionar el taoísmo en términos caligráficos, es como la vía o el camino que el hombre ha de recorrer física y espiritualmente, y en el que la unión de contrarios halla su perfecta unidad. *Tao* o *Dao*, basado en la armonía entre el universo y el hombre, como entender fondo y forma, bien y mal, cuerpo y espíritu, y las variables relaciones contrarias, son tratados como complementarios y por tanto como las dos caras de una misma moneda.

El conocimiento riguroso de la técnica de la caligrafía es donde se denota el confucianismo, el orden, el aspecto práctico y sobrio y la necesidad de estudio, y el taoísmo le corresponde la libertad y la inspiración. Sin embargo ambos

³⁵ LAZAGA, Noni, "La caligrafía japonesa" Origen, evolución y relación con el arte abstracto occidental, España, Hiperión, 2007. p. 57.

³⁶ Texto del discurso dado por Buda o alguno de los discípulos más próximos, para alcanzar la totalidad espiritual completa del ser humano

coinciden en una característica importante, el concepto de el *hacer*, es el *no hacer*.³⁷

En cuanto a la caligrafía japonesa, el calígrafo no busca solamente una obra bella, “sino una obra que le permita el contacto directo con el universo en su andadura personal, y para ello se sirve de unas técnicas bien aprendidas y ejercitadas que le permitan ser olvidadas cuando, convertido en maestro, acaricia con el pincel el vacío de la hoja”³⁸

La importancia de la imposibilidad de repetición en el trazo calígrafo, es constituir, la acción caligráfica en la unión del espacio y el tiempo, donde el presente es el punto focal de energía en donde se contiene la totalidad de las cosas, hace que estos dos conceptos permanezcan unidos continuamente en una relación de simbiosis y dependencia mutua.

El acto de borrar, que se podría catalogar a algo erróneo y por tanto a rectificar, existe una necesidad de vuelta atrás para repetir la acción, está el arrepentimiento de lo hecho y un deseo de hacerlo mejor. Y estos actos de arrepentimiento como el deseo, en el taoísmo como el budismo, no existen en relación con la creación con el ser. Aquí por ejemplo el calígrafo, esta acción es aceptada tal cual es sin remordimientos ni fisuras en su esencia.

El hecho de que los intentos considerados fallidos no se corrijan y se dejen tal cual, pasando a una repetición de los mismos en espacios y tiempos presentes conlleva, no tanto la necesidad de perfección, como la necesidad de haber conseguido a través de la construcción caligráfica y el equilibrio la unión espontánea con la esencia, esta entendida como ese vacío que nos permite acercarnos al movimiento de las leyes naturales y universales a través de la energía y da un reflejo de nosotros mismos a través de los trazos.

³⁷ LAZAGA, Noni, “La caligrafía japonesa” Origen, evolución y relación con el arte abstracto occidental, España, Hiperión, 2007, p. 59.

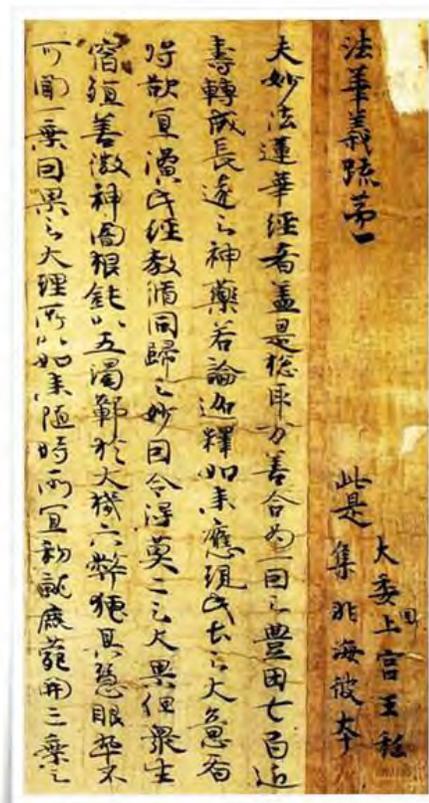
³⁸ *Ibidem*, p.59.

2.4 EVOLUCIÓN DE LA CALIGRAFÍA EN JAPÓN

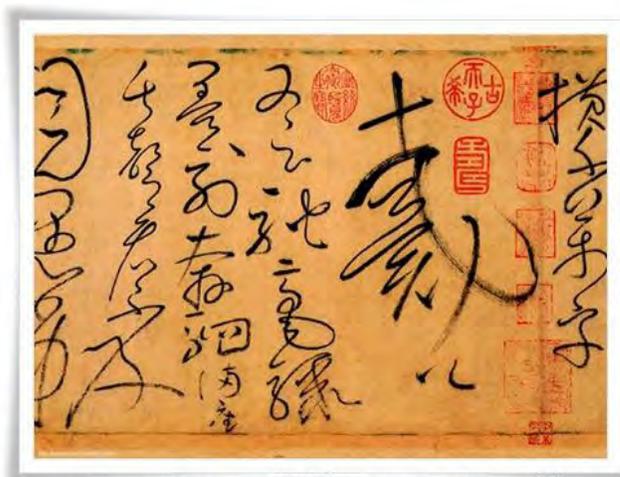
Se relaciona estrechamente los cambios en la historia China y su influencia en Japón con la evolución en el estilo caligráfico a lo largo de la historia japonesa.

En el período Asuka (554-645 d.C.) la corte y los monjes se limitaron a la copia de textos chinos, tanto de sutras como de poesías.

La primera modificación ocurrió en el siglo VII, por la formación de un gobierno centralizado, se multiplicaron los documentos oficiales escritos, ejercitándose, primordialmente el estilo regular o kaisho, al mismo tiempo se aprendían los estilos artísticos por medio de las copias. Sin embargo los calígrafos japoneses de ese momento no son comparables en calidad a los de la dinastía T'ang. Por citar al príncipe Shotoku como uno de los más relevantes de ese período.



Hokke Gisho Escritura semi-cursiva de la copia del Sutra-loto del príncipe Shotoku período Asuka Colección Tokyo Imperial Household



Fragmento autobiográfico. Caligrafía cursiva de Huai Su, Dinastía T'ang

El segundo cambio se dio a comienzos del período Hakuho (654-709d.C.) como consecuencia de la influencia de la escritura china del calígrafo Wang Hsi-chih (312-379 d.C.) y de diversos estilos de la dinastía T'ang (s.VII) que se fueron adoptando con fluidez en Japón.

Durante en este período la popularización de la caligrafía se dio gracias al aumento de la poesía con influencias chinas. Ello fue debido a unas disputas ocurridas entre ambos países, tras las que sobrevino un período de buenas relaciones, durante el cual el emperador Tenchi (626-671 d.C.) ayudó al desarrollo de la caligrafía invitando a la corte a los poetas tanto chinos como japoneses.

En ambos países cuando florecía la poesía también lo hacía la caligrafía y se considera que después del régimen de Tenchi, Japón comenzó a valorar la caligrafía y a comprenderla como una forma de arte. Mientras en China se realizaba un estudio literario y formal de los kanji de importancia como la de su aspecto estético, los calígrafos japoneses ponían especial énfasis en la estética considerando la belleza de la caligrafía como elemento esencial. El interés por la caligrafía fue tal, que durante este período se desarrollaron también las tintas, los papeles y piedras o tinteros de manufactura japonesa.

En el período Nara (708-782 d.C.) y parte de de Heian, la caligrafía continuó ocupando un puesto de honor entre las artes. El disfrute de los nobles consistía en rodearse de la mejor poesía de la china T'ang. Tanto la emperatriz Komyo como el emperador Shomu dejaron elegantes composiciones caligráficas para la historia a la manera de los modelos chinos, además de ser grandes creyentes del budismo, lo que les llevó a construir magníficos templos y santuarios.

En Japón y su aristocracia entraron en un momento de florecimiento cultural rodeado de lujos, poesía y caligrafía. El encanto de la caligrafía se fue extendiendo hacia las clases bajas, que decidieron estudiar los modelos chinos según está narrado en el Kojiki y el Nihon Shoki. Inclusive se edificó un espacio donde se fabricaban pinceles de pelo de conejo, ciervo, tejón, se fabricaban tinta y tintero, y se desarrolló la elaboración de papel blanco como de colores, extendiéndose su uso por todos el país.

La mayor aportación de este período fue el Man'yoshu ("Colección de la Miríada de Hojas"), compuesto por 4.500 poemas, por el uso de uno de los sistemas más antiguos de escritura japonesa: el man'yogana. La principal característica del man'yogana es que emplea el kanji por su valor fonético, en vez

de por su significado. Este método, que evolucionó en la corte japonesa, dejó de practicarse en el siglo IX.



“A Revolotear” Caligrafía de Kukai, estilo vuelo blanco, principios del noveno siglo Heian.

El Monje Kukai (773-835d.C.) llamado Kobo Daishi, fue uno de los calígrafos más destacados, visitó la capital de la China T'ang y residió como embajador. A él se le atribuyen la introducción de la caligrafía al estilo Yan Zhenqing (8709-785 d.C.) la cual era intensamente popular, porque promovía el conocimiento de la caligrafía como forma estética. Y se dice que fue el primero en añadir su propio estilo a una caligrafía muy

correcta y vertical. Cada ideograma se escribía en cada punto y línea de acuerdo a la regla establecida. La caligrafía china del período T'ang destacó especialmente el kaisho. Sin embargo la caligrafía en Japón fue gyosho y sosho, especialmente en el período Kounin (809-823 d.C.), cuando el monje Kukai destacó un papel transcendental en el ejercicio caligráfico con unos trabajos cuyo ritmo resultaba especialmente libre y atractivo.

El estilo de Kukai animó a los demás calígrafos a no apegarse rígidamente a las reglas y comenzaron a considerar que la rapidez y la escritura simple y suelta eran características primordiales para evolucionar: es lo que se conoce como la japonización de la



“Carta llevada por el viento”
Caligrafía cursiva de Kukai.
Período del noveno siglo Heian

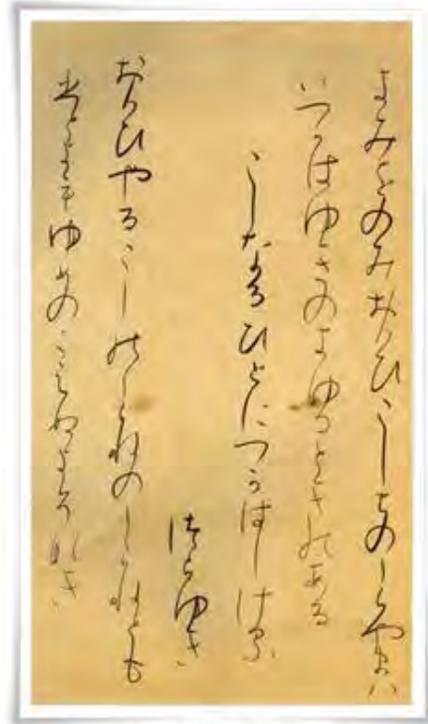
caligrafía Ch'in/T'ang, por estas épocas y gracias a la contribución de Kukai es cuando surge la creación de la escritura kana como apoyo a la escritura kanji.

