



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

CAOS Y CREACIÓN. APLICACIÓN DEL SHODO A LA PRODUCCIÓN PICTÓRICA

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRO EN ARTES VISUALES

PRESENTA:
SALVADOR BELMONTE CALDERON

DIRECTOR DE TESIS
MTRO. DARÍO ALBERTO MELÉNDEZ MANZANO
(ENAP)

SINODALES
MTRO. LUIS RENÉ ALVA ROSAS
(ENAP)
MTRO. LUIS ENRIQUE BETANCOURT SANTILLAN
(ENAP)
MTRA. DIANA YURIKO ESTEVEZ GÓMEZ
(ENAP)
MTRA. ANA MAYORAL MARÍN
(ENAP)

MÉXICO, D.F. JUNIO 2013

UN/M
POSGRADO
Artes y Diseño





Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Índice

Agradecimientos.....	2
Introducción.....	6
1. Algunos conceptos fundamentales del <i>shodo</i>	17
1.1. Vacío.....	17
1.2. Espíritu.....	23
1.3. Medio Dorado.....	36
1.4. <i>Wabi-sabi</i> y <i>Shibumi</i>	40
Imágenes Capítulo 1.....	42
2. Influencia del <i>shodo</i> en la obra de algunos pintores occidentales.....	48
2.1. El <i>shodo</i> y la pintura abstracta en Japón.....	48
2.2. El <i>tantra</i> en Jackson Pollock.....	50
2.3. Mark Tobey el monje <i>zen</i>	67
2.4. Antoni Tapies, materia y energía.....	75
Imágenes Capítulo 2.....	88
3. Los elementos del <i>shodo</i> en mi propia creación plástica.....	108
3.1. Pasos hacia una visión holística.....	108
3.1.1. Cerebro holístico.....	110
3.1.2. Meditación.....	114
3.2. Obra pictórica.....	116
3.2.1. Nostalgia que hace llorar a veces.....	122
3.2.2. Azuha.....	127
3.2.3. Otra estúpida canción de amor.....	130
Imágenes Capítulo 3.....	133
Conclusión.....	139
Apendice1: <i>Shodo</i>	141
Apéndice 2: Meditación.....	174
Glosario.....	187
Bibliografía.....	198
Fuentes electrónicas.....	201

Agradecimientos

Me gustaría poder nombrar a todas las personas que me ayudaron y de alguna u otra forma colaboraron en la elaboración de esta investigación, pero seguramente la memoria me llevaría a cometer omisiones imperdonables, por lo que prefiero hacerlo por grupos, disculpándome de antemano por las omisiones que seguramente cometeré aún así.

Primero que nada quiero agradecer a mi madre que obviamente es la principal responsable de todo esto. Posteriormente al Maestro Darío Meléndez y a todos los grandes maestros que me acompañaron en este camino en la Academia de San Carlos, la Facultad de Filosofía y Letras, la Escuela Nacional de Artes Plásticas, y otras escuelas e instituciones, así como la gran “Escuela de la Vida”.

A las mujeres que han decidido andar parte del camino conmigo, verdaderas sacerdotisas expertas en el arte del *Kama Loka* (el mundo de los sentidos) seres de amor infinito y maldad ingenua, muchas gracias por la inspiración, el cariño, la crueldad y la locura; sin ellas yo no podría tomar un pincel ni destrozarse una tabla a navajazos. A mis amigos, todos y cada uno de ellos. Dicen que los amigos son la familia que uno elige, la familia real; para bien o para mal, esta frase es verdadera: gracias por las aventuras y el alcohol.

A mis camaradas del Partido del Trabajo (principalmente a los de México y Corea del Norte), del Frente Farabundo Martí para la Liberación Nacional, del Movimiento por la Liberación de los Pueblos, del Partido Comunista de Cuba, del Frente de Pueblos en Defensa de la Tierra, Tequio Santa Fé, La Comuna, Yosoy132, Grupo Democracia Revolucionaria, Partido Socialista Unido de Venezuela, los Grupos Operativos (principalmente a Conciencias Revolucionarias), el Frente de Liberación Nacional de Argelia, la Unión de Trabajadores Campesinos de California, Tendencia Revolucionaria en El Salvador, El Partido Popular Socialista, el Partido Comunista de México, Grupo Tacuba, Tepito Arte Aquí, el Frente Polisario, la Organización Político Cultural Clea, Movimiento Al Socialismo de Bolivia, el Partido de la Liberación

Dominicana, el Partido Liberal de Australia, el Movimiento Mexicano de Solidaridad con Cuba, la Cátedra Roque Dalton en San Salvador, el Partido de Integración Social de Colombia, el Frente Amplio Progresista de Costa Rica, así como otras organizaciones políticas y luchadores sociales que se han deslindado de alguno de estos grupos o que no perteneces a ninguna organización en específico.

A los maestros vivos o muertos que de manera indirecta me han ido forjando, mencionaré algunos de ellos, que no son todos, ordenándolos de manera anárquica para evitar parecer injusto en cuanto a jerarquías; Noni Lazaga, Brian Jones y los Rolling Stones, Aleister Crowley, Tamaki Mitzue, David Bowie, Pablo Picasso, Ohkubo Taiei, Henry Miller, Fyiodor Dostoyevsky, Pierre Soulages, Antoni Tapies, Jackson Pollock, Kandinsky, Miró, Dalí, Kline, Iggy Pop, Andy Warhol, Charles Bukowsky, el grupo Gutai, Juan Belmonte, Takashi Murakami, José María Morelos y Pavón, Gautama Siddartha, Muamar al Gadafi, Ernest Hemmingway, Karl Marx, Yayoi Kusama, Jack London, Tiziano, Velázquez, Goya, Einstuerzende Neubauten, Gorky, Burroughs, Nick Cave, Rolando de la Rosa, Mao Zedong, Antonio Gramsci, de Kooning, Karl Jaspers, August Strindberg, Jack Kerouac, Rothko, Led Zeppelin, Amadeo Modigliani, Frida Kahlo Calderón, Henri Michaux, Mijail Bakunin, Plutarco Elías Calles, Hisao Yugami, Siqueiros, Max Ernst, Nietzsche, Tsubasa Kimura, las chicas *harajukus* (*yamambas*, *emos*, *costplayers*, *scene princess*, *gothic lolitas*, etc) que hacen de su vida una forma de arte y son una fuente inagotable de inspiración, Miquel Barceló, Iris Atma, Liza Ambrossio, Muñeca de Sangre, Katt Rogers, Amor Muñoz, Brian Eno, Flor Bosco, Maggi Bon, Bertolt Brecht, Melania Facal Parga, Fumiko Nakashima, Nevada Chan, y tantos otros que de momento no recuerdo.

A la memoria de Fusae Todaka.

A la memoria de Hugo Rafael Chávez Frías, el pintor.

Introducción

El arte de la caligrafía oriental es el oficio de pintar la música, utilizando como principal herramienta la energía del universo, de dibujar con el vacío más que con el trazo, de plasmar de manera efectiva las emociones y sentimientos en un soporte, de buscarse a uno mismo encontrándose y perdiéndose continuamente en un aprendizaje de vida que no acaba jamás y que se vuelve cada vez más emocionante y enriquecedor. En Japón fueron varios los calígrafos que se empezaron a sentir atraídos por la pintura abstracta, mientras en occidente, los pintores se acercaban al *shodo*. Michaux en 1932 publica “Un bárbaro en Asia”, sobre su viaje e impresiones en ese continente,¹ con lo que se demuestra el interés existente por Japón de parte de los artistas occidentales. El mismo Michaux resumió a los ideogramas orientales como “Caracteres infinitamente variados. La página que los contiene: un vacío desgarrado. Desgarrado por múltiples vías infinitas”.²

Creo que quizás la pintura es la más antigua de las artes plásticas, que al igual que el teatro, la música y la danza, surge como una forma de influir en el cosmos. La pintura es magia y es brujería también. El pintor conoce las energías que debe liberar para trabajar, sabe que estarán con él, que lo harán más fuerte aunque en el camino se vuelva cada vez más y más solitario; pero que será capaz de contemplar un gigantesco glaciar, desgajarse a escasos metros, navegar en medio de un maremoto, dejarse atrapar por una tormenta de arena en el desierto más poderoso del mundo, entregarle el corazón a hermosas mujeres que evidentemente sólo quieren destrozarlo, y sobrevivir a todo esto para encarar a Dios y gritarle: “¡¿Y ahora que sigue?! ¡Ese es todo tu pinche poder! ¡Esfuézate más, que aún no has logrado acabar con este espíritu!”. Tampoco las modas y avances de la tecnología podrían enterrar a la pintura, aunque la declarasen muerta una y otra vez. Ni la fotografía, ni el cine,

¹ Lazaga, Noni, *La caligrafía japonesa. Origen evolución y relación con el arte abstracto occidental*, Madrid, Editorial Hiperión, 2007, p.168.

² Michaux, Henri, *Ideogramas en China. Captar mediante trazos*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2006, p.11.

ni el arte conceptual han podido reemplazar la vieja fórmula del lienzo y el pincel (con todas sus variaciones posibles). Las sentencias de muerte hacia la pintura y por lo tanto hacia los pintores, y esta energía enorme que acompaña al proceso creativo propio de la pintura crean en el artista (brujo y/o mago) un estado de angustia indescriptible, producto del caos, del desorden que vive su alma.