En el man'yogana, surgen dos estilos típicamente japoneses: por un lado el onokode o masculino, que utilizaba la base del kaisho y que da lugar al katakana y por otro el onnade o sogana, es decir femenino, formado a partir del sosho y origen del hiragana. El invento del hiragana se le atribuye a Kukai y durante los siglos VIII a XII alcanzará su esplendor caligráfico coincidiendo con el período Heian y con el florecimiento de la poesía japonesa femenina.

La época más esplendorosa de la caligrafía japonesa fue el período Fujiwara (850-1128d.C.) que caligráficamente hablando queda englobado dentro del período Heian (794-1185 d.C.). En él se producirá el desarrollo de la caligrafía autóctona o kana, en el cual las formas rígidas de los kanjis chinos se transformarán en sinuosas y creativas curvas. Los artífices del desarrollo serán los conocidos como Sanseki (tres trazos): Ono no tofu, (también llamado Ono no Michikaze, 894-966 d.C.), Fujiwara no Sukemasa (944-998 d.C.) y Fujiwara no Yukinari (también conocido como Fujiwara no Kozei, 972-1028 d.C.). Ellos contribuyeron al desarrollo de los silabarios japoneses.

Los nobles que adoraban y respetaban los poemas y caligrafías china, comenzaron a interesarse por el estilo japonés cada vez más; la cultura china empezó a ser considerada una antigua moda.

La antología compilada Waka Roeishu sobre el 1013 d.C. es una colección de poemas japoneses y chinos para cantar, por el músico, poeta y crítico Fujiwara no Kinto (966-1041 d.C.), y coincide con la maduración de la escritura fonética



Fragmento Kouyagire de la Colección de poemas antiguos de Ki no Tsurayuki, caligrafía kana, mediados del onceavo siglo del período Heian. Museo Nacional de Tokio.

cursiva japonesa o kana. En él los caracteres chinos escritos por los calígrafos japoneses quedan envueltos por las preferencias estéticas japonesas.

Los nobles tenían que escribir kanji para hacer documentos, libros y poemas chinos a par que desarrollaron la forma japonesa de hacer poemas (waka) que constaba de 31 sílabas kana y que comenzaron a prosperar. De tal forma que la caligrafía logró una gran consideración tanto entre los nobles como entre el pueblo. En general los poemas chinos eran escritos por los hombres, mientras que las mujeres escribían mayoritariamente waka.

Dentro de un marco diferente se encuentran las obras en las que la narrativa en forma caligráfica y la pintura aparecen en conjunción. Son los e-makimono, unos rollos, en los que pintura y caligrafía se unifican en historias narrativas, de temas religiosos y típicamente japoneses. Estas e-makimono fueron introducidos con la llegada del budismo desde la China T'ang y su época dorada en Japón, fue durante los períodos Heian, Kamakura y Muromachi, por el siglo XII al XIV. La obra más destacada de la literatura japonés y conocida internacionalmente es Genji Monogatari emaki, una historia en la que el amor servirá de pretexto a Murasaki Shikibu (975-1031 d.C.) donde se describe los sentimientos de la sociedad japonesa, a través de la caligrafía kana.

En el período Heike/Genji (1129-1190d. C.) es el declive de la nobleza, en el año 1156 se desata una lucha entre los nobles, y finalmente pasan a ser dependientes del poder de los bushi (clase militar) que sosiega el conflicto. Estos sucesos ponen de manifiesto la debilidad de los nobles y la falta de poder, reconociendo a fortaleza de las clases militares. La nobleza irá perdiendo su influencia y la prosperidad de la caligrafía también sufrirá la depresión de la clase noble. El ascenso de la clase militar en el poder, establece que los conceptos de fuerza y austeridad se consideren superiores a los de delicadeza y dulzura, tan enaltecidos en el período Heian.

Durante el período Heike-Genji aún cuando se apreciaba los poemas japoneses en kana, la caligrafía como arte sufrió una decadencia. El pueblo sólo escribía de manera práctica, no se planteaban escribir kana con belleza o creativa. Los trabajos caligráficos de este período se destacan por su fuerza y poder en vez de su hermosura.

En el período Kamakura (1190-1334), muchos monjes se embarcaron para aprender los modelos Song de caligrafía en China y este estilo se propagó extensamente, unido además a la filosofía Zen. Los calígrafos de la dinastía Song (960-1279 d.C.) tendrán gran impacto, sobre todo a través de los monjes Zen. Eisai (1141-1215 d.C.) y Dogen (1200-1253 d.C.) regresan a Japón tras su peregrinación de China, a finales del siglo XII y XIII respectivamente y sus trabajos caligráficos reflejan la influencia de la dinastía Song del Sur, que revivía a su vez la caligrafía Song del Norte.

En el período Muromachi (1334-15739) El estudio de la caligrafía fue retomada por todo el pueblo, todas las clases, militar, la nobleza hombre y mujeres. Los antiguos trabajos d caligrafía pasaron a llamarse *kohitsu* (viejos pinceles) y la gente empezó a fijarse en ellos como objetos para disfrutar y admirar. El Zen comenzó a atraer a la gente y los monjes escribieron al estilo de caligrafía chino. “Los trabajos de los monjes Zen se conocieron como *bokuseki* (*trazos de tinta*) y fueron apreciados por las comunidades monásticas, que los trataron como iconos que simbolizaban la transmisión espiritual de maestro a maestro.”³⁹



Daimandara Hanzon, Caligrafía de monje Zen Nichiren, bokuseki. Período Kamakura. Templo Sesonji, Nigata Japón.

³⁹ LAZAGA, Noni, “La caligrafía japonesa” Origen, evolución y relación con el arte abstracto occidental, España, Hiperión, 2007, p. 44

En el período Azuchi-Momoyama (1568-1600), el general Oda Nobunaga, fue uno de los grandes militares que pondría fin a interminables guerras entre los pequeños militares de los clanes, trayendo la paz a la sociedad. Pero fue asesinado a traición por su sucesor, pero este fue derrotado por Toyotomi Hideyoshi (1536-1598 d.C.) quién tomó el control y será la época de la unificación y el comienzo de una nueva etapa. Estos militares conservaron la figura de los emperadores por motivos de formalidad, y ellos y sus seguidores se pusieron en la posición de los nobles. “Estos generales trataron de adquirir el conocimiento y la cultura de los nobles, admirándola y respetándola. Las largas batallas y guerras acabaron y la caligrafía prosperó”⁴⁰

Honami Koetsu, Konoe Nobutada y Shokado Shojo fueron los tres calígrafos conocidos como los tres Sanpitsu de Kan'ei. Koetsu pintó un telón de fondo de patrones decorativos y florales, junto con su caligrafía proporcionada una esencia poética. Debido a este única caligrafía a Japón, es considerado uno de los

mayores calígrafos utilizando el estilo wayo de caligrafía. Papel de Nobutada en arte ha sido muy ignorado debido a la aristocracia, aunque fue un poeta, calígrafo, pintor y diarista. Shojo dedicó a la pintura, la poesía y la ceremonia del té. El final de la era Edo significó estudios hacia los principales tres estilos: Kaisho, Gyosho y Soshō. Fue admirada por la



“Círculo Enso” y poema por el monje Zen Hakuin Ekaku, mediados del período Edo y principios del s. XVIII. Museo Eisei Bunko, Tokio.

⁴⁰ LAZAGA, Noni, “La caligrafía japonesa” Origen, evolución y relación con el arte abstracto occidental, España, Hiperión, 2007, p. 45

gente y colgaba de las paredes en las salas de té (cha-sitsu) tanto como lo hacía la pintura. Se dice que en período algunos trabajos de caligrafía fueron vendidos y comprados a un alto precio.

En el período Edo (1596-1868) el tercer cambio resultó de la influencia de la dinastía Ming. Que fue recibido con entusiasmo por los letrados japoneses que crearon un nuevo estilo llamado karayo (estilo chino) que puso en segundo plano la tradición wayo.

Después de disolver los disturbios en Nagasaki la paz duró 230 años hasta el final del período Edo, la cultura y el conocimiento se propagaron por todo el Japón. La escritura fue respetada por todas las clases sociales, los militares, granjeros, artesanos y comerciantes. Muchos nobles de la corte y escolares escribieron tantos poemas japoneses (waka) como poemas chino; de manera que también fueron respetados aquellos que aprendieron a escribir poemas en caligrafía (kana). Aunque la realidad es que fue la caligrafía kanji la que dominaba. Y los trabajos de los monjes calígrafo Zen influirían en muchos de los calígrafos y artistas posteriores.

En el período Meiji (1868-1912) el cuarto cambio tuvo lugar las influencias de la dinastía Wei del norte de China. Que se basaba en el estudio de los estilos caligráficos más antiguos, y por lo tanto desconocidos en Japón. Es la época de la abolición del gobierno de Tokugawa, lo que conllevaría el final de tres siglos de aislacionismo y de colocar a Japón dentro de la industrialización al mismo nivel que el resto de los países occidentales, fue adoptar la tecnología y los sistemas políticos y sociales de Occidente. Situación que la cultura sufriría una disociación entre lo que era y en lo que se debía convertir. En cuanto a la caligrafía que tuvo su lugar de importancia a la par de la pintura, en esta época no era así y hubo la necesidad de redefinirla para no ser concebida como algo meramente artesanal, la menor de las artes, basada exclusivamente en la práctica como criticaban muchos pintores, sin embargo esta apreciaciones de no considerar la caligrafía como acto artístico se empezaron a modificar, gracias a algunos calígrafos dispuestos a evolucionar en esta forma de expresión, como Hidai Tenrai (1872-

1939), a quien se le considera como el padre de la caligrafía moderna, que se reafirmará en el movimiento Geijutsusho (caligrafía artística).

En el periodo Meiji surgió la expresión “Wakon yosai” (espíritu japonés, conocimiento occidental) “como estrategia destinada a paliar la crisis de identidad nacional provocada por la rápida asimilación de la tecnología y las instituciones occidentales”⁴¹

El estilo Rokuchosho se extendió a lo largo de los períodos Meiji y Tisho (1912-1926), con numerosos seguidores en lo que representó el espíritu de la caligrafía moderna. A partir del período Showa (1926-1989) el quinto cambio radical que sufrirá la caligrafía desde el nacimiento de la caligrafía *kana* aparece la caligrafía de vanguardia y la caligrafía abstracta, a partir de aquí la sociedad caligráfica se dividirá en un antes y un después, aunque existieron renuencias al nuevo estilo, con el tiempo se pueden encontrar en las exposiciones reunidas todas las disciplinas de caligrafía, en esta se ha alcanzado niveles de libertad y internacionalismo sirviendo de vínculo entre Occidente y Oriente. En “esa evolución y abstracción de la línea... el trazo adquiere un protagonismo que llevará a la caligrafía a unas elevadas cotas artísticas, mostrando su capacidad de competir con la pintura, como bien anunciara Hidai Tenrai”⁴²



Maestro Hidai Tenrai (1872-1939)

⁴¹ LAZAGA, Noni, “La caligrafía japonesa” Origen, evolución y relación con el arte abstracto occidental, España, Hiperión, 2007, p. 54

⁴² *Ibidem*, p.17

CAPÍTULO III

PROCESO ARTÍSTICO “UN INSTANTE EN EL TIEMPO”

En el transcurso de las lecturas llevadas en el seminario de Arte Actual, surgieron infinidad de cuestionamientos personales que conllevaron a un existencialismo de identidad y de cómo lograr las estrategias de procesos de producción, en donde tenga una pertinencia histórica trascendental, como ha sucedido con los artistas analizados, Anselm Kiefer, Joseph Beuys, Leni Reifenstahl, Spiegelman y Syberberg; que en lo particular, quiero abordar sobre la relación que encuentro en la lectura de Gene Ray y Susan Sontag, acerca del inconsciente; en cuanto que Ray menciona “...we do not know for certain whether Beuys intentionally coded his objects with Holocaust referents or whether that encoding was largely unconscious.”⁴³

Y en Fascinante fascismo, de Sontag, Leni Reifenstahl ante la pregunta ¿Ve usted algo peculiarmente alemán en este interés de la forma?, responde: “Sencillamente puedo decir que me siento espontáneamente atraída por todo lo que es bello. Sí: belleza, armonía. Y quizá este cuida en la composición, esta aspiración a la forma sea, en efecto, algo muy alemán. Pero yo no conozco exactamente estas cosas. Vienen del inconsciente y no de mi conocimiento...”⁴⁴

En este sentido mi duda es, ¿Qué proporción del proceso de producción de los artistas son inconscientes o conscientes? ¿Es importante concientizar los procesos creativo?. Concientizarán sus procesos, a través del recuerdo, la memoria o justo la acción del momento? Para Beuys pensar es un acto plástico; en su concepto de “arte ampliado: La autentica obra de arte reside en la transformación de la conciencia del espectador para activar la realidad y el pensamiento”⁴⁵

⁴³ RAY, Gene; “Joseph Beuys and the after Auschwitz sublime”, Gene Ray (ed) Joseph Beuys, en Mapping the Legacy, New York, D.D.P./The John and Mable Rigling Museum of Art, 2001. p. 71.

⁴⁴ SONTAG, Susan, “ Bajo el signo de Saturno” traducción de Juan Utrilla Trejo, Editorial: Debolsillo, 2008, México, p.94

⁴⁵ VÁSQUEZ, Rocca, Adolfo, “Joseph Beuys 'Cada hombre, un artista'”; Los Documenta de Kassel o el Arte abandona la galería” (Reedición) En Revista Almiar, MARGEN CERO, MADRID, N° 37 - diciembre de 2007 - Margen Cero © ,Fundadora de la Asociación de Revistas Culturales de España, ISSN 1695-4807
http://www.margencero.com/articulos/new/joseph_beuys.html (consultado 15/05/2010)

Si para Carl. Jung, los pensamientos muchas veces se han transformado en inconscientes o al menos han quedado momentáneamente separados de la conciencia y parte del inconsciente consiste en una multitud de pensamientos oscurecidos temporalmente, impresiones e imágenes que, a pesar de haberse perdido, continúan influyendo en nuestra mente consciente;⁴⁶ ¿Tal vez de esta manera se conformaron las vitrinas de Beuys o las fotografías de los nubas de Reifenhahl? o considerando el inconsciente en el budismo Zen, que en lo personal me resulta más viable, como lo plantea D.T. Suzuki, en donde el inconsciente es “metafísico”, consiste en penetrar directamente en el objeto mismo y verlo desde dentro. El Zen se sumerge en la fuente de la creatividad y bebe toda la vida que hay en ella. Esta fuente es el inconsciente de zen. Cuando este inconsciente se identifica sincera y auténticamente con el Inconsciente Cósmico, las creaciones del artista son auténticas.⁴⁷

Todo el proceso artístico de la producción de monotipos aquí presentados, son el devenir de la experiencia de fundamentar conceptualmente, un discurso considerado personalmente subjetivo, pero del cual encontré más que una argumentación, aprendí una forma diferente de percibir la vida por el maravilloso camino del arte.

Es importante mencionar, que pertenezco a la tercera generación de inmigrantes japoneses llegados a México durante los años veintes, tanto de parte de mis abuelos paternos como maternos, quienes tenían el deseo de regresar a su país después de lograr una mejora económica. Lamentablemente no pudieron volver a causa de la Segunda Guerra Mundial, sufrieron las penas inherentes a este acontecimiento y restablecieron su honor y dignidad, comenzando desde cero, uniéndose como comunidad japonesa para incorporarse a la sociedad mexicana con la filosofía de servicio, honestidad y principios.

⁴⁶ JUNG, Carl G, “El hombre y sus símbolos” Ed. BUC Caralt, 1976, España, p.29

⁴⁷ SUZUKI, DAISSETZ, Teitaro. Fromm, Erich, “Budismo Zen y Psicoanálisis” Ed. Fondo de Cultura Económica, 2009, México, p. 19.

Desde la infancia estuve en la escuela de la comunidad japonesa donde aprendí lo básico de ambas culturas: la japonesa y la mexicana, situación que advierto y acepto soy ignorante y me falta bastante por aprender, pero reconozco el gran valor de dichas sociedades. Dentro de la enseñanza japonesa, el idioma, la caligrafía, el ikebana, el origami, la música, las tradiciones orientales fueron actividades ineludibles en mi desarrollo académico, por otro lado, el aprendizaje inconsciente obtenido gracias a mis antepasados orientales. La filosofía espiritual transmitida por mis abuelos(as) y padres, ha sido un importante modelo, especialmente, gracias mi padre quien diariamente lee el Sutra, texto del discurso dado por Buda o alguno de los discípulos más próximos, para alcanzar la totalidad espiritual completa del ser humano.

De todas estas experiencias japonesas que se forjaron tanto en el entorno educativo como familiar desde la infancia hasta los veinte años, algunas costumbres se diluyeron en el transcurso de la vida, con el fallecimiento de mis antepasados.

Sin embargo el camino del arte, me trajo de vuelta a mis orígenes asiáticos, y he entendido un porcentaje amplio del porqué de actitudes y acciones realizadas de trazos, gestos, espacios, formas por medio de la producción de los monotipos. Es esto lo que trataré de exponer en el presente capítulo.

El impregnarme sobre la Filosofía Zen me ha permitido comprender que por medio de zazen, se toma consciencia de nuestro cuerpo a partir de la respiración y el observar detenidamente el interior de cada uno desde adentro hacia fuera. En la respiración, así como el aire que te acaricia y el sonido que se escucha, el pensamiento que surge, que lo vuelve una preocupación o un recuerdo agradable, pensamientos que vienen y van y veces los retenemos, pero se debe seguir inhalando y exhalando. En ocasiones se puede sentir el dormir de la pierna que luego se desvanece, los pensamientos se serenán cada vez más y simplemente permanecemos con las sensaciones corporales, con la vida tal como es. Se está haciendo lo que se está haciendo; se toma consciencia del fluir de la experiencia. Estar sentada y respirando. Cuanto más conocemos nuestros

pensamientos y reacciones personales, sin etiquetarlo de bueno o malo, más atención se pone a lo que se tiene que hacer y la práctica del Zen funciona en todo momento. Esto se percibe de igual manera en la creación de monotipos, desde que pincel o rodillo a escoger, el color de la tinta, el espesor y a partir del primer trazo fluir y sentir qué movimiento continúa, de instante a instante hasta que se imprime.

No existe una temática en la producción de los monotipos, la realización es de acuerdo como se van presentando las necesidades de aprendizaje de técnicas, de reflexiones surgidas por la investigación, consignas de maestros(as) y/o *simples acciones de liberación*, considerando todo esto como aspectos naturales, que se van enfrentando en la vida, incorporándolo en el proceso del discurso de la obra, con una visión Zen.

Se ha mencionado *simples acciones de liberación*, esta es la sensación que defino al realizar los monotipos o en si la misma actividad de un proceso creativo, encontrado similitud en las conceptualizaciones del Zen, que resaltan la espontaneidad y libertad personal. Las técnicas y consignas son las metodologías a impregnarse en el ser, para dominarlas, evolucionar y resurgir fluidamente.

3.1 MONOTIPOS HUECO GRABADO

Como antecedentes es importante aclarar que la obra personal realizada era de formato pequeño y abstracto. La primera producción, derivó de la consigna del maestro de realizar monotipos en huecograbado y en un formato mayor al que venía trabajando. Por mi parte decidí incorporar figura humana, con el propósito de trabajar, un principio del Sumi-e, de conformar una síntesis de trazos, en conexión con la contemplación de la naturaleza y concientización de movimientos vitales y espontáneos.

Se trabajó con modelo e imágenes fotográficas de cuerpo humano. Además se realizaron dibujos con tinta china, con el propósito de partir de la observación

de la imagen, proyectarlo en la hoja y concientizar los movimientos, la presión de la mano y pincel, experimentar que formas plasmaba el pincel en determinadas posiciones, y de qué manera controlar las tonalidades y degradados, diluyendo la figura humana en una sola mancha, para posteriormente retomarlo y aplicarlo en la práctica de realización de los monotipos. Tomando en cuenta que las aguadas fueron realizadas con tinta china y los monotipos lo realicé con tinta tipográfica, ésta tenía que tener una consistencia aguada, por lo que le agregue aguarrás, thinner y/o slick, para que de esta manera la fluidez de los movimientos, fueran semejantes a lo practicado con la tinta china. También se trabajo la figura humana con calidades de línea continua como el sho-do.

En el arte y enseñanza Zen “se busca que el practicante se olvide por completo de sí mismo y que actúe libre de toda intención. Para llegar a ese punto de desprendimiento es necesario que la ejecución exterior, es decir la utilización de la técnica apropiada, surja con espontaneidad, prescindiendo de toda reflexión”. A partir de la practica repetitiva de los mismos movimientos, para llegar a un automatismo del cuerpo al punto que la mente no tenga que intervenir. De igual forma lo comenta Harris Bridge en *El amable arte Sumi-e y en El antiguo lenguaje del pueblo*, “Un trazo conduce sin esfuerzo al próximo, mostrando que el artista tiene total control de su mente y pincel.”⁴⁸

En este sentido fue evidente percibir, la dificultad que sentía al no dominar la técnica del azúcar, el entintado y desentrapado, en formato mayor al habitual. Aún así se llevaron a cabo los monotipos con resultados no tan satisfactorios como los que se realizaron de la forma habitual.