En la actualidad al parecer la pintura se ha dirigido hacia dos vertientes aparentemente antagónicas: el hiperrealismo y el arte conceptual (esta última, aunque no siempre tiene que ver directamente con la pintura, muchos de sus ejecutantes tienen o dicen tener la formación de pintores). La primer vertiente es un retroceso a lo que era la pintura antes del impresionismo, antes de la fotografía: un instrumento para narrar historias, guardar la memoria y comunicar la realidad, que debía por lo tanto ser figurativo y mimético. La segunda se nutre más bien del dadaísmo, un dadaísmo renovado con una gran dosis de petulancia y vanidad, en dónde los autoproclamados artistas en complicidad con galeristas, curadores y críticos, juegan al traje nuevo del emperador llamando a cualquier cosa una obra de arte de un carácter muy profundo, con un concepto elevadísimo, llena de crípticos mensajes que solamente un imbécil sería incapaz de percibir. Complicidad que se nutre del hecho que tanto estos “artistas” como los curadores, galeristas y críticos más renombrados pertenecen a las oligarquías más elevadas; se solidarizan como compañeros de clase y como compañeros de vida, pues son por lo general parientes, amigos, vecinos o condiscípulos. Estas vertientes en apariencia contrarias no lo son, a mi parecer. Mientras que el hiperrealismo alardea con la maravillosa capacidad de realizar pinturas que parezcan fotografías (muchas veces incluso basadas en fotografías), el arte conceptual ostenta la virtud de encerrar (no comunicar) pensamientos extremadamente complejos y casi inalcanzables para los no iniciados; sin embargo ambas vertientes carecen, en mi opinión, de la carne, huesos y sangre del arte; se trata de un arte frío, que no se siente, que ni es espontáneo ni es el resultado de verdaderas vivencias y cavilaciones llevadas a su última consecuencia. El hiperrealista se preocupa que la obra se parezca a la fotografía de la que fue sacada ¿No sería mejor que esa fotografía fuera la obra? Ya que esta fusión de fotografía y pintura no

tiene nada que ver con los *fotobocetos* de Siqueiros, se trata simplemente de imitar. El artista conceptual muchas veces está simplemente a la caza de los temas de moda, las cosas que escandalizan, las cosas que venden.

Nietzsche podría utilizar las dos corrientes de las artes visuales más en boga en la actualidad para explicarnos su concepto del “arte apolíneo” Según este filósofo alemán, lo apolíneo es aquello que deslumbra, que sorprende, que causa enorme admiración, pero que (en contraposición con lo dionisiaco) carece de vida, de energía, de sensualidad, de contenido, de pasión.³ Si lo apolíneo es este arte tan exitoso en el siglo XXI, necesitamos buscar lo dionisiaco, el gozo, el sufrimiento, el sexo, el dolor. Aquello que quizás no nos haga sorprendernos, sino que más bien nos haga sentir. Apartarnos de lo bello para ir a lo sublime, usando términos de Kant.⁴ Por si no fuera ya lo suficientemente absurda la gollería del hiperrealismo de imitar a la fotografía, la pretensión del arte conceptual de ser precisamente “Conceptual” me parece por demás burda. De por sí, toda obra de arte parte de un concepto que intenta desarrollar, en su “Fenomenología del espíritu”, Hegel nos deja muy claro el hecho de que las artes visuales difícilmente pueden en sí ser puramente conceptuales. Hegel, al igual que Platón, separa lo inteligible de lo sensible. Para el filósofo alemán, el arte es una de las formas que tiene el ser humano de manifestar la manifestación de lo absoluto, pero no lo hace por medio de conceptos, sino por la apreciación sensorial. Otras formas de expresar esto son más conceptuales que el arte, Hegel las ordena, yendo de lo perceptual a lo conceptual, de la siguiente manera:

- 1) Arte
- 2) Religión
- 3) Filosofía

A su vez, el arte mismo también lo divide según su acercamiento a lo sensorial y a lo conceptual, como vemos enseguida, nuevamente yendo de lo perceptual a lo conceptual.

- 1) Pintura

³ Nietzsche, Federico, *El nacimiento de la tragedia*, México DF, Grupo Editorial Tomo S.A. de C.V. 2010, pp.193-219.

⁴ Kant, Immanuel, *Lo bello y lo sublime: ensayo de estética y moral*, Alicante, Biblioteca Editorial Miguel de Cervantes 2004

- 2) Escultura
- 3) Arquitectura
- 4) Música
- 5) Literatura (considerando a la poesía como el mayor acercamiento a lo conceptual)

Es decir, que en la opinión de Hegel (que comparto) el “Arte Conceptual” vendría siendo la poesía, no las artes plásticas y visuales.⁵

Dicho esto, volvamos al tema que nos ocupa este trabajo. A mi parecer, el pintor-calígrafo utiliza su caos interno para tornarlo en una catástrofe que lo hunde en un abismo en el cual, mediante la pintura, debe instaurar un orden que no acabe con el caos, sino que conviva con él en una relación de complementarios. Corremos entonces el peligro de que el caos tome por asalto nuestro trabajo y quede algo ininteligible; o que sea el orden el que prevalezca reduciendo la expresión pictórica a puro elemento decorativo. Cualquiera de los dos casos ya no es un caos ni una catástrofe, sino un desastre, un fracaso, la pintura simplemente aplica un código exterior,⁶ buscar la armonía y convivencia entre fuerzas aparentemente contradictorias es el camino.

Después de plantear la posibilidad de aplicar el carácter expresivo de la caligrafía del lejano oriente a la pintura abstracta en mi tesis de licenciatura, ahora analizaré su aplicación, esto implica no tanto ahondar en la historia de China y su filosofía, la técnica de la caligrafía y su influencia en los pintores occidentales, y revisar superficialmente mis trabajos y ejercicios al respecto, como hice anteriormente; sino examinar a profundidad la utilización de este arte por pintores específicos, y en mi obra personal; y no sólo inspeccionar las aplicaciones técnicas, sino también los conceptos filosóficos con los que el *shufá* (caligrafía china llamado “*shodo*” en Japón y en occidente) enriquece a los autores y obras a examinar, y lo que estos aportan a su vez a la filosofía, ya que la relación filosofía-pintura es de intercambio recíproco.⁷

⁵ Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Phenomenology of Spirit*, Delhi, Motilal Banarsidass 1998

⁶ Deleuze, Gilles, *El concepto de diagrama*, Buenos Aires, Editorial Cactus 2007, pp.103,106.

⁷ *Ibidem* p.21.

A pesar de que ahora hay en México más instituciones que se dedican a la enseñanza del idioma chino, y de la cultura, arte e idioma japonés que cuando cursé la licenciatura, no hay muchos textos impresos que analicen profundamente el arte del *shodo*, y mucho menos la influencia que ha tenido en los pintores occidentales. Debido al enrarecimiento de las relaciones México-China en los últimos 12 años, el personal de la Embajada de la República Popular China en México ya no me prestó los servicios que amablemente me había facilitado años atrás; el gobierno chino tiene ahora menos gente en México ocupada en la cultura, y más trabajando en los intercambios comerciales; incluso ahora me resulta mucho más difícil poder conseguir materiales chinos de buena calidad, por lo que los he suplido por otros de manufactura japonesa. Por todo esto tuve que recurrir a la internet como una de las fuentes principales para mi investigación. En los tiempos actuales, esta herramienta no puede ser desaprovechada ni menospreciada, ya que nos abre las puertas a una gama de información ilimitada que hubiera sido casi inaccesible hace algunos años. Consciente de que esta información puede ser veraz o no (como también puede suceder con la información impresa), he rastreado los datos en diversas páginas y registrado aquellas que gozan de mayor prestigio o que considero más confiables.

Por otro lado, hay que tomar en cuenta que en los últimos 30 años, China ha entrado en una carrera por la supremacía económica que le ha costado mucho en el ámbito cultural. A diferencia de los Estados Unidos del Norte y Japón, que consideran el mercado cultural entre sus prioridades, y que saben que la mercancía cultural y artística no sólo genera enormes recursos económicos, sino también simpatizantes entre la población de los países con quienes tienen intereses, lo cual les abre puertas a nuevos mercados, incluso en naciones cuyos gobiernos les son hostiles; ni la República Popular China ni Taiwán muestran el mínimo interés por difundir su cultura tradicional o contemporánea a la manera que lo hace Japón, Corea o incluso los Estados Unidos del Norte; algunos de los mejores pintores de la actualidad son chinos, el cine de la RPCh es de muy buena calidad, sin embargo poca gente fuera de Asia lo conoce. Esto, y la constante propaganda antichina proveniente de los Estados Unidos del Norte, han llevado a que la animadversión hacia China (que es algo

milenario en occidente) haya aumentado. Además, la mayoría de los artistas chinos que trabajan el *shufá* de forma no tradicional, están por lo general recreando variantes del trabajo que realizaron artistas japoneses de los años 40's, 50's y 60's del siglo pasado.

Japón mientras tanto es el primer país de Asia y quizás el segundo en el mundo en cuanto a exportación cultural se refiere. Modas, modismos, música, gastronomía y artes visuales (cine, animación, medios digitales, escultura, pintura, etc.). Además continúan usando el sistema chino tradicional, e incluso el método de enseñanza clásico⁸, después de la invasión norteamericana, los japoneses han entrado en una disyuntiva entre el apego a la cultura oriental (de marcada influencia china) y adoptar la cultura de los conquistadores occidentales, de lo que ha resultado una cultura netamente japonesa, quizás la cultura más joven del mundo, fenómeno muy similar al que se dio en México con respecto a los “pachucos” y que continúa ahora con los “cholos”, “sanjuditas”, “pochos” etc. México también está cortando el cordón umbilical de su cultura madre (en este caso España) para asimilarse al conquistador anglosajón, dando como resultado una manifestación mexicana que extrañamente (como hubieran pronosticado los indigenistas demagogos creadores de la justificación histórica al gobierno revolucionario) se parece más a una interpretación de las formas prehispánicas que a las españolas o gringas, resultado de la crisis principal de los mexicanos, la que nos llevó a negar nuestra hispanidad refugiándonos en el “pasado indígena”⁹; igualmente los japoneses se están acercando mas a la estética sintoísta que a la china o a la de sus conquistadores norteamericanos.

En Japón, las formas de expresión de influencia *yankee* se mezclan con las aportaciones de Alemania (principalmente en cuanto a sus sistemas fabriles y el predominio de la ingeniería, el minimalismo y lo utilitario, así como del expresionismo) e Inglaterra (más que nada en cuanto a sus modelos

⁸ Que ya no se utilizan en China continental, puesto que la Revolución Cultural impulsada por Mao Tze Tung hizo que muchos de los caracteres chinos fueran reformados o eliminados del uso cotidiano, y sólo prevalecen en Japón y en la isla de Taiwan, puesto que en Corea y Vietnam ya casi no se utiliza la escritura china.