Las estampas de huecograbado, se intervinieron , volviendo a imprimir encima un kanji, ideograma japonés, para darles el valor de monoimpresión, los kanji escogidos fueron de *toki*, por el valor del momento presente cuyo significado es, *en este instante, oportunidad* y en combinación con otro ideograma, es *tiempo; asobi* literalmente *juego*, por la designación que los maestros Zen atribuyen a su arte, la caligrafía, el sumi-e la danza etc. qué “más allá del juego, de la técnica, el

⁴⁸ HARRIS, Bridge, “El amable arte Sumi-e” “El antiguo lenguaje del pueblo”. p.2 (consultado 01.10.2009 13:20)

artista considera su “asobi” como un Do, un camino, una disciplina espiritual. Por último se seleccionó el ideograma, *susumu*, que su significado es *avanzar*, ya que en los momentos que fueron seleccionados, la perspectiva de superación, de entender y aprender el trasfondo de un proceso de creación, fueron la causa por la que, había decidido dejar gran parte del confort en Aguascalientes.



Dibujos en tinta china sumi-e, 25 x 25cm 2009

Monotipos 22 x 22cm 2009



“Reposo”



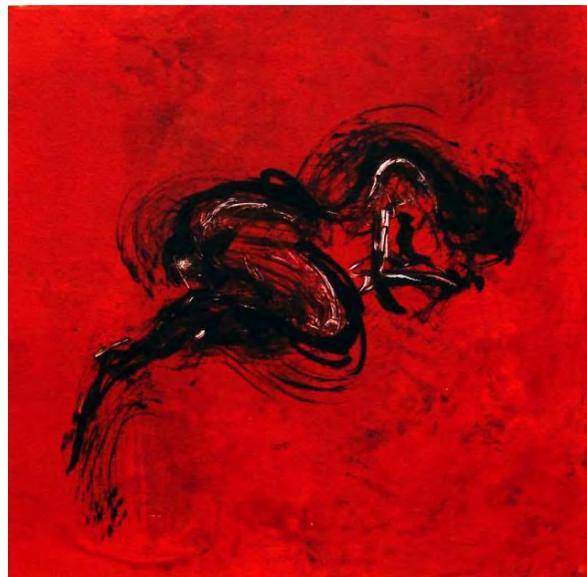
“Sosiego”



“Espera”



“Trazo”

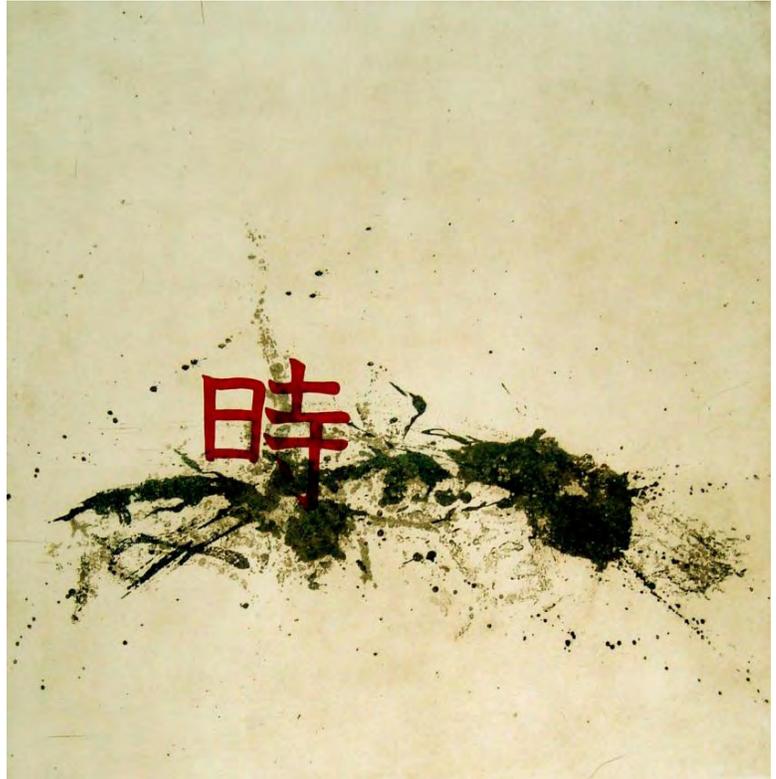


“Descanso I”

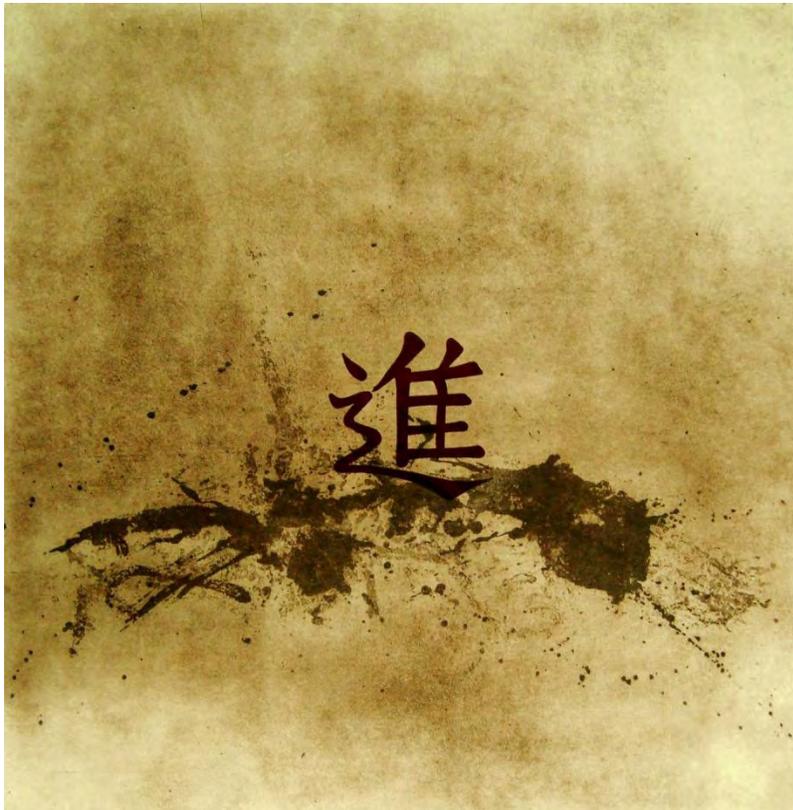


“Silueta”

Monoimpresiones azúcar y gofrado 61x60cm 2009



“Oportunidad”



“Susumu - Avanzar”

Monotipos 45 x 40cm 2009



"Solución A"



"Gestual en rojo"



"Solución B"



"Círculo- Enso"



"Oportunidad II"



3.2 MONOTIPOS EN SILIGRAFÍA

Dentro de las técnicas de monotipo antes mencionadas en el primer capítulo, el intervenir las estampas es una de ellas, y en la técnica de siligrafía fueron algunos de los principales recursos que se manejaron utilizando, acuarelas, tintas chinas o grafito. La intención de irreversibilidad al pintar en un tiempo y espacio irreplicable, también se experimentó, con el tóner diluido en alcohol en la plancha de aluminio graneada, directamente, con la idea de eliminar el paso de la transferencia de una imagen ya trabajada y experimentar en la placa para ejecutar la vitalidad de un trazo gestual de la caligrafía japonesa.

Se experimentó agregando carbonato sobre la plancha, ya transferida la imagen para adherir el entintado, logrando modificaciones en cada impresión.

En el libro “Encontrar el verdadero dragón”, de Gudo Wafu Nishijima, se plantea que la acción es el punto central de la teoría budista y el tiempo presente es un factor muy importante. El pasado es una construcción mental, una interpretación que se basa en recuerdos y que no se puede modificar lo realizado, al igual que el futuro son simplemente ideas existentes en la mente. El tiempo presente es lo único real y tangible, en donde se es libre para elegir y seleccionar, de actuar o no actuar. De entender que la vida es acción aquí y ahora; y que éstas están limitadas por dos factores, el tiempo y el espacio. *Aquí* es la limitación de lugar. *Ahora* es la limitación de tiempo. Y de acuerdo a la teoría del universo instantáneo, “el tiempo es un destello de luz. Cuando la luz destella, nosotros y el

universo aparecemos. Cuando la luz se diluye, nosotros y el universo también nos desvanecemos. Nuestra vida corresponde a una larga serie de dichos destellos o momentos: un constante aparecer y desaparecer de la vida, el universo y nosotros.”⁴⁹

Existe una analogía en la definición plástica o geométrica de la línea como una sucesión de puntos, y el entender el tiempo como la sucesión de varios instantes de momentos presentes, tal como en una cinta de película, una sucesión de imágenes que genera el movimiento. Con esta idea en mente se conformó la producción de treinta monoimpresiones en xilografía, con la intención de construir un segundo de movimiento, en donde cada estampa contiene un instante, que conforma la acción del aquí y ahora. Es la animación del florecimiento de una pequeña margarita, en reflexión al haiku de Basho.⁵⁰

Cuando miro con cuidado
¡Ve florecer la Nazuna
Junto al seto!

Yoku mireba
Nazuna hana saku
Kakine kana



⁴⁹ NISHIJIMA, GUDO, Wafu, “Encontrar el dragón” Budismo Zen y la realidad tal cual es. Ed. Norma, Colombia 2005, p.224

⁵⁰ SUZUKI, DAISSETZ, Teitaro. y FROMM, Erick, “Budismo Zen y psicoanálisis” Fondo de Cultura Económica, 2009, México. p. 9

Monoimpresiones siligrafía 23.5x25.5 2009



“Fase IV en verde”



“Fase en vida”



“Fase II”



“Fase terminal”



Monoimpresiones en siligrafía y tinta de color 23.5x25.5cm 2009



"Torso I y II"



"Manos I y II"

Monoimpresiones, tinta china a color y grafito siligrafías 23.5x7cm 2009



“Flujo II y III”



“Malgré tout”



“Asobi II”



“Asobi Inicio-final”

Monoimpresiones en siligrafía y sellos 23.5x25.5 2009



“Asobi”



“Zen”



“Ai”

3.1 MONOTIPOS LITOGRAFÍAS INFLUENCIAS DE SHO-DO

Erich Fromm expresa, “la conciencia es identificada con el intelecto reflexivo, el inconsciente con la experiencia irreflexionada.”⁵¹ Comenta Fromm que la mayoría de lo que tenemos consciente es ficción y engaño, debido a las funciones del sistema de la sociedad, en donde una pequeña minoría ha dominado y explotado a la mayoría de los semejantes, utilizando la fuerza, finalmente, la mayoría ha tenido que aceptar involuntariamente, su propia explotación. Esto es posible solo cuando la mente se ha llenado de toda clase de mentiras y ficciones que justifican la aceptación del dominio de la minoría. Y no sólo eso, además que el desarrollo histórico, de cada sociedad “queda apresada en su propia necesidad de sobrevivir en la forma particular en la que se ha desarrollado y logra esta supervivencia ignorando los fines humanos más amplios que son comunes a todos los hombres.”⁵²

En este sentido me veo reflejada en dicha conciencia ficticia, por el entorno familiar; en donde la comunidad japonesa de la época de mis abuelos, estuvo sometida al sistema mexicano y este a su vez al estadounidense. Pero reconformarme al encontrar que con Gei-do, la vía del arte, he localizado, vestigios de un inconsciente universal, que se van revelando a fuerza de percibir las palabras que ilustran las experiencias irreflexivas dentro del proceso de creación en el monotipo en la investigación teórica.

En esta etapa, se trabajaron los monotipos en las piedras litográficas, un proceso satisfactorio, gracias a las consignas y propuesta del Mtro. Rubén Maya, en donde localizó a partir de la producción personal anterior, dejar el trazo figurativo, pero retomar, la fuerza gestual conjuntando la influencia japonesa del Sho-do, y el colorido mexicano. Para esto fue necesario realizar un auto-análisis en la construcción de una identidad sincrética, de autoafirmar y concientizar la fuerza genética japonesa insertada en un contexto social y cultural mexicano; planteando en la visión del proceso del monotipo como un acto alternativo en el

⁵¹ SUZUKI, D.T. FROMM, Erick, “Budismo Zen y psicoanálisis” Fondo de Cultura Económica, 2009, México, p.106

⁵² *Ibidem*, p.107

acto Zen. En este proceso se han marcado los instantes cruciales de una historia personal que dieron origen a esta identidad.

Involucrarme en la experiencia del sho-do, en la caligrafía kai-sho y so-sho con los Mtro. Arturo Iida y Mtro. Luis Koga respectivamente, me permitió a otra visión y revaloración del acto mismo de la irreversibilidad y percibir como armonizar, la respiración, en cada acto de pincelada al formar el kanji.

La característica sorprendente del trazo caligráfico es la imposibilidad de repetición o corrección, esta es una regla, lo que lo hace único e irreplicable. Los trazos son más que representaciones formales y estéticas, lo esencial es la unión del espacio y el tiempo. Entendí la expresión de los monotipos como el registro de mi espacio y mis instantes en este momento. La importancia del presente como centro o punto focal de energía en el que se ven contenidas la totalidad de las cosas.

“El calígrafo de sho-do no busca sólo la belleza de la obra, sino que la obra le permita el contacto directo con el universo en su andadura personal”⁵³ sensaciones que podría hacer una analogía con el proceso de los monotipos, trabajar de manera espontánea, de un solo trazo, encontrando la estética en cada gesto con rodillo, pincel o mano, es encontrar la estética, al estampar la placa y ver el resultado es un sentimiento sin descripción.

Dentro de la propia producción el trazo y el gesto espontáneo han sido las esencias en el proceso creativo personal, lo cual concientizo ser la influencia por la tradición japonesa vivida, desde la infancia gracias a la enseñanza caligráfica, formas y movimientos innatos, que se trasmisieron en todo mi ser y que actualmente deduzco, resurgen del inconsciente, para ser aplicarlos en los monotipos. Considero que el gesto convertido en objeto artístico dotado de un significado completo en sí mismo ha sido una de las consecuencias estéticas de la principal influencia de la filosofía Zen en occidente.

Se entiende entonces que la libertad de movimientos gestuales producidos se traducen a, “...la liberación de toda artificiosidad y ser naturalmente

⁵³ LAZAGA, Noni, “*La caligrafía japonesa*” Origen, evolución y relación con el arte abstracto occidental, España, Hiperión, 2007, p.59.

espontáneo, permitiendo que “suceda el accidente controlado”. Para el Zen no hay conflicto entre el control y el azar, así se habla de una espontaneidad disciplinada o de una disciplina espontánea” (Watts, 1981).⁵⁴

Las estampas del registro de energías traducidas en trazos gestuales de una sola intención, se montaron en rebozos, re significando, la estampa en papel arroz como el interior personal hacia un exterior el rebozo como la representación del entorno mexicano, conjuntando, un sincretismo de lo japonés y mexicano. Aunando imágenes trasferidas en la estampa, con preceptos budistas y rostros de mis antepasados, como homenaje.

El resultado formal de dicho proceso fueron “kakemonos”, pinturas que se desenrolla verticalmente, sobre un soporte de papel, y que actualmente se realizan en tela. El kakemono de origen chino, fue la primera forma de la pintura japonesa, introducida en la dinastía Heian. En sus orígenes aparecían imágenes de Buda para su veneración, pero también era un vehículo para mostrar la caligrafía y poesía. A partir del período Muromachi aparecen temáticas relacionadas con la naturaleza, paisajes, flores, pájaros y poesías.

⁵⁴ KRAEMER, Sonia, “Más allá del concepto: El Zen y sus aproximaciones a la estética Occidental” Revista de arte y estética contemporánea, Estética, Mérida 2007,p. 142

Monotipos en litografía sobre papel arroz montados en rebozo 1.60x50cm 2010



Monotipos en litografía sobre papel arroz montados en rebozo 1.60x50cm 2010



Monotipos en litografía sobre papel arroz montados en rebozo 1.60x50cm 2010



3.1.4 MONOTIPOS COLOGRAFÍA

Ante el anhelo de conocer la técnica de la colografía, el cuestionamiento era como ubicar el proceso de monotipo en la placa no en la impresión como se realizó en la siligrafía. Y el proceso mismo de la colografía me fue indicando, cuál sería el resultado. “Un encuentro, un instante”, es el nombre del libro arte objeto, constituido por treinta estampas en papel arroz, consecuencia de cada encuentro con la placa y el color seleccionado instintivamente, en donde este se iba modificando tenuemente en cada entintada, quedando estampados instantes de un semestre de trabajo en el taller de experimentación plástica, como la mutación de la vida misma.

Monotipos en colografía “Ichigo-Ichie” un tiempo un encuentro 23 x 20.5 x 0.7cm
Encuadernación japonesa, hojas de papel arroz. 2010



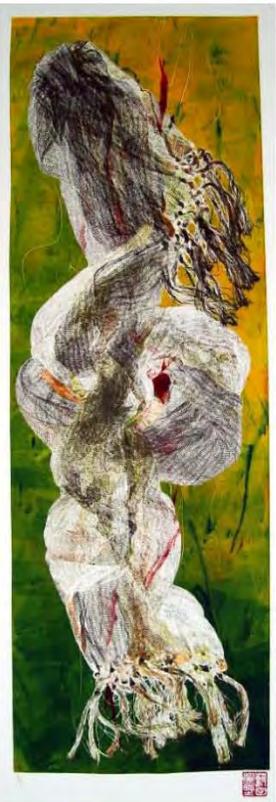


El haber incorporado los rebozos con los monotipos, surgieron diferentes formas de utilizarlo no como el kakemono, sino entintar ahora el rebozo, para imprimirlo, primero se pegó en la placa pero el resultado fue rígido, entonces se trabajó el rebozo como pincel, se entintó y después se colocó en diferentes posiciones sobre la placa de hierro en donde se había pintado el fondo con rodillo y colores vivos y posteriormente se pasó por el tórculo para la impresión.

Monotipos 70x30cm 2010



Monotipos 70x30 2010



También se produjeron otros monotipos en donde se aplicaron los ocho trazos principales para la caligrafía en pincel; 70x30cm 2010.

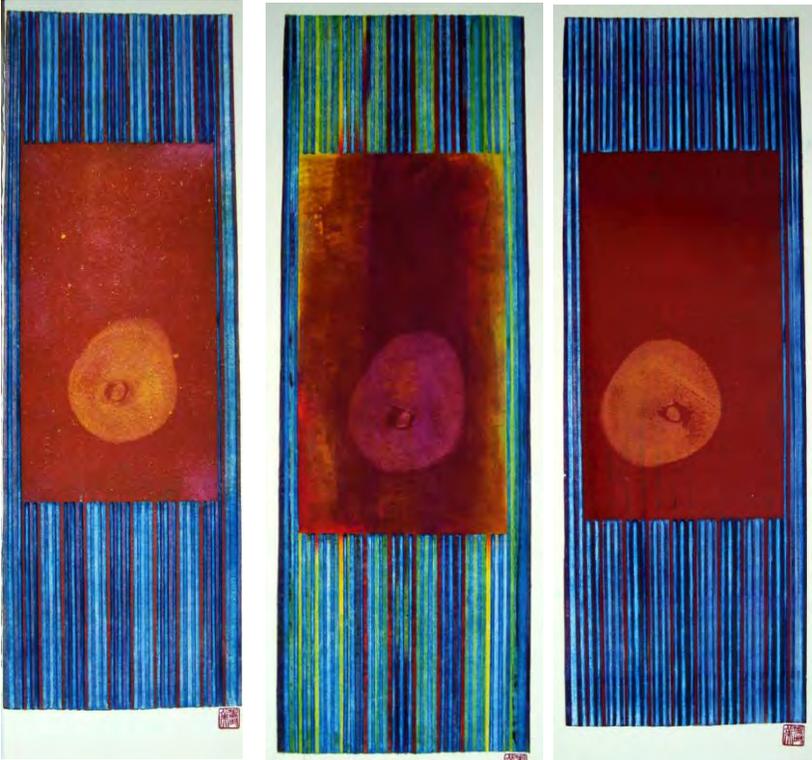


Persistió la idea de incorporar el rebozo en la obra, pero ahora se trabajó la placa haciendo huecograbado, de líneas verticales para emular el rebozo y con la colografía, provocar diversidad de colores; en el centro de este se dejó un rectángulo liso en donde se aplicó el proceso del monotipo. Al principio en donde se pretendía realizar ideogramas o trazos gestuales espontáneos, se modificó al sustraer la tinta de la placa al dejar impresa el propio cuerpo, senos, manos y pies. El estar conscientes de la mutabilidad microscópica de nuestro ser matérico, consideré interesante, estampar el instante del ser corpóreo propio de esos días, así como la experiencia de la intimidad propia de enamorados, de una relación de complicidad que estaba viviendo, un proceso de impresión del movimiento espontáneos de los cuerpos en contacto mutuo con el presente del aquí y ahora, donde el bien común es inevitable.