⁹ Zunzunegui, Juan Miguel, *México: La historia de un país construido sobre mitos*, México DF, Editores Mexicanos Unidos S.A. 2010 p.126.

educativos, su organización naval, el uso obligado de la etiqueta y el carácter flemático, así como el auge de las modas y la adopción de muchas palabras de origen anglosajón), el arte chino y las primitivas manifestaciones japonesas anteriores a su encuentro con el continente asiático, dando como resultado una muy interesante gama de nuevas manifestaciones culturales, artísticas y de forma de vida que influyen y son influidas por el *shodo*. Al igual que los coreanos que en el siglo XX trataron de dejar atrás su cultura china creando un nuevo sistema de escritura, los japoneses crearon dos sistemas: el hiragana y el katakana, que comparten el mismo espacio que los *kanjis* (ideogramas chinos) y el *romanji* (sistema de escritura con el alfabeto latino, llamado en China “*pinyin*”). La aplicación de la caligrafía a las artes digitales, la animación, la danza, el performance y la moda; hacen del *shodo* una veta enorme de inspiración, y de sus ejecutantes ejemplos a seguir para el arte actual. Es por todo esto que al continuar mis investigaciones y experimentaciones sobre caligrafía oriental, no continúo la línea china que inicié en la licenciatura, y que es el origen de este arte, sino que miro hacia Japón, en dónde el *shodo* está vivo, se mueve y evoluciona sin por esto olvidarse de la tradición.

Aparte de la internet, otra herramienta que me sirvió de mucha ayuda en la elaboración de esta investigación fue la continua asesoría, correcciones, pláticas, ideas y comentarios de mis amigos de Japón y otras partes de Asia que viven en México, y también de los que están actualmente en China y Japón; así como la invaluable ayuda de la Artista Visual española Noni Lazaga.

He elegido para este análisis a tres pintores que por distintos caminos seguían un mismo sendero. Estos pintores navegan por tres de las diferentes afluentes del pensamiento oriental: el tantrismo, el zen y el taoísmo, yendo a veces de una a otra sin desviarse de la meta que se han planteado. Los pintores a revisar son el *action painter* Jackson Pollock, el metódico Mark Tobey y el holístico Antoni Tàpies, cada uno de ellos utilizaba técnicas, materiales y soportes diferentes; pero indudablemente el *shufá* está muy presente en sus obras y en su vida, que después de todo, la principal obra de un artista es su vida, que incluye su personalidad. Trato de que este trabajo sea de fácil lectura, que realmente despierte el interés de quién lo lea... el interés, la

aberración, la empatía o cualquier otro sentimiento, o que al menos sea entretenido. Es por esto que elegí este orden al hablar de los tres pintores mencionados, ya que lo más lógico sería cronológicamente empezar con Tobey y terminar con Tàpies.

En este trabajo únicamente reseñaré principalmente a tres muy representativos pintores que se sirvieron del *shufá*. Hablar del intercambio de ideas y técnicas entre pintores occidentales y orientales sería tema de otra investigación, y tratar de reseñar a todos los artistas que se han servido del *shodo* es casi imposible, sólo se encontrarán reseñados de entre los primeros los mas significativos para mi trabajo, no los artistas contemporáneos que son la secuencia lógica de los procesos de estos. Voy a presentar solamente tres obras, que a pesar de sus diferencias, podrían ser parte de una misma serie, aunque una es más matérica, otra más tradicional y la última incorpora grafismos occidentales a diversas formas caligráficas japonesas. Para de esta forma poder abarcar más directamente las tres vertientes que he estado trabajando respecto al tema, obviando que hay entre estas pinturas muchas otras que me han llevado de uno a otro territorio, y algunas en donde continuamente se mezclan las tres variantes.

Al final de la investigación podrán encontrar un glosario con los términos poco usuales, así como dos apéndices, uno acerca del arte tradicional del *shodo*; empero debo aclarar que este no ambiciona ser un manual de caligrafía japonesa, sino el análisis del fundamento para aplicar este arte a mi pintura. El segundo apéndice trata acerca de diversas técnicas de meditación que pueden resultar útiles en la práctica de la pintura. Así mismo debo aclarar que este trabajo se presenta en forma de varios cuadernillos para que el lector pueda libremente leer uno u otro o varios a la vez comparándolos y alimentando la lectura de uno con otro en un ejercicio hipercíclico no lineal que, al hacer la experiencia más lúdica, facilitará el entendimiento de la investigación misma.

Esta investigación, más que nada, trata de presentar los descubrimientos que yo he realizado y su aplicación práctica. Los budistas dicen que las vías hacia

una meta son tantos como individuos hay en el mundo, lo que yo muestro aquí es el sendero que yo he tomado, y nada más.

Debo aclarar también que estoy consciente de que soy un pintor occidental, tengo un bagaje cultural propio del área en donde he nacido y me he desarrollado. No tengo ni lejanamente algún origen o formación oriental. Soy un pintor mexicano, con empatía por las culturas de oriente (lejano y medio) y nada más. Al respecto, Buchloh cita a Jackson Pollock que opinaba que “Un norteamericano es un norteamericano y ese hecho condiciona su pintura, lo quiera él o no”¹⁰ La pintura de Mark Tobey, a pesar de sus trazos caligráficos orientales y la filosofía zen, sintoísta y taoísta que contenía, no perdía su naturaleza occidental.¹¹ No intento pintar como japonés, sino aplicar las técnicas y descubrimientos de los artistas asiáticos a mi propia producción. Misma que tiene como principal fuente a la cultura mexicana, de la que no puedo ni quiero ni querría deshacerme. Intentarlo sería una tontería, no sólo por lo imposible de la idea, sino porque México es un país que ha aportado tanto al arte mundial no sólo desde que surge como un Todo llamado “Nueva España” sino incluso desde que diversas culturas, cuyos niveles evolutivos era tan dispares entre sí, se disputaban el actual territorio mexicano en luchas que parecían no tener fin, desde que en la península ibérica; los árabes, bereberes, judíos, romanos e iberos construían una cultura. La aportación de la revolución mexicana al mundo ha sido subestimada, sobre todo después de la caída del bloque socialista a finales del siglo pasado y más aún después del año 2000. Sin embargo, entre sus legados nos dio uno de los principales movimientos pictóricos del siglo (quizás incluso el más importante, que de no haber sido debido a factores externos que minaron el muralismo, este sería comparable con el renacimiento). Después de eso, el arte mexicano se ha reinventado una y otra vez a base de rupturas y rupturas con las rupturas. Los artistas mexicanos, sobresalientes en la primera mitad del siglo pasado, eran contestatarios, provocadores, rebeldes, a pesar de que los últimos sexenios contrarrevolucionarios han logrado prolongar el sufrimiento del pueblo, del que

¹⁰ Buchloh, Benjamin H.D., *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos del arte del siglo XX*, Madrid, Editorial Akal, 2004 p.81.

¹¹ Lazaga, Noni, *Op Cit*, p.173.

el artista forma parte, y de esta forma deprimir su espíritu admirable, como lo pronosticara David Alfaro Siqueiros.¹² No quiero perder mi herencia mexicana, si no trabajarla para enriquecerla con esta investigación sobre el *shodo*, como lo hubiera podido hacer si me acercara a la caligrafía islámica, a los diseños de Paquimé y el norte de México, al arte aborigen australiano o maorí, a la Edad de Oro neerlandesa, los descubrimientos realizados con el acelerador de partículas LHC, etc.

En este caso si me cuestionaran el motivo de este tema de investigación, citarí a Pierre Soulages cuando le preguntaron por qué había elegido la pintura negra para sus obras ¿por qué no algún color vivo? El respondió simplemente “Porque sí”¹³ respuesta muy válida, no sólo por tratarse de Soulages, sino porque efectivamente, el pintor no necesariamente razona tanto un tema, un material o una causa, fluye con la energía positiva, con la afirmación, con el “Sí”. Yo podría argumentar miles de explicaciones a esta pregunta, y lo hago en este trabajo, no obstante, ninguna tan satisfactoria y completa como esta: Porque sí.

México y Japón tienen más en común de lo que pudiera parecer: ambos son países con un pasado indígena muy lejano y muy presente, que crecieron a la imagen (pero no semejanza) de culturas venidas de ultramar y comenzaron a crear su identidad después de la salvaje invasión de una cultura bárbara proveniente de Norteamérica. Las diferencias también existen; Japón se enorgullece de su presente, México de su pasado, los japoneses están conscientes de la amenaza que representan los Estados Unidos del Norte, los mexicanos no, Japón ha logrado superar el nivel de vida del conquistador americano, México no.¹⁴ Es ya innegable el origen asiático de los indígenas americanos, en China se da por hecho que existieron contactos comerciales y culturales entre esta nación y Mesoamérica, en Japón se especula mucho sobre este hecho, Japón es el primer país asiático con el que la Nueva España tuvo convenios directamente, y es muy notoria la influencia de china, cultura

¹² Gomez Concheiro, Ángel y Rodríguez Álvarez, Gabriel, *Manifiestos de la vanguardias artísticas*, México DF, Faro de Oriente Ediciones del Basurero, 2006 p.88.

¹³ Editorial RM, S.A. de C.V., *Pierre Soulages*, México DF, Editorial RM, S.A. de C.V., 2010 p.207.

¹⁴ Zunzunegui, Juan Miguel, *Op Cit*, p.119.

madre de Japón) en muchas de nuestras tradiciones “más mexicanas” como las piñatas, la pirotecnia, la cartonería y la pelea de gallos, por ejemplo. La influencia de la joven cultura japonesa en nuestro país es inminente desde Kometo San, “La Señorita Cometa” en los años 70’s (que se transmitió aquí antes que en otros países americanos) hasta la actual parafernalia de comics, animaciones, videojuegos, novelas, música, películas, modas, comida, etc. Las ciudades mexicanas del siglo XXI se distinguen de otras urbes americanas por su heterogeneidad cultural¹⁵

Cuando Siqueiros afirmaba que “No hay más camino que el nuestro” lejos de realizar con esto alguna aseveración dogmática autoritarista surgida de emular las declaraciones de Stalin, daba a entender que las artes y las ciencias debían estar al servicio de las mayorías,¹⁶ camino que él propuso, y no hay mejor forma de hacer esto que conservando una cultura fresca, abierta a las expresiones que nos llegan de otras partes, que podemos asimilar sin juzgar, ver la belleza de lo exótico tanto como la de lo común, después de todo de esta forma se ha forjado nuestra cultura; desde que los árabes, beduinos, bereberes, gitanos y judíos arribaron a la península Ibérica; y en América la unión de varios pueblos enemistados toda la vida, aglutinándose en torno al cristianismo y el idioma español; la entrada de nuevas ideologías, idiomas y culturas en el siglo XX; y como consecuencia lo que sucede en la actualidad con el impulso de la cultura de la tolerancia y la democratización a pasos forzados. Interpretando a Saidi Ahuerma, diría que debemos deshacernos de esa idea infantil según la cual el factor económico es lo más importante, y el trabajo sufrido y esclavizante la única vía, el aire y el sol le pertenecen a todo ser vivo, lo que debemos de trabajar es la capacidad de gozar estas cosas.¹⁷ Falta mucho por avanzar, sin embargo no es momento de dar un paso atrás ahora, porque no existe otro tiempo, sólo tenemos el aquí y ahora.¹⁸

¹⁵ Bonfil Batalla, Guillermo, *Pensar nuestra cultura*, México DF, Alianza Editorial, 1991 p.65.

¹⁶ Conaculta, *Releer a Siqueiros. Ensayos en su centenario*, México DF, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, Dirección General de Publicaciones, 2000 p.259.

¹⁷ Ahuerma, Saidi, *Del Ser y su manifestación en el arte*, México DF, Editorial Orion, 1993 p.13.

¹⁸ Fujiwara, Eiko, *El Zen y su desarrollo en México*, Ecatepec, CEAPAC, 1998 p.53.

Capítulo 1. Algunos conceptos fundamentales del *shodo*

1.1. Vacío:

El pintor japonés debe comulgar con el misterio del universo, lograr un estado de *vacío* (*ku*) y *tranquilidad* (*dan*). El pincel estará basado en el *ku* y tendrá capacidad de sugerencia espiritual y realidad pictórica (*honmono sokkuri no e*). Pero en los países de la esfera cultural china el *vacío* va más allá, con el concepto *fudou* (en chino *wu wei*), que significa literalmente “no acción” ser vacío, dejarse llevar por el espíritu simplemente, esto se aplica tanto a la caligrafía como a todas las artes de origen chino (no olvidemos que el *shodo* tiene su origen en China, por lo mismo en este capítulo se encontraran muchas referencias a ese país) y al modo de vida clásico del pueblo chino y japonés. Incluso a la guerra, como apuntaba Zun Tzu “Con la rectitud se puede gobernar un estado, con la destreza se puede conducir un ejército; pero sólo con el *no-actuar* se puede conquistar un imperio”¹⁹ El *vacío* es más que un concepto plástico, una actitud ante la vida.

El vacío no puede ser medido ni visualizado, pero se puede sentir, la energía fluye por ese vacío, nuestra energía, nuestras ideas.²⁰ El espíritu necesita de ese vacío en continua expansión para iniciar el proceso creativo, así como el trazo de tinta necesita del papel en blanco para expresarse. El vacío, en la cultura oriental, sirve para expresar la inmensidad de la naturaleza. El pincel y la tinta establecen la armonía entre lo próximo y lo lejano, el *vacío* establece una medida entre los motivos en profundidad y el plano de la obra. La vacuidad es aquello que contiene todo lo que existe, es el estado al que el pintor se induce por medio de la meditación. “El vacío da origen a la sustancia”.²¹ Vacío es lo que contienen los pinceles en su interior, vacío es lo que hace que una escultura sea, vacío es lo que nos permite apreciar la música, lo que permite la danza, lo que hace apreciable la arquitectura, lo que hace que los electrones giren constantemente. El *tao* está conformado de vacío, y este es la máxima

¹⁹ Sun Tzu, *El Arte de la Guerra*, México, Grupo Editorial Tomo S.A. de C.V., 2003 p 16

²⁰ Ahuerma, Saidi, *Op Cit* p.34-35.

²¹ Metz, Pamela, *El Tao Creativo*, México DF, Grupo Editorial Tomo S.A. de C.V., 1999 p.61.

expresión del tao (aquello cuyo verdadero nombre es desconocido). Tao, el espíritu que impregna todo. El tao y el arte se llegan a confundir al grado de no saberse cual es cual. Según las reglas del *doukyou*, al artista se le aconseja hacerse de un vacío antes de comenzar a trabajar.²²

Lograr un estado de vacío se trata de situarse en el aquí y en el ahora, la atención consiente. No dejar que nuestra mente se pierda en miles de pensamientos, sino que simplemente se enfoque en apreciar y aceptar lo que está sucediendo en el momento. Sin juzgar, simplemente reconocer lo que es. El *vacío* es la energía generadora, es el tao, es el estado que busca un practicante de *doukyou*.

El concepto de vacío es una de las cosas que permitió la aceptación del budismo en China, la única religión extranjera que se volvió parte de las tradiciones y modo de vida chinos, al grado de que los chinos se hicieron budistas después de haber hecho chino al budismo, y fueron ellos quienes lo enriquecieron y lo llevaron a Corea y Japón. El budismo entró a China a principios de nuestra era como una doctrina exótica que operaba en los niveles más bajos de la sociedad, hasta llegar a la élite social en el siglo IV²³. Los primeros monjes budistas que llegaron a China venían de la India, lo que hizo que los budistas chinos vieran a este país como un lugar sagrado y un centro de autoridad moral, algo que no se había dado en China hasta entonces²⁴, ya que ellos se consideraban la civilización más avanzada del mundo. Con el tiempo, las tradiciones chinas enriquecieron enormemente al budismo, al grado de que las actuales formas de esa religión más populares en el mundo provienen de las escuelas de budismo chino.

El *vacío* es aquello que nos permite admitir cosas nuevas a nuestra vida, dejar ir, no seguir el camino marcado por el apego, el cual es la causa del sufrimiento²⁵. La meditación budista busca crear un vacío, el objetivo final de la

²² *Ibidem* p.41.

²³ Zürcher, Erik, *El Impacto del Budismo sobre la cultura china desde una perspectiva histórica*, México, Asociación Latinoamericana de Estudios Budistas, 1993 p.93.

²⁴ *Ibidem* p.85.

²⁵ <http://budismo.com/articulos/cuatroescenas2.php> Revisada en julio de 2011.

práctica budista es llegar a un estado permanente de vacío, de desapego: el nirvana. Ser como el agua, fuerte y ligero, sin detenerse, sin forma, siempre a punto de partir²⁶

La eliminación del apego como meta es la base del budismo, y se encuentra en las llamadas “Cuatro Nobles Verdades” enunciadas por el buda Gautama Siddhartha:

- 1) Todo es impermanente
- 2) El sufrimiento radica en el apego
- 3) El apego puede eliminarse
- 4) El “Noble Óctuple Camino” es la vía para acabar con el apego²⁷

El “Noble Óctuple Camino” es el método budista que consiste en el desarrollo de las siguientes habilidades por medio de la práctica de la meditación:

- 1) Comprensión correcta
- 2) Pensamiento correcto
- 3) Palabra correcta
- 4) Acción correcta
- 5) Forma de vida correcta
- 6) Esfuerzo correcto
- 7) Atención correcta
- 8) Concentración correcta²⁸

En realidad al dar por hecho lo que dice la primera de las “Cuatro Nobles Verdades”, encontramos la clave para acabar con el apego, ya sólo es cuestión de seguir las ocho pautas del “Noble Óctuple Camino”, aunque la mayoría de los budas insisten en que cada quién debe encontrar su propia senda, pero siguiendo estas pautas marcadas por Gautama Siddhartha. Muchos opinan que en estas aseveraciones, el buda actúa como un médico: La primera

²⁶ Michaux, Henri, *Op cit*, p.27.

²⁷ Cheng, Mei Ku, *Budismo Chino: pasado y presente*, México, Asociación Latinoamericana de Estudios Budistas, 1993 p.11.

²⁸ *Ibidem* p.10.

verdad es la observación del síntoma, le sigue el diagnóstico de la enfermedad, después el pronóstico de las posibilidades de recuperación y finalmente la prescripción de una receta²⁹.

El desapego no es un concepto exclusivo del budismo, también el islam hace incapié en la necesidad de eliminar la ambición por la vida mundanal, diciendonos que Jesús de Nazareth predicaba que el apegarse a las cosas era como beber agua del mar, entre más bebemos más sedientos estamos, hasta que el agua nos mata³⁰.

A falta de leyes o mandamientos, el budismo marca cinco preceptos, que solamente son sugerencias a seguir, según el criterio del practicante. Son muy similares a algunas normas confucionistas, estos preceptos son:

- 1) no matar.
- 2) no robar.
- 3) no tener una conducta sexual que sea dañina con otros o con uno mismo (el budismo tántrico permite y promueve muchas prácticas sexuales muy diversas, pero siempre en un ambiente de respeto y amor para uno mismo y los semejantes).
- 4) no hablar de manera dañina (mentira, rudeza, ostentación, charla vana)
- 5) no consumir tóxicos que alteren negativamente la mente³¹ (el tantrismo plantea apoyarse para la iluminación con el consumo de algunas drogas y de alcohol, siempre y cuando el efecto no sea negativo para la mente del individuo).