Monotipo con los cuerpos en papel arroz montado en rebozo 1.20x45cm 2011



Monotipos con el cuerpo y colografía 70x30cm 2011



Monotipos con el cuerpo y colografía 70x30cm 2011



Monotipos con el cuerpo en papel arroz montados en rebozo 2011



Monotipos con el cuerpo en papel arroz montados en rebozo 2011



Con esta experiencia, de entintarme el cuerpo surgió la idea de no utilizar pincel en los próximos monotipos, y pintar ahora con el propio cuerpo. “Los chinos pensaban que cada pincelada era cómo un órgano viviente que poseía: “una estructura interna, como el esqueleto u osamenta, una parte blanda o estructura externa (formada por la tinta9 como la carne, y la fuerza y expresión propia de cada trazo como el ki o aliento, insuflado por el calígrafo”.⁵⁵ Además de tomar en cuenta que el dominio de la técnica bien aprendidas y ejercitadas, provoca ser olvidadas para que surja “el concepto de el hacer, es el no hacer”.⁵⁶ en donde el pincel se vuelve parte del cuerpo del calígrafo. De igual manera como había involucrado a mi pareja, decidí incorporar, a mis amigos(as) forjados durante

⁵⁵ LAZAGA, Noni, “La caligrafía japonesa” Origen, evolución y relación con el arte abstracto occidental, España, Hiperión, 2007, p. 108.

⁵⁶ Ibidem p. 59

posgrado y la Mtra. Quintanilla, considerando la conexión que existe entre todos, y ante eso escribí el ensayo que a continuación expongo.



“Encuentro “4/05/2011
12:00 pm
Monotipo en papel arroz
montado en
rebozo 1.20x45cm



Taller de Colografía con la Mtra. Quintanilla, Germán Fraustro, Miguel García Ma. Guadalupe Vázquez y Sumi Hamano.

Inicio con una cita de Octavio Paz en los “*signos en rotación*”, por la perspectiva de visión universal que define para modificar este mundo lleno de “sufrimientos”. Paz escribió: “Una comunidad creadora sería aquella sociedad universal en la que las relaciones entre los hombres, lejos de ser una imposición de la necesidad exterior, fuese como un tejido vivo, hecho de la fatalidad de cada uno al enlazarse con la libertad de todos. Esa sociedad sería libre porque, dueña de sí, nada excepto ella misma podría determinarla; y solidaria porque la actividad humana no consistiría, como ocurre en la dominación de unos sobre otros (o en la rebelión contra ese dominio), sino que buscaría el reconocimiento de cada uno por sus iguales o más bien, por sus semejantes.”⁵⁷ Esto me remite al Zen en cuanto a que este, nos invita a ver la realidad tal cual es, sin temor, ni interpretaciones previas, y poner en práctica la filosofía de la acción que nos ayuda a vivir más felices como Gudo Wafu Nishijima lo menciona. ¿De qué manera? Es decir, suponiendo que me encuentro sentada en la sala, sin ninguna compañía y no tengo a nadie con quien salir; si empezara a pensar y cuestionarme, -me siento sola-, -¿Por qué nadie me llama?-, es cuando surgirían los sufrimientos, que son, nada más que pensamientos. Sin embargo, mi acción es estar simplemente sentada, la soledad y la desdicha, nada más son pensamientos, como la percepción de que las cosas deberían ser diferentes de lo que son. Cuando la verdad de la cuestión es que meramente estoy sentada en la sala. Casi de igual manera, como lo describe Bolter en el lenguaje electrónico donde es necesario ser preciso y sin ambigüedades; totalmente simple, en este caso es para sistemas electrónicos FORTRAN, pero creo nos funcionaría. Esta apreciación del Zen, liberadora de sufrimientos, ante la simple acción de estar sentada, al igual que comer, bañarse o escribir; es como la actividad del tejido vivo que Paz menciona para una relación entre los semejantes, para que, el hombre o más bien el ser humano, definiéndolo en el mismo sentido que lo da Graham Greene, refiriéndose a los atributos de la compasión por el prójimo, la solidaridad hacia los demás con actitudes *muy humanas*. La acción del humano deber ser tan natural como el

⁵⁷ PAZ, Octavio, “El arco y la lira”, México, Fondo de Cultura Económica, 1955, 1967, (Col. Obras Completas de Octavio Paz, I), p.248

tejido vivo; igual que la sangre ante una herida, que desencadena el proceso de coagulación, buscando el bienestar total, la paz común.

Otra pincelada que plasmo de los *signos de rotación* es cuando expresa: “La poesía no dice: yo soy tu; dice: mi yo eres tú. La imagen poética es la otredad.” “...la otredad es ante todo percepción simultánea de que somos otros sin dejar de ser lo que somos...”;⁵⁸ a esta pincelada, le trazo el ideograma japonés *hito* 人, que significa *humano*, y es la representación de dos palitos, uno apoyado sobre otro, y simboliza que el humano no puede estar sólo, necesita el respaldo de alguien; sino es de otro ser humano, tal vez de la naturaleza, un dios, u otra cosa. Y visualmente en el “kanji”,⁵⁹ se percibe un apoyo mutuo, uno no soporta más que al otro, conjuntamente se sostienen, existe un punto de equilibrio que los mantiene unidos con un fin común; el “palito” o trazo izquierdo se denomina en la caligrafía japonesa *ryō*⁶⁰ y el trazo derecho denominado *taku*.⁶¹

Con todo esto, y en el mismo rubro, doy unas salpicadas de brochazo con la parte de la enseñanza, en donde también el valor de la educación formal e informal, el aprendizaje humano se da a partir de entre nuestros semejantes; con la vinculación intersubjetiva con otras conciencias como lo menciona Fernando Savater.⁶² El Zen por su parte, plantea la conexión de “el mundo es uno, yo soy tú, todo es perfecto”.⁶³ Todo suena de maravilla, simple y escueto pero sólo son conceptos, lo difícil o el reto es llevarlo a la práctica a la *acción como una actitud de unidad para una transformación social* como está titulado este ensayo. Sobre esto encuentro pertinente mencionar cuando Octavio Paz habla de la técnica, como una imagen del mundo en donde ya no está orientada a una correspondencia de una visión simbólica del universo, sino como algo más o menos maleable para la voluntad humana, y ésta aunque inventa todo los días algo nuevo, nada puede decirnos del futuro y su acción consiste en ser una

⁵⁸ Paz, Octavio, *El arco y la lira*, México, Fondo de Cultura Económica, 1955, 1 67, (Col. Obras Completas de Octavio Paz, I), p. 253, 258

⁵⁹ Kanji: Término japonés para designar los caracteres chinos

⁶⁰ “El sexto trazo (coma larga) como el ala de un ave y debe ser grácil y libre, sin tensión”

⁶¹ “El octavo y último trazo (desmembración), que se ejecuta en tres movimientos”

⁶² SAVATER, Fernando, “El valor de la Educación”, Barcelona, Ariel S.A. Barcelona, 1997, p. 30.

⁶³ JOKO, Beck, Charlotte, “La vida tal como es Enseñanzas Zen”, España, Gaia, 2007, p. 227.

incesante destrucción de futuro, la pérdida de la imagen del futuro como decía Ortega y Gasset,⁶⁴ implica una mutilación del pasado, de esta manera lo que queda es el ahora, un siempre instantáneo y apunta. “Poesía: búsqueda de un ahora y de un aquí”.⁶⁵ -Indudablemente refiriéndose a los haiku-,⁶⁶ y más abajo menciona. “El tiempo del poeta: vivir al día; y vivirlo, simultáneamente, de dos maneras contradictorias: como si fuese inacabable y como si fuese a acabar ahora mismo.” Con esto consideraría que Paz estaría de acuerdo con las primicias que aluden a la filosofía Zen como una solución; en cuanto que “Buda Gautama explicó que la vida es acción aquí y ahora. Por tanto la vida y la acción están limitadas por dos factores: el tiempo y el espacio. *Aquí* es la limitación de lugar. *Ahora* es la limitación de tiempo. Nuestra vida real no puede existir fuera de los límites de este lugar y tiempo concreto”,⁶⁷ además no podemos experimentar el pasado y el futuro, sólo podemos pensar en esos conceptos, en cambio no podemos pensar del momento presente pero si podemos experimentarlo y vivirlo.

De tal forma y por otra parte, si por la tecnología, la imagen del mundo como menciona Paz, se está disolviendo de su representación de la figura del universo, donde el paisaje es la industria, plantas de energía, fábricas, geometrías de hierro, vidrio o aluminio, de máquinas que tienden al automatismo, en un mundo de dualidades, fronteras, límites visibles e imaginarios, que nos muestran o expresan la problemática de la sociedad actual, donde se apuntala la lucha de dos fuerzas; tecnología y espíritu, muerte y vida, memoria y olvido, norte y sur, mente y cuerpo, mal y bien; es apremiante destacar la importancia intermedia entre cada una, la existencia del no dualismo, del presente, de la conciencia de la acción del instante en el momento presente, la cual es necesario eliminar o estar en el límite o en la frontera; en simples palabras, en el aquí y ahora sin diferencias. Y como

⁶⁴ PAZ, Octavio, “El arco y la lira”, México, Fondo de Cultura Económica, 1955, 1967. (Col. Obras Completas de Octavio Paz, I) p. 256

⁶⁵ Íbidem, p.257

⁶⁶ Haiku Poema japonés breve de tres versos de 5, 7 y 5 sílabas respectivamente, de temáticas relacionadas con la naturaleza.

⁶⁷ NISHIJIMA, Gudo, Wafu, “Encontrar el dragón” Budismo Zen y la realidad tal cual es, Colombia, Norma, 2005, p.226.

el Maestro Gudo Wafu lo menciona: "...sólo existe este lugar, este tiempo, esta acción, esta vida, esta existencia, este universo: ahora, ahora, ahora".⁶⁸

Pero no todo está perdido existe la comunidad creadora en acción, como Pilar Riaño Alcalá y Guillermo Gómez Peña, por comentar de entre infinidad de seres humanos ejerciendo su acción de unidad; en este caso Gómez Peña uno de los performanceros que con su producción "se convierte en un fuereño permanente, en un funambulista cultural que camina *sobre* líneas fronterizas, ya sea nacionales, lingüísticas, étnicas, disciplinarias, culturales o artísticas".⁶⁹ En donde su trabajo sucede en un espacio cultural *intermedio* "en una zona conceptual fronteriza que se ubica entre el Sur y el Norte; entre Latino y Anglo América; entre el español y el inglés; entre el pasado precolombino y el futuro digital"⁷⁰ y cruzador de fronteras en los territorios artísticos, del performace, la instalación, el video, la radio, para que de esta forma, en el constante cruzar de fronteras se disuelvan las diferencias.