Con estas normas no se plantean mandamientos, no se habla del “bien y el mal” que no existen en el pensamiento budista tradicional, aquí se habla de lo que es sano y lo que no lo es. El pensamiento oriental sigue basándose en la relatividad de valores³² no como el nuestro, que lo hace en dogmas inmutables

²⁹ http://es.wikipedia.org/wiki/Cuatro_nobles_verdades Revisada en julio de 2011.

³⁰ García Muhammad, Isa, *Conozca a Jesús y María en el Islam*, Riyadh, International Islamic Publishing House, 2006 p.32.

³¹ http://es.wikipedia.org/wiki/Dharma_budista#.C3.89tica_budista Revisada en julio de 2011.

³² Mao Tse Tung, *Cinco Tesis Filosóficas*, Pekín, Ediciones en Lenguas Extranjeras, 1975 p.231.

derivados de nuestras religiones deístas, en la filosofía china, al igual que en el shintoísmo japonés, originalmente, no existía el concepto de “mal”, todo es equilibrio de fuerzas³³

Es importante hacer énfasis en el papel del budismo dentro del desarrollo y difusión del *shufá*, puesto que con las conquistas árabes y la expansión del Islam, el budismo desapareció de India y Asia Central³⁴ y tuvo en China un nuevo impulso y un nuevo centro espiritual que expandió las escuelas de budismo chinas por toda la región de Asia Oriental³⁵ y junto con el budismo se expandió también la caligrafía china, principalmente hacia Corea y Japón, los elementos del budismo original nepalí ya estilizados a la manera hindú, fueron absorbidos y adaptados por la cultura china, perdiendo su naturaleza original, al igual que las pagodas, que originalmente fueron concebidas como templos budistas y actualmente se consideran símbolo de la cultura china, o en occidente, en la actualidad, de la cultura japonesa. Con la necesidad de difundir los textos e imágenes budistas de manera más rápida hacia el interior y a sus colonias culturales, China desarrolló la imprenta³⁶, lo que dotó de más modelos caligráficos a Corea y Japón.

El tao es el vacío, el tao no hace nada, pues ya todo está hecho, el tao y todo lo existente proviene de lo inexistente, del vacío. El vacío, en el arte pictórico chino, empezó con los mismos fondos neutros primitivos usados en occidente, pero mientras que en Europa fueron sustituidos por el descubrimiento del espacio, en China, estos vacíos se integraron a la pintura, llegando a ser más importantes incluso que los espacios llenos³⁷, le daban sentido, energía y espacio a las figuras.

En China, durante la dinastía Song (960 -1279) se empezaron a pintar aguadas³⁸ que se desvanecían en el vacío para fundirse con el todo,

³³ Metz, Pamela, *Op Cit* p.65.

³⁴ Zurcher, Erik, *Op Cit*. P.91.

³⁵ *Ibidem* p.92.

³⁶ *Ibidem* pp.103-104.

³⁷ Rowle George, *Principios de la pintura china*, Madrid, Alianza, 1981 p.24.

³⁸ Técnica pictórica a base de tinta y agua manejadas en diversas proporciones para dar diferentes tonos y texturas.

representando así el dinamismo del vacío, la energía que fluye, el tao. Esto se logró más que nada en los dibujos de dragones de artistas como Chen Rong³⁹⁴⁰ o el pintor contemporáneo japonés Ozuma Kaname⁴¹, con formas que aparecen y desaparecen arremolinándose sin cesar en el Todo.

La pintura sirve al igual que la meditación, para alcanzar el vacío, la práctica de la pintura y la caligrafía chinas son disciplinas en donde se trata de dominar nuestro “yo” deshacernos del apego, tal como aconsejaba Sidartha, o en palabras de Sun Tzu: “El guerrero invencible no es aquel que ha ganado mil batallas, sino el que se ha vencido a sí mismo”⁴²

El artista del *shufá* busca la armonía entre el vacío y el lleno en su obra, lo cual es también motor de mi búsqueda plástica, como veremos mas adelante. Los trazos de tinta sirven para resaltar la belleza del papel blanco. Los artistas más evolucionados buscan llevar su expresión a la mínima cantidad de elementos y trazos. Muchos aconsejan al observar una obra de caligrafía, visualizar los trazos negros como los contornos y la parte blanca como la figura. El pintor es como el escultor que va eliminando trozos para que se aprecie el mármol, así mismo, el calígrafo elimina espacios para que se aprecie el papel xuán, el tao, el vacío. Esto lo podemos observar, además de en la caligrafía, en la pintura de bambúes. La pintura de bambúes tomó gran importancia, convirtiéndose en la base principal para la caligrafía. El más importante de los pintores de bambúes en China era Li Kan (1245-1320)⁴³⁴⁴ el cual pasaba días observando estas plantas, para después pintarlas cuando estas ya no estuvieran presentes, ya que había comprendido su esencia. Yo conocí esta practica durante mi estancia en Vietnam, dándome una experiencia muy diferente a lo que hacen los dibujantes occidentales observando al modelo mientras lo dibujan para de esta manera captar su apariencia. Aquí en la pintura de Li Kan, como en la obra de los demás calígrafos y pintores chinos y japoneses clásicos, eran más importantes los espacios vacíos que la misma

³⁹ <http://www.art-virtue.com/painting/history/sung/sung.htm> Revisada en noviembre de 2011.

⁴⁰ Imagen 1

⁴¹ Imagen 2

⁴² Sun Tzu, *Op Cit*, 2003 p.10.

⁴³ <http://www.china-on-site.com/pages/painter/1010.php> Revisada en noviembre de 2011.

⁴⁴ Imagen 3

pintura del bambú. Vemos como estamos frente a dos concepciones diferentes de la vida: Mientras el oriente se trataba de comprender al mundo, en occidente se trataba de capturarlo.

Es muy interesante notar que el dibujante oriental tiene como modelos principales plantas y en segundo lugar paisajes, mientras que la figura humana ocupa un lugar menos importante. Entretanto en occidente, una cultura predominantemente egocéntrica que ha promovido la explotación desmedida de los recursos naturales, el desprecio completo a los derechos de los demás seres vivos, la contaminación y destrucción del planeta; los dibujantes y pintores generalmente tomaron como principales modelos a los seres humanos, en segundo lugar se interesaron por el paisaje, y finalmente la naturaleza muerta, donde tendría cabida el dibujo de plantas.

Algo muy interesante al hablar del vacío japonés es observar que gracias al concepto del vacío, el tiempo se maneja de otra forma en oriente que en occidente, el mismo lenguaje japonés es un idioma del infinito, lo que lo hace más sencillo que las lenguas occidentales, o incluso que el chino. El tiempo es en realidad algo relativo, tenemos el tiempo que se mide en los relojes, que es muy diferente al tiempo emocional que experimentamos individualmente y que hace que se prolonguen los momentos de angustia y se acorten los de felicidad. El tiempo espiritual no se divide en pasado, presente y “futuro”, es uno y está marcado por las fluctuaciones de nuestro espíritu y del Espíritu en sí, se prolonga o se acorta según la empatía de vibraciones entre los seres.⁴⁵

1.2. Espíritu:

El espíritu (llamado seishin, o en chino qi, qui, ki) es la fuerza vital, parte del vacío y complemento de este dentro de lo que es el tao. En el cristianismo moderno, los autodenominados “Creyentes” (por lo general católicos circunstanciales) hablan de “Eso Que Yo Llamo Dios” como si fuera un concepto propio generado en el momento de la conversación, y lo describen de

⁴⁵ Ahuerma, Saidi, *Op Cit* pp.21-24.

una manera que se aleja del Dios cristiano para acercarse más al espíritu del budismo y doukyou, ya que occidente se encuentra en un momento en que la concepción de Dios debe estar mas de acuerdo con la realidad.⁴⁶ Pero el espíritu no tiene personalidad ni voluntad, no es un ente, sino una energía que compone todo lo existente y que está en constante transformación. Con la frase “Por algo pasan las cosas” estos “Creyentes” están utilizando sin saberlo el concepto *bramaísta* del *karma*, según el cual, este es un destino ineludible que nos llevará a una meta predeterminada de la que es imposible escapar y es mejor resignarse. Muy diferente es la idea del *karma* en el budismo, pues se trata simplemente de la consecuencia de los actos pasados, que se puede ir modificando conforme las acciones presentes.

El espíritu es aquella energía que mueve al universo, que surge del vacío y fluye con él. El ser humano, en mi opinión, debería tener como meta principal buscar no el dominio del espíritu, sino su integración en él, esta es la base de la meditación y las artes marciales orientales. Advertir que el espíritu que contienen todas las cosas es uno sólo, y al comprender esto, percatarse de que en realidad todos formamos parte de un *Todo*, que la enajenación no es más que una ilusión, la “*Maya*”⁴⁷ de la que hablan los *sutras* budistas. Hay que recalcar que este “espíritu” no se refiere únicamente a la energía, sino también a la materia; ambas son manifestaciones de el espíritu, no hay diferencia entre energía y materia, idea con la que están de acuerdo los físicos cuánticos, así como también dentro del Islam se predica la “armonía entre lo sagrado y lo terrenal.”⁴⁸

El espíritu de cada individuo es en realidad una energía compartida con todo lo existente, pero cada uno de nosotros lo manejamos de diferentes maneras. En el amor de pareja, por ejemplo, el espíritu es limitado (por nosotros mismos) a un cuerpo físico por el que sentimos “amor” y buscamos correspondencia. Al no

⁴⁶ Fujiwara, Eiko, *Op Cit* p.18.