En otro formato, pero de igual proceder, sucedió con la obra de Pilar Riaño, donde, en un camión escolar contribuyó a convertirse en un museo móvil, conteniendo objetos recolectados de las personas queridas, acaecidas por asesinatos y suicidios; siendo estos a veces los únicos recuerdos guardados por sus familiares.

"La piel de la memoria" aconteció en el Barrio Antioquia donde el territorio era marcado invisiblemente, dividido por el conflicto y la historia. El camión se trasladó de sector en sector, así como a la ciudad de Medellín, esto fue una "solución práctica que le permitió a todo el barrio, y sus alrededores, tener acceso seguro al museo mientras se respetaban designaciones territoriales específicas. El movimiento de memoria objetivada en el momento actual, rompía con la desgracia localizada, territorializada, privatizada."⁷¹ El camión al abrir sus puertas a los diversos sectores del barrio, cruzó fronteras territoriales que lo dividían para

⁶⁸ NISHIJIMA, Gudo, Wafu, "Encontrar el dragón" Budismo Zen y la realidad tal cual es, Colombia, Norma, 2005, p.239.

⁶⁹ Gómez, Peña, Guillermo, "El Mexterminator", Antropología inversa de un performancero postmexicano, México, Océano, 2002, p. 24.

⁷⁰ Íbidem. p. 24.

⁷¹ RIAÑO, Alcalá, Pilar, LACY, Suzanne, ASUELDO HERNÁNDEZ, Olga Cristina, "Arte, memoria y violencia, Reflexiones sobre la ciudad", Medellín, Corporación REGIÓN, 2003, p.39.

establecer puentes emocionales y de lugar, así los visitantes de fuera del barrio traspasaron otras “fronteras simbólicas y se adentraron a un lugar estigmatizado y temido como el Barrio Antioquia. Al cruzar las fronteras, al adentrarse al mundo complejo de los recuerdos de los habitantes del barrio, los prejuicios se quiebran y de esta forma también se abre una posibilidad relacional entre habitantes de la misma ciudad, una posibilidad que va más allá de las dicotomías de amigo, enemigo, bueno y malo para encontrarse en la comunidad del dolor vivido.”⁷²

Con base en lo anterior, señalaría que estos artistas actuaron y actúan con cualidad Zen cuando se aconseja una unificación de las antítesis, por medio del pensamiento no dualista. En este sentido, el contacto puede venir con la característica universal por el hecho de ser uno, algo y nada al mismo tiempo. No es considerado lo universal a ser algo dividido, pero más bien una base universal de todo lo que está presente en todo.⁷³

De tal manera con el bus-museo de Pilar Riaño, se logró en su momento, la unificación de todos los sectores visitados del Barrio Antioquia, cuando en la celebración final volvieron a cruzar fronteras, entre sectores y vecinos, entre visitantes y visitados, con la entrega de cartas anónimas, con mensajes de esperanza, permitiendo “desde el presente elaborar los duelos individuales y colectivos para poder ver hacia el futuro con una mirada que ayude a la reconciliación y a la convivencia”⁷⁴ así como, el exorcismo de ciertas penas y la posibilidad del perdón a nivel local. A lo que se podría comentar que el borrar fronteras es un acto Zen porque al hacerlo ya no se toman en cuenta límites y la noción del aquí y ahora se expande hasta el infinito, por lo tanto el museo andante es Zen.

En otra situación pero en la misma sintonía Gómez Peña, en la libertad con que cruza los mundos de la cultura chicana, anglo y mexicana, “...le permite expandir sus nociones, y ampliar sus conceptos y despojarse de prejuicios y

⁷² RIAÑO, Alcalá, Pilar, LACY, Suzanne, ASUELDO HERNÁNDEZ, Olga Cristina, “Arte, memoria y violencia, Reflexiones sobre la ciudad”, Medellín, Corporación REGIÓN, 2003, p.25.

⁷³ WESTGEEST, Helen, “Zen in the fifties” interaction in art between east and west, Netherlands, Waanders Uitgevers, Zwollo, 1997, p. 23.

⁷⁴ RIAÑO, Alcalá, Pilar, LACY, Suzanne, ASUELDO HERNÁNDEZ, Olga Cristina, “Arte, memoria y violencia, Reflexiones sobre la ciudad”, Medellín, Corporación REGIÓN, 2003, p.19.

ataduras idiosincrásicas. Descubre que la pureza de cualquier signo son una limitación, una sombra que impide vivir en libertad. Una vez vencida la tentación a sucumbir a los encantos de una sola cultura, encuentra la llave para entrar a un nuevo mundo habitado por millones de seres liminales que produce esta época de globalización: un mundo de identidades múltiples”.⁷⁵

Estas líneas, límites y fronteras invisibles subjetivas necesarias de eliminar, son la contraparte de las líneas discursivas y gráficas, trazos materializados, en poemas, grabados, formas e imágenes vitales de seguir accionando, las líneas producidas de los poemas de Apollinaire, Carl Fernbah, Mallarmé, el texto de McLuhan “Contraexplosión”; en este sentido, concibo estos poemas como lo pensó Octavio Paz, pero de diferente forma, si para él los poemas no en una visión en un espacio animado en una página de libro sino que piensa en paisajes naturales desde una perspectiva a grandes alturas naturales;⁷⁶ en mi discernimiento sería, nosotros creando los poemas, por ejemplo, el *Un Coup de dés de Mallarme* o *Il pleut de Apollinaire*, cada ser humano, protagonizando una letra, o un punto, un pixel, organizándonos, para forjar, líneas, palabras, planos, volúmenes, imágenes, fotogramas, vacíos, constelaciones; forjaríamos una “transformación de la sociedad en comunidad creadora, en poema vivo; y el poema en vida social, en imagen encarnada”.⁷⁷ Influiría que así tomáramos conciencia de nuestro valor en el espacio.

Tomar conciencia de nuestras acciones libres de dualidades; me provoca reflexionar en lo propuesto por Beuys, que estaba convencido de que el arte podía ser, una fuerza capaz de transformar el mundo, con su concepto de “arte ampliado”, donde pensar es un acto plástico. “La autentica obra de arte reside en la transformación de la conciencia del espectador para activar la realidad y el

⁷⁵ GÓMEZ, PEÑA, Guillermo, “El Mexterminator”, Antropología inversa de un performancero postmexicano, México, Océano, 2002, p. 26.

⁷⁶ Al imaginar el poema como una configuración de signos sobre un espacio animado no pienso en la página del libro: pienso en las Islas Azores vistas como un archipiélago de llamas una noche de 1938, en las tiendas negras de los nómadas en los valles de Afganistán, en los hongos de los paracaídas suspendidos sobre una ciudad dormida, en un diminuto cráter de hormigas rojas en un patio urbano, en la luna que se multiplica y se anula y desaparece y reaparece sobre el pecho chorreante de la India después del monzón. Constelaciones: ideogramas.

PAZ, Octavio, “El arco y la lira”, México, Fondo de Cultura Económica, 1955, 19 67. (Col. Obras Completas de Octavio Paz, I) p. 261.

⁷⁷ Íbidem p. 247.

pensamiento”.⁷⁸ Y agregando, lo que Cage sintió que el arte, que refleja la experiencia del aquí y ahora, también puede ayudar al espectador a ir más allá de sus limitaciones personales, y hacer un salto hacia un nuevo campo de la conciencia humana.⁷⁹ En este nivel el Zen y el Arte son los caminos; para esto cito a Heinrich Dumoulin que describe: “El Arte Zen está inspirado en la meditación y la experiencia de la meditación se manifiesta en el propio arte”.⁸⁰

Como el acto caligráfico oriental, que “es un camino de autoconocimiento y elevación del espíritu a través de la creación”.⁸¹ “Lo que busca el calígrafo no es solamente una obra bella, sino una obra que le permita el *contacto directo con el universo en su andadura personal*, y para ello se sirve de unas técnicas bien aprendidas y ejercidas que le permiten ser olvidadas cuando, convertido en maestro, acaricia con el pincel el vacío de la hoja”.⁸² Cuyos trazos en la filosofía China, una de sus características es la imposibilidad de la repetición, convirtiéndose en algo más que representaciones formales y estéticas de un significado; sino que cada acción caligráfica, representa la unión del espacio y el tiempo presente; y este es el punto esencial de energía en el que se ven comprendidas la totalidad de las cosas.

Con esto consideraría la actitud de Sei Shonagon como Zen, aunque fue dos siglos después cuando se introdujera esta filosofía; la conexión de su presente con su sensibilidad ante todo lo que contemplaba, escuchaba, su forma de escribir poéticamente su diario; discurriría en la absoluta conciencia en que ejecuto la caligrafía tanto en su diario, mensajes y poemas. Concibo todos sus actos como medios de meditación. Actos para estar en unión con la naturaleza, tener la unidad

⁷⁸ VÁSQUEZ ROCCA, Adolfo : "Joseph Beuys 'Cada hombre, un artista'; Los Documenta de Kassel o el Arte abandona la galería" (Reedición) En Revista Almiar, MARGEN CERO, MADRID, N° 37 - diciembre de 2007 - Margen Cero © ,

Fundadora de la Asociación de Revistas Culturales de España, ISSN 1695-4807

“Die Zen-Kunste sind von der Meditation beseelt, die Meditationserfahrungen offenbaren sich in den Künsten”. Dumoulin in WALDENFELS, 1980, ps.15 y 16. http://www.margencero.com/articulos/new/joseph_beuys.html (Consultado

17/05/2010)

⁷⁹ WESTGEEEST, Helen, “Zen in the fifties” interaction in art between east and west. Netherlands, Waanders Uitgevers, Zwollo, 1997, p. 210

⁸⁰ Ibidem., p.13.

⁸¹ LAZAGA, Noni, *La caligrafía japonesa*, origen, evolución y relación con el arte abstracto occidental, España, Hiperión, 2007, p. 60.

⁸² Ibidem. p. 59.

con uno mismo. Como McLuhan lo comenta que dentro de los sistemas de escritura, “la escritura manual sigue siendo parte de uno mismo”⁸³ a diferencias de las máquinas que son útiles para poner distancias; pero si vemos el acto de teclear como lo plantea Flusser, en donde “las teclas operan en el universo infinitesimal de los puntos elementales, en lo infinitamente pequeño, donde el tiempo arde de modo fulminante”; al toque de uno teclado podemos estar conectados con la humanidad por el ciberespacio. Situación que visualmente se me imagina al poema de Melo Ecastro⁸⁴ en el libro de “La escritura en libertad” de Fernando Millán y Jesús García Sánchez; y que también podría ser como en el mundo de la oralidad como lo dicta McLuhan “El oral es el mundo de lo no lineal, de la simultaneidad y de la percepción extrasensorial. En el espacio acústico no hay líneas o direcciones sino más bien un campo simultaneo”.⁸⁵

Con todo esto quiero concluir que indudablemente, todo y todos estamos conectados, que existe la comunidad creadora, en actos de conciencia, como todos los autores y artistas mencionados, empero quiero enfatizar, que la perspectiva de la filosofía Zen y el acto del proceso de la creación, consolida la postura de la conciencia de nuestro andar personal en nuestras acciones en el presente, para percibirnos completos y libres, vinculados con el universo y de esta manera, nuestras actitudes sean de unidad, para lograr una transformación y trascendencia social.