⁴⁷ En la mitología hindú, Maya es la ilusión, una de las hijas de Mara (el engaño)
<http://www.newworldencyclopedia.org/entry/Mara> Revisada en septiembre de 2012

⁴⁸ García Muhammad, Isa, *Conozca al profeta del Islam*, Riyadh, International Islamic Publishing House, 2006, p.30.

encontrarla, o al intentar ser amado de la misma manera por varios entes, el humano causa su propio sufrimiento.⁴⁹

El concepto del Espíritu chino, asociado con el Tao del doukyou y el confucionismo y también con el Cielo confusionista, encontró su correspondencia con el karma budista, y contribuyó a que esta ideología pudiera incrustarse en el corazón del pueblo chino. Originalmente los chinos sentían que estaban localizados en el Centro del Mundo, por lo que fue muy extraño que finalmente aceptaran esta doctrina que había llegado a través de la ruta de la seda⁵⁰. Para ellos el budismo era más que un sistema homogéneo, y consistente; un conjunto de enseñanzas diversas y a veces contradictorias. Las ideas del budismo hinayana y el mahayana, las cinco escuelas monásticas que arribaron al país y la gran variedad de textos estimularon a los líderes religiosos chinos a estudiar los sutras y resumir el mensaje budista en una verdad clara y básica⁵¹, para lo cual recurrieron a los antiguos conceptos taoístas. El budismo chino desarrolló así sus propias escuelas, como la de la Tierra Pura y el budismo *Ch'an*⁵² este último, a diferencia del primero, que tiene algunos conceptos confucionistas, es más cercano al taoísmo puro. El budismo se había enfrentado a la doctrina confusionista de El Cielo, un ente autoritario que justificaba la división de clases y al término tradicionalmente opuesto del Tao⁵³, por lo que tuvo que adaptar esos conceptos y asimilarlos dentro del “karma”, insistiendo en lo importante de la organización social, para complacer de esta manera a los confucionistas⁵⁴

El artista de *shodo* es consciente de esa energía del *seishin*, y trata de trabajar con ella, fluir con ella, no luchar contra ella. El calígrafo se convierte en una expresión de la energía, se deja llevar, fluye con ella, sin juzgar, sin ofrecer resistencia, sin que el ego ni el individualismo predominen. Por medio de la meditación, el artista logra entrar en un estado de vacío, lo que lo vuelve más receptivo ante el espíritu del que forma parte, esta energía va fluyendo durante

⁴⁹ Ahuerma, Saidi, *Op Cit* p.24.

⁵⁰ Zurcher, *Op Cit*, p.86.

⁵¹ *Ibidem* p.89.

⁵² *Ibidem* pp.89-90.

⁵³ *Ibidem* p.93.

⁵⁴ *Ibidem* p.94.

el proceso creativo desde las plantas de los pies (firmemente apostadas en el suelo) hasta la mano y de ahí al pincel, para finalmente estallar en el trazo, el estallido puede ser violento o armónico. Es decir que el trazo negro de tinta que vemos en el papel no es más que el registro de energía en movimiento la energía activa de la tinta y la energía pasiva del papel, el vacío creador, el vacío que permite que todo sea. La necesidad que impulsa al pintor es la que regula la cantidad y calidad de energía que usará.⁵⁵ El calígrafo aprende a controlar este flujo de energía mediante técnicas de meditación y respiración que, en el caso del practicante de zen, por ejemplo, puede practicar en cada momento de su vida. Cuando una persona logra ese control, la energía es palpable, se siente, los demás lo notan, ese tipo de personas nunca pasan inadvertidas. Manejar el espíritu a este nivel no puede más que traer como resultado el amor, amor a uno mismo y por ende a todo lo que existe.⁵⁶ El calígrafo muestra en su forma de tratar los signos que es un iniciado, que es digno del saber.⁵⁷

La pintura china no trata de imitar la naturaleza tal cual, sino de plasmar su energía. Esto es más evidente en la caligrafía, pero incluso se puede apreciar en un paisaje; Paisajistas como Jin Hao (334-406)⁵⁸ y Guo Xi (1023-1085)⁵⁹, deseaban recrear el orden natural como un sistema cósmico. Amontonaban montañas una sobre otra dando la sensación de majestuosidad inmensa. Desplazando el foco de un lado a otro, evitando los ejes de composición y abriendo las vistas por los márgenes, las pinturas eran una experiencia secuencial y un movimiento que iba más allá del papel. Los paisajes chinos y japoneses tienen movimiento, no es perspectiva aérea, la idea es poder ver el camino del personaje (el pintor), entrar en el paisaje. Los pintores hacían largas caminatas a través de los paisajes que pintarían, no se plantaban con sus implementos frente al paisaje a la manera de los pintores occidentales, se

⁵⁵ Argudín, Luis, *La espiral y el tiempo. Juicio, genio y juego en Kant y Schiller*, México DF, Universidad Nacional Autónoma de México, 2008 p.135.

⁵⁶ Ahuerma, Saidi, *Op Cit*, p.24-25.

⁵⁷ Michaux, Henri, *Op cit*, p.31.

⁵⁸ <http://www.visual-arts-cork.com/east-asian-art/chinese-painters.htm> Revisada en noviembre de 2011.

⁵⁹ <http://arts.cultural-china.com/en/77Arts6623.html> Revisada en noviembre de 2011.

adentraban en él. El calígrafo era en China considerado superior al paisajista, era la “sal de la tierra”⁶⁰

Al ser cada persona, cosa o idea; partes de la misma energía, somos similares y somos lo mismo. Pero a la vez, también somos diferentes manifestaciones de la energía, así como cada dedo de la mano es parte de la mano y del mismo cuerpo, pero a la vez diferente a los demás dedos. Es por esto que cada pintor desarrolla un estilo propio, individual; el pintor chino Shih Tao (1642–1718) decía “...no sé si soy de una escuela o escuela soy yo; pinto en mi estilo”⁶¹ Ya que la individualidad se manifiesta a través del ánimo, el estado de ánimo es más importante que la emoción, se impregnaba de estado de ánimo incluso a plantas y objetos inanimados como el bambú. Existían incluso fórmulas de cómo debían ser los trazos para determinado estado de ánimo en el bambú, el agua, en todo,⁶² pero al pintar, no se debe poner demasiada atención al esfuerzo, cada trazo debe ser natural no razonado, la sencillez en la personalidad y la espontaneidad en el trazo son más importantes que la imitación de la realidad. Aún así, la pintura china no es puro producto de la intuición y de impulsos espontáneos, el artista practicaba constantemente y se documentaba para pintar, no solamente en libros, sino más bien en la misma naturaleza: Wu Daozi (680–740)⁶³ dibujaba cientos de veces los mismos paisajes, Fan Kuan (990–1020)⁶⁴ salía a caminar días a las montañas al igual que muchos otros pintores. El pintor chino tradicional gustaba de vivir con sencillez, era muy parecido al campesino en su modo de vida, lo cual contrastaba con los lujos que a su vez llevaba en la corte y los honores que gozaba en la sociedad, esto alimentaba el equilibrio de contrarios, vida muy similar a la de un músico de blues, lo cual lo ponía en contacto con el *seishin* en él, comunión indispensable para un pintor, puesto que lo básico en la pintura oriental es el *seishin*, si no lo hay nada de lo demás importa, si existe el *seishin*, lo demás llegará sólo. El *seishin* (en chino “qi o “chí”) es la

⁶⁰ Michaux, Henri, *Op cit*, p.27.

⁶¹ Bedin Franca, *Como reconocer el arte chino*, Barcelona, Imprenta Juvenil S.A., 1978 p47

⁶² Rowle George, *Op Cit*, pp.37-38.

⁶³ <http://history.cultural-china.com/en/50History9703.html> Revisada en noviembre de 2011.

⁶⁴ <http://arts.cultural-china.com/en/77Arts6620.html> Revisada en noviembre de 2011.

manifestación de la fuerza de El Cielo o del Yaouyorozu_nokami sintoísta, para percibirlo hay que estar en calma.

Cuando se maneja de forma sana el *seishin*, mantenemos sana nuestra vida y damos salud a lo que nos rodea. Quién piensa en miedo genera miedo, quien piensa en odio genera odio, quien piensa en amor genera amor; hacia todo y todos, pero principalmente consigo mismo, en uno mismo inicia el flujo de energía y ahí vuelve. Esta energía puede ser creadora, puede sanar, pero también puede destruir. A veces no se puede evitar generar energía destructora, la acumulación de esta energía es nociva.⁶⁵ El arte puede ayudarnos a darle una buena salida a esta energía; ahí es dónde entra la pintura matérica, pero esto lo veremos más adelante. Aunque no es el objetivo de esta investigación hablar de esto, es importante recalcar que en la actualidad existen muchas clases de terapias que utilizan el arte como su principal recurso y son llamadas precisamente “Arte Terapias” o “Terapias de Arte”

El tao se manifiesta como *seishin* en el arte, y no se puede ver en sí el *seishin*, sino sus frutos: la naturalidad (*kyoko*), soltura (*zizai*), principios (*kisoku*), justa proporción de los huesos (*ganyo*), fuerza estructural (*shi*), aspecto estacional (*antei*), vida-movimiento (*seimei-ugoki*), pincel (*fude*) y tinta (*sumi*).⁶⁶

Los principios universales están en todas las cosas, hay que saber observar y encontrar el *kisoku*. La belleza China tiene su origen en el modo de funcionar de la naturaleza, no en la estética. El pincel debe saber captar la forma de moverse de la energía del universo (el *seishin*), llegar a la idea de las cosas, no a la forma. La soltura es necesaria para la naturalidad en el trazo, para dicha soltura se debe alcanzar armonía y calma, entrar en comunión con el universo.

El pincel mediante su movimiento es la base de la estructura de cada dibujo. Las pinceladas son los “huesos” de la obra, en los cuales se debe cuidar su justa proporción. Esta estructura de pinceladas es todo lo contrario al modelado

⁶⁵ Ahuerma, Saidi, *Op Cit*, p.28.

⁶⁶ <http://www.arsgravis.com/detall.php?id=309> Revisada en noviembre de 2011.

de formas de la pintura renacentista. El artista chino tradicional no encuentra mérito en la imitación formal de la naturaleza.

En el *ganjyo* se asocia a las arrugas (*heitan*) en los paisajes chinos que van repitiendo el ritmo de las montañas (por ejemplo). En vez de crear la forma plástica utilizando luces y sombras se crea una estructura en base al pincel, sin recurrir a la solidez y el peso.

El *shi* posee el aliento del *kisoku*, se trata de tener en cada momento conciencia de la obra completa, aún cuando se está dibujando un detalle. Nunca se debe tratar cada parte de la obra por separado, no importa que tan grande sea la obra. Pero aún cuando se trabaja toda la obra como un conjunto, no existen dos trazos iguales.

El *shi* también se interpreta como “realidad pictórica”, en este caso se refiere no al realismo, si no a que verdaderamente podamos sentir la vida en el trazo, tanto al trabajarlo como incluso al contemplarlo. Para esto debe evitarse tanto el naturalismo excesivo como la emoción excesiva. En esto último se entra en contradicción con el modo de trabajo de algunos de los representantes del Expresionismo Abstracto que vierten la emoción de manera muy intensa, desbordada y sin control aparente.

El *jing* consiste en saber captar el estado de ánimo de lo que se pinta (por ejemplo un paisaje) según el día, la hora, la temporada, etc. Infundir todo lo que está dentro de la obra con ese estado de ánimo.

Seimai-ugoki es el equivalente al ritmo en occidente. Se trata de la fusión de complementarios, como son: variación y orden, movimiento y medida, vitalidad y estilización; la sugerencia, repetición y fluidez del diseño. Los japoneses adquirirían este ritmo mediante la práctica del dibujo de piedras, árboles y sobre todo de bambúes, lo cual es tan común para ellos como el estudio del desnudo en occidente. Se puede ver que la diferencia entre ambas formaciones es más radical de lo que podríamos suponer, puesto que el cuerpo humano está conformado de varias partes que conforman un complejo sistema, mientras que

el bambú sigue un orden repetitivo donde una sola rama podría darnos el patrón estructural de todo el diseño. Se trata aquí de relacionar motivos similares en un dibujo asimétrico, no de integrar zonas distintas de un cuerpo. Un cuerpo humano tiene músculos estructurados lo que hace que nos resulte más difícil representarlo como una forma plana. En la pintura occidental tradicional se pintaban figuras, mientras que en China y Japón se pintaban ritmos, por lo cual es muy importante el vacío entre cada hoja del bambú, ya que ese elemento es el que nos habla de la estructura de la composición. La tensión entre los vacíos es más importante que los espacios llenos.

Aún en las formas inmóviles (como las arrugas en la ropa) el pintor oriental está siguiendo los ritmos de la naturaleza. Los ritmos de un animal son articulados, los de una planta siguen su crecimiento, esto afecta la dirección fuerza y equilibrio en el ritmo. El movimiento en un bambú sigue una dirección fija, lo que no sucede con el cuerpo humano.

Los animales son dibujados mediante líneas fugaces de movimiento lateral, pues se mueven, su idea base es el movimiento, así es como ellos expresan su *seishin*. Pero no es el movimiento visual lo que debemos plasmar, sino su energía, como lo percibiríamos con los ojos vendados.⁶⁷

El ritmo japonés en la pintura es más estilizado que el nuestro, gracias a la influencia del *shufá* chino. Es por esto que mientras la pintura occidental evolucionó hacia lo figurativo, la oriental se iba al lado abstracto, ya que se requiere representar energía, no cuerpos. Incluso la caligrafía occidental medieval contiene representaciones figurativas de plantas, animales, personajes, edificios o hasta paisajes, mientras que en la caligrafía oriental prevalece el placer de lo abstracto.⁶⁸

El ritmo de la naturaleza es lo que mueve el pincel, es el *seishin* mismo, el pincel es una prolongación de las manos, el *seishin* se siente, se experimenta con el cuerpo, con las manos. Para poder percibirlo hay que estar en armonía

⁶⁷ Michaux, Henri, *Op cit*, p.91.

⁶⁸ *Ibidem*, p.13.

con nuestro propio *seishin* (y por ende con el del universo en sí), respirar, meditar, estar en el vacío, entonces el *seishin* (que en este caso es también el tao) llegará por sí mismo, pero no de manera violenta, no estrepitosamente, si no subordinado a principios, a reglas, al *kisoku*, lo cual le dará armonía a la obra, al pintor, al espectador, e incluso contribuirá al equilibrio de fuerzas en el universo en sí, en el Todo. El pintor/calígrafo debe cargarse de energía para después liberarla en el trazo.⁶⁹ Para este efecto, yo recorro a diversos métodos de meditación, aunque es innegable que las mismas vivencias diarias nos llenan de energías (negativas o positivas, hablando de poliradidad, no de moral, ya que en la filosofía tradicional de oriente, el bien y el mal son relativos), y mi trabajo es canalizar estas energías para que eyaculen sobre el lienzo.

Al manejar el pincel se debe evitar ser “*kouchoku*”, es decir, rígido (la muñeca no debe ser muy débil ni el pincel muy denso) pues los contornos se vuelven delgados y lisos y las pinceladas no son debidamente redondeadas; evitar el entallamiento, la rigidez causada por la inseguridad en el manejo del pincel, la falta de armonía (que nos da como resultado los ángulos agudos); y por último evitar la nudosidad, cuando el pincel no se mueve a la velocidad requerida y la tinta se coagula en el papel. Se debe manejar el pincel con energía pero sin rudeza, sin violencia, con armonía, como una serpiente deslizándose apaciblemente sobre las arenas del desierto, en palabras de Michaux “El pincel permite el paso, el papel facilita el paisaje”.⁷⁰

La tinta (*sumi*) es el espíritu del pincel y el pincel la carne de la tinta. Se utiliza para modelar la forma a la luz y para situarla a distancia en la oscuridad. A mayor distancia, más ligera es la tinta, para sugerir difuminación se recurre a la aguada⁷¹, y para describir el juego de luz en las formas se utilizan diferentes tonalidades. En Japón y China se dice que con la sola tinta no hace falta color, la tinta contiene los “cinco colores” y sus variaciones. El color de la bruma (por ejemplo) se aplica utilizando la tinta muy ligera y en este caso, no deben

⁶⁹ *Ibidem*, p.25.

⁷⁰ Michaux, Henri, *Op cit*, p.13.

⁷¹ Técnica pictórica occidental consistente en crear diferentes matices en la obra mediante la variación del agua y la tinta o acuarela.

notarse las pinceladas. La tinta define el grado de luz u oscuridad, espesura, humedad, densidad, profundidad; determina directamente la clase de plasticidad, luz y atmósfera. Los pintores chinos resumen las cualidades de la tinta en un sólo concepto maravilloso: Es líquida (yun). La tinta es pasiva y el pincel activo (yin yang). No debe ser demasiado espesa ni demasiado líquida, debe conservar el Medio Dorado. La relación yin yang es la base del diseño chino.

Cada pincelada es un diseño, debe cuidarse el ritmo y relación entre las partes. Al diseñar, los pintores chinos no se orientan por lo figurativo ni por la geometría sino que fusionan el ritmo y la relación de partes, de manera análoga a la unión del movimiento vital y la estilización de cada parte. La creación es un “*ekitai*” (caos, en chino *kahie*) y cada *ekitai* está formado de otros *ekitai*. El *ekitai* contiene el ritmo del trazo, sus implicaciones son más notorias al escribir un ideograma libre de toda relación figurativa, cada pincelada es energía en distintas direcciones. Entre varias pinceladas hay tensión de fuerzas, el carácter debe mantener un equilibrio entre estas fuerzas. Dicho equilibrio está dado por los intervalos entre cada pincelada y el vacío entre ellas. Cada pincelada supone un nuevo movimiento en todo el diseño del ideograma. El ideograma debe tener equilibrio entre sus movimientos y tensiones, cuando se expande un trazo, debemos pensar también en contracción, la parte inferior del carácter debe recibir a la superior y viceversa, deben corresponderse. Todo en la naturaleza corresponde a este principio: armonía entre opuestos. Lo disperso y lo denso, lo ligero y lo espeso, lo cóncavo y lo convexo, vacío y lleno, etc. Este equilibrio no es estático, está en constante movimiento.

La consonancia en el arte occidental, hablando de las artes visuales, se ha asociado más a las artes decorativas; en China, la repetición de figuras, ritmos o trazos enfatiza el equilibrio yin yang, nos acerca a la idea de unidad expresada en un espíritu que está contenido en todo, esta particularidad del diseño chino fue heredada por los artistas japoneses.

El tamaño en el diseño chino es directamente proporcional a la importancia de la figura, su valor en el *seishin*, algo similar a los personajes en la pintura egipcia, cuyo tamaño obedece a su importancia jerárquica más que a una representación figurativa. Los contrastes de profundidad son secundarios. Los problemas visuales eran abordados desde el punto de vista de ilusiones ópticas (como hacía Cézanne). Si el objeto era "aiteiru" (abierto), parecería de forma larga, aunque fuera de forma corta; si es oblicuo (naname) aunque sea de forma densa, aparecerá ligera.

No existe una continuidad espacial envolvente, es como si la pintura saliera del papel. Recordemos que el vacío es la clave del diseño chino y japonés. El número cinco es muy importante en el pensamiento tradicional de esa región, se nos habla de cinco sentidos, cinco sabores, cinco extremidades, cinco puntos cardinales (incluido el centro), etc. Por lo tanto, en la pintura encontraremos por lo general grupos de cinco elementos similares, rara vez serán menos o más. Si los elementos en series de menos de cinco se agrupan contra un espacio vacío, parecerán dispersos y aislados, para evitar esto, utilizan el mismo intervalo entre los elementos. Para la disposición de las partes, nosotros hemos tratado de enlazar las formas, los chinos de resaltar los espacios entre ellas. Se hace todo para resaltar más el vacío que las propias figuras, las cuales ni siquiera están unidas por un plano de suelo, si no que parece que flotarán.

Cada intervalo entre trazos señala el movimiento y oscilación de la figura dentro del grupo o por separado. La relación entre ritmo de contorno, movimiento y la tensión de los intervalos combina el ritmo de abstracción con el de relación. Los intervalos deben integrarse a los contornos que los limitan, para mantener una tensión armónica.