⁸³ MCLUHAN, Marshall, “Contraexplosión”, Argentina, Paidós, 1969, p. 105.

⁸⁴ MILLÁN, Fernando, y GARCÍA, Sánchez, Jesús, “La escritura en libertad Antología de poesía experimental” (Selección, prólogo y notas bibliográficas de...), Alianza, 1980, p. 232.

⁸⁵ Ibid, p. 83.

CONCLUSIONES

El devenir de esta experiencia de fundamentar un proceso creativo de monotipos, de experiencias subjetivas o irreflexivas, a un discurso intelectual, me llevó a infinidad de cuestionamientos internos y externos, que se fueron resolvieron a través de la investigación, todo esto con repercusiones de trascendencia personal; esperando que pueda ejercer una influencia similar en mi entorno cotidiano.

La importancia de esta investigación es que a partir de una actividad artística como el monotipo, fomentó el estudio racional de la actividad subjetiva, por medio del conocimiento de la practica Zen, sin considerar que se tiene el dominio completo, si reflexionar en las empatías de las experiencias del proceso creativo de los monotipos con los textos referentes al Zen, tanto como las mismas prácticas del sho-do, la meditación y la reminiscencias de una herencia japonesa.

Fue identificar el proceso creativo de los monotipos, en los textos, que describen e ilustran con palabras, la práctica Zen en las actividades, de la meditación y el sho-do, entre las importantes para este documento. Las empatías y similitudes que conectan perfectamente y verificar en cada momento, que indudablemente, con una visión de un acto irrepitable, de la vivencia del aquí y ahora, es provocado en la realización de monotipos y este considerarlo una alternativa de expresión Zen.

Reflexionar en valorizar lo artísticamente genuino, del monotipo en la creación del proceso en la plancha y en la estampación, como obras únicas y originales. Por el acto de producir, expresar, concebir una obra con una actitud, de espontaneidad, libertad y momentos irrepitibles.

El experimentar el monotipo en litografía, huecograbado, siligrafía, colografía y temple con copal, me abrió el panorama de posibilidades de enriquecer la obra, pero indudablemente, estas tienen que ser practicadas concienzudamente hasta el cansancio, para lograr olvidar por completo de mi misma y actuar libre de toda intención para adaptarme al acontecer, y entonces la ejecución exterior se desarrollará con más espontaneidad, prescindiendo de toda reflexión directriz y controladora. Para que al dominarlas a la perfección no

opriman sino que liberen. De cada una de las técnicas anterior mencionadas tiene su vilo de posibilidades de investigación, generar técnicas de monotipo, no en la estampa, ni como soporte.

Encontrar que efectivamente el Gei-do, la vía del arte, el vivir el arte es interesante, confortante, gratificante y enriquecedor, sin considerar la situación propia como artista, pero si como la posibilidad como lo expresa Beuys con su idea que “todos son artistas, en que cada hombre es un artista, porque existe una facultad creadora virtual. Esto no quiere decir que cada hombre sea un pintor o escultor, sino que existe una creatividad latente en todas las esferas del trabajo humano”.⁸⁶ A esto reflexiono en lo propuesto por Beuys, que estaba convencido de que el arte podía ser, una fuerza capaz de transformar el mundo, con su concepto de “arte ampliado”, donde pensar es un acto plástico. “La autentica obra de arte reside en la trasformación de la conciencia del espectador para activar la realidad y el pensamiento”.⁸⁷

Y agregando, lo que Cage sintió que el arte, que refleja la experiencia del aquí y ahora, también puede ayudar al espectador a ir más allá de sus limitaciones personales, y hacer un salto hacia un nuevo campo de la conciencia humana.⁸⁸

Esto quiere decir que aún cuando los proyectos personales de Beuys y Cage, fueron dos caminos diferentes, pasado y presente, esto no impidió, que el arte los llevara al mismo camino de transformar a un nuevo campo de conciencia del individuo, lo cual sustento con la conexión de Dumoulin, la experiencia del proceso artístico, nos lleva a la meditación, y la meditación al Zen y el Zen a una conciencia de nuestro tiempo presente.

La visión del proceso creativo de la producción de monotipos, antes y después de la investigación, sin duda alguna, es completamente intensificada y

⁸⁶ <http://www.agapea.com/libros/Joseph-Beuys-Cada-hombre-un-artista-isb-8477745722-i.htm> (consultado 10/03/2010)

⁸⁷ VÁSQUEZ, ROCCA, Adolfo, "Joseph Beuys 'Cada hombre, un artista'; Los Documenta de Kassel o el Arte abandona la galería" (Reedición) En Revista Almiar, MARGEN CERO, MADRID, N° 37 - diciembre de 2007 - Margen Cero © , Fundadora de la Asociación de Revistas Culturales de España, ISSN 1695-4807 "Die Zen-Kunste sind von der Meditation beseelt, die Meditationserfahrungen offenbaren sich in den Kunsten", Dumoulin in WALDENFELS, 1980, PP.15 AND 16. http://www.margencero.com/articulos/new/joseph_beuys.html (Consultado 13/03/2010)

⁸⁸ WESTGEEST, Helen, " Zen in the fifties" interaction in art between east and west. Ed. Waanders Uitgevers, Zwollo, Netherlands, 1997, p.21.

es satisfactorio corroborar, que una actividad que realizaba por el placer de crear, de tener un *asobi*, ahora lo puedo plantear como una acción occidental como alternativa de practica Zen, tomando en cuenta que al tener una visión Zen, esta es una forma de vida y cualquier actividad que se realice con la conciencia de la realidad del aquí y ahora, todo puede ser un proceso creativo y como dice Suzuki, ser artista de nuestra propia vida.

La producción de obras presentadas en este documento, claramente se puede denotar, diferentes *estilo*; situación que se me comentó, debía eliminar y unificar para ir forjando una identidad artística, pero esta variedad de estampas, las considero el diario devenir, de una experiencia de vida de dos años de estudio, con su flexibilidad y mutabilidad que implica estar vivo, con sus altas y bajas, con aciertos y errores y con la construcción de una identidad, que apenas concientizo.

Y no como un ente que busque el estilo artístico, sino como ser humano, con la búsqueda interior consciente, que por Gei-do, la vía del arte, emane hacia mis alumnos(as), con la búsqueda “del inconsciente que representa al hombre universal, al hombre total, arraigado en el Cosmos”.⁸⁹

⁸⁹ SUZUKI, Daisetz, Teitaro Fromm, Erich, “Budismo Zen y Psicoanálisis” Ed. Fondo de Cultura Económica, 2009, México. Pág.116

BIBLIOGRAFÍAS:

- 1 **ATILIO, DORESTE, Alonso**, “Alternativas Plásticas a la elaboración de imágenes por medio de offset y a través de la expresión” Gráfica directa y el color,
Universidad de la laguna Facultad de bellas Artes departamento de pintura y escultura.
- 2 **AYRES, Julia**, “Monotype: Mediums and Methods for painterly “Watson-Guptill Publications/New York, 1991
- 3 **CRUZ, GONZÁLEZ RECILLAS, Alina**, “El cuerpo del monotipo” Universidad de las Américas Puebla, Escuela de Artes y Humanidades Departamento de Artes Plásticas y Teatro.
- 4 **BUKKYO DENDO KYOKAI**, “La enseñanza de Buda”, Buddhist Promoting Foundation, Japón, 1989
- 5 **DAISETZ T. Suzuki**, “Budismo zen”, editorial Troquel.
- 6 **CAPRA, Fritjof**, “El tao de la física”, Sirio, España, 2007.
- 7 **GOMBRICH, Richard**, “Budismo Theravada”. Historia Social desde el antiguo Benares hasta el moderno Colombo, Ediciones Cristiandad, 2002.
- 8 **HARVERY, Meter**, “El budismo”, Edición: Akal, España, 2006.
- 9 **HERRIGEL, Eugen**, “Zen en el arte tiro con arco”, Kier, Buenos Aires, 2003.
- 10 **JOKO-BECK, Charlotte**, “La vida tal como es Enseñanzas Zen”, España, Gaia, 2007.
- 11 **JUNG. Carl G**, “El hombre y sus símbolos”, BUC Caralt, 1976, España
- 12 **LAZAGA, Noni**, “La caligrafía japonesa” Origen, evolución y relación con el arte abstracto occidental, España, Hiperión, 2007.
- 13 **LUETCHFORD, EIDO, Michael**, “Introducción al budismo y a la práctica del zazen enseñanzas” de Roshi Gudo Nishijima, Ed. Winbell año 2000.
- 14 **MARTÍNEZ, MORO, Juan**, “En Ensayo sobre grabado” (a principios del siglo XXI) Ed. Universidad Nacional Autónoma de México, México 2008.

- 15 **NISHIJIMA, GUDO, Wafu**, “Encontrar el dragón” Budismo Zen y la realidad tal cual es. Ed. Norma. Colombia 2005.
- 16 **OKAKURO, Kakuzo**, “El libro del té”, Buenos Aires, editorial Leviatán.
- 17 **REGINALD, Ray**, “A. Secret of the Vajra World: The Tantric Buddhism of Tibet”, Shambhala Publications, Boston
- 18 **SUZUKI, D.T. Fromm, Erich**, “Budismo Zen y Psicoanálisis” Ed. Fondo de Cultura Económica, 2009, México
- 19 **THOMAS, Raymond**, “SABI-WABI-ZEN” El Zen y las artes japonesas Ed. Edicomunicaciones S.A.de C. V. Barcelona 1986.
- 20 **THOMAS, Raymond**, “ZEN DO” Introducción a la Vía del Zen. Ed. Edicomunicaciones S.A.de C. V. Barcelona 1986.
- 21 **WESTGEEST, Helen**, “Zen in the fifties” interaction in art between east and west. Ed. Waanders Uitgevers, Zwollo, Netherlands, 1997.

WEB

<http://www.biografiasyvidas.com/biografia/b/blake.htm> 08 octubre 2009 11:57.

<http://www.scribd.com/doc/7033090/Alternativas-Plasticas-a-La-Elaboracion-de-Imágenes-Por-Medio-Del-Offset-y-a-Traves-de-La-Expresión-Gráfica-Directa-y-El-Color>

http://www.oshogulaab.com/ALANWATTS/textos/WATTS_Origen_desarrollo_del_Zen.html#_ftn8