Los intervalos en la pintura japonesa corresponden no sólo al espacio, sino también al tiempo, un paisaje en rollo se lee como si fuera música o literatura. Algunos rollos llevan una secuencia musical (exposición, desarrollo y recapitulación), otros llevan implícito un clímax definido, como en la literatura dramática. Los rollos se leían progresivamente conforme se iban

desenrollando, no eran pinturas para decorar paredes, eran herramientas para vivir una aventura, para trasladarse a otro lugar, otro tiempo, que finalmente es una parte de nuestra vida. Para describir la experiencia de apreciar un paisaje enrollado, nos podemos remitir a la cinematografía, o mejor aún a la música. Se puede hablar de los temas y su expansión, contracción e inversión de las líneas melódicas y de su contrapunto, de los “acelerandos” y “ritardandos” del espaciado, de los “crescendos” y “diminuendos” cuando los paisajes se tornan densos y profundos o se desvanecen. El momento de cada nota depende más del movimiento lateral que del de profundidad. Las líneas de movimiento no son sólo una pauta sino melodías lineales en donde está la base del diseño chino. Todo esto se aplica a pintura en rollos, a la que se cuelga y a la caligrafía.

El pintor japonés substituye la perspectiva occidental por un foco móvil, una perspectiva múltiple. Los elementos arquitectónicos se colocan paralelos al plano del cuadro o con un lado paralelo y el otro con líneas oblicuas moviéndose en una dirección; si la escena es diagonal al plano del cuadro se resaltan las líneas divergentes que llevan la vista fuera del cuadro.⁷² El movimiento se refuerza con herramientas como biombos o muros.

El arte oriental capta más íntegramente la relación espacio tiempo que la perspectiva occidental, pero el espacio pierde tangibilidad visible. Para compensar esto, los artistas chinos y japoneses tratan de las notas características del espacio mediante la abstracción de lo esencial. Para lograr profundidad, en occidente se hacía un conjunto plano de tierra en que retrocedía haciendo que todas las verticales se mantuvieran juntas y disminuyendo el tamaño de las verticales según los puntos de fuga. Los chinos crearon el principio de las tres profundidades, en el cual la profundidad espacial la daba el primer plano, la distancia media y la lejanía. Cada uno de estos elementos era paralelo al plano del cuadro y la mirada del espectador saltaba de una distancia a la otra a través de un vacío. Este método de las tres profundidades era también usado en algunos fondos renacentistas, pero fue

⁷² Imagen 6

progresivamente anulado por un plano de tierra horizontal en escorzo. Los chinos usaron este principio del plano de tierra durante el periodo Ming, pero sacaron más provecho de las tres profundidades, lo que les ayudaba a dar la sensación de vacío sin límites. El foco móvil y el espacio sin límites de la pintura china ayudaron a que la obra se desbordara fuera del marco y absorbiera al espectador como parte de la obra; y consiguieron la relación más perfecta posible entre el diseño de superficie y el formato del cuadro. En occidente para unificar la superficie, hemos recurrido al equilibrio axial y a los esquemas geométricos; mientras los chinos se han guiado por la coherencia temporal y la consonancia. El equilibrio geométrico ha vuelto estáticas las pinturas europeas, la perspectiva de un sólo foco y espacio visual restringido resaltó los ejes vertical y horizontal, limitando la obra a un marco. Para contrarrestar el equilibrio estático, los renacentistas giraron diagonalmente en profundidades los planos pictóricos y los ejes de los cuerpos, logrando una sensación de movimiento. Los chinos mantenían los planos pictóricos en sentido paralelo al plano del cuadro y lograban el movimiento dinámico con el flujo lateral de planos en sucesión. En occidente la mente equilibra las partes del cuadro, en China, el ojo sigue la secuencia temporal de la historia planteada, de arriba abajo y/o en la dirección en la que están colocados los elementos de la composición.

La coherencia temporal es más importante que el equilibrio, los diseños se caracterizan por un movimiento lateral, estos factores eran controlados de cuatro maneras, para lograr percibir las dimensiones de la obra: El compás de las secuencias, la utilización de espacios de parada, la consonancia y la tensión.

El compás se asemeja al de una partitura, utilizando “acelerandos” y “ritardandos”⁷³ en la distribución espacial de los elementos. Las rocas y árboles surgen y se multiplican rápidamente transformándose en litorales para dar espacio a agua y bambú. Las cordilleras se van superponiendo armónicamente en un contrapunto que se desvanece gradualmente en el silencio de la niebla.

⁷³ Términos utilizados en música para marcar ritmos más rápidos o más lentos, respectivamente.

Ya que todos somos parte de un mismo espíritu, la cultura china tradicionalmente basada en el orden confucionista y la armonía taoísta, no da cabida al individualismo occidental, igualmente sucede con la cosmogonía shintoísta de Japón, en dónde los Kamis (deidades, espíritus) no sólo viven en comunidad, sino que son uno con todos y cada uno de los seres y objetos existentes o imaginarios. En China se daba y se da extrema importancia al individuo y su personalidad, pero sin olvidar que el individuo forma parte de algo, de una sociedad para el confucionismo, de un orden universal para el taoísmo y finalmente de ambos para la cosmovisión china holística, retomada por los japoneses. El budismo hinayana enseña que cada quién es responsable de su karma, que cada ser debe superarse de una forma personal. Pero esto nunca llegaría al egoísmo renacentista que afirmaba al hombre como el ser mimado de la creación con derecho a imponer su capricho sobre los demás seres, ni al “Yo” romántico, protagonista egocéntrico de todo lo que es importante, y mucho menos al “Mi” de la actualidad, ser que piensa merecer todo el placer y las comodidades. En occidente el alcanzar “metas” ha sido la máxima realización en la vida, en china y en Japón este papel lo toma el alcanzar la satisfacción, la armonía.

1.3. Medio Dorado:

Dentro de la filosofía china tradicional, el “Medio Dorado” es considerado uno de los conceptos más importantes, y es practicado por la mayoría de los chinos día a día en todos los aspectos de su vida diaria aún en la actualidad y en las comunidades fuera de la República Popular China. El carácter japonés adoptó y se acomodó muy fácilmente dentro de esta doctrina, al ser Japón un país en dónde no sólo se viven serias austeridades debido a su geografía, sino que a causa de su demografía se debe tratar diariamente con un número muy grande de individuos, es necesaria la concordia y la empatía naciente de esta ideología del medio dorado.

No se trata en realidad de algo realmente tan complejo como pudiéramos pensar, la doctrina china del Medio Dorado (Chuyou), consiste simplemente en

nunca irse a los extremos.⁷⁴ Ni demasiado blanco ni demasiado negro, ni demasiado frío ni demasiado caliente. Es el equilibrio de complementarios⁷⁵, la armonía con el tao. En la filosofía oriental tradicional no existen fuerzas contrarias, sino que todo es complementario, por lo que se requiere que haya equilibrio, no se busca que “el bien derrote al mal”, sino que eso que consideramos “bien” y lo que vemos como “mal”, logren la convivencia armónica “La ley de la contradicción en las cosas, esto es, la ley de la unidad de los contrarios, es la ley fundamental de la naturaleza y la sociedad, y por consiguiente es la ley fundamental del pensamiento”⁷⁶ No olvidemos que mientras que el pensamiento occidental nos llama a conquistar la naturaleza, la filosofía japonesa nos invita a integrarnos.⁷⁷

El Islam también llama a los musulmanes a constituir una “Comunidad Wasata” (media, equilibrada, en el camino del medio), a tomar un camino a la mitad de los extremos,⁷⁸ sin embargo a pesar de esta coincidencia de principios, el budismo no invoca el beneficio de ninguna deidad, sino que hace un llamamiento al estudio y la sabiduría, provee un conjunto de disciplinas morales y mentales encaminadas hacia el equilibrio del Medio Dorado; en el budismo se considera a cada ser el responsable de su propia vida y felicidad⁷⁹. En el budismo *Mahayana*, no obstante, existe una serie de personajes fantásticos y mágicos, incluso deidades a quienes se les puede pedir ayuda en varios asuntos de la vida diaria. Pero esto es comparable a solicitar favores y servicios a otros seres humanos o animales. Finalmente la superación, la eliminación del apego y el sufrimiento, y la iluminación dependen de cada individuo. Es esta escuela de budismo se cree que los dioses viven en un nivel inferior al ser humano en cuanto al camino de la iluminación, puesto que ellos se encuentran en un estado en el que ya no tienen aspiraciones, su ego es enorme, gustan de recibir la adoración de los seres humanos, a los que consideran seres inferiores, la mayoría de ellos son relativamente inmortales,

⁷⁴ Abu Hamza, Al Arabi, *La belleza del Islam*, Riyadh, Darussalam Editores y Distribuidores, 2000 pp. 29-29.

⁷⁵ Metz, Pamela, Op. Cit p.65.

⁷⁶ Mao Tse Tung, *Op Cit*, p.131.

⁷⁷ Fujiwara, Eiko, *Op Cit*, p.21.

⁷⁸ Rowle George, *Op Cit* p.24.

⁷⁹ Cheng, Mei Ku, Op. Cit. P.10.

por lo que no pueden superarse en vidas posteriores ni alcanzar el paranirvana. Ya que el camino a la iluminación es la extinción del apego, un dios que quisiera la iluminación debería luchar contra un sentimiento de apego mayor debido a que su ego es superior al del ser humano.

Así pues, una obra de caligrafía china, o basada en el *shufá*, debe mantener un equilibrio en todas sus partes, entre sus llenos y vacíos, sus sonidos y silencios, el blanco y el negro, etc: Expresar el taijing, el equilibrio entre el Yin y el yang. Todo debe transmitir una impresión de armonía, de tranquilidad, de orden. Incluso las obras más caóticas, los trazos más estrepitosos deben dar la sensación de cordura y sensatez, puesto que el artista oriental es un místico, sólo que no busca la comunión con una deidad, sino con el todo. Pues aún las cosas inanimadas participan del tao. El arte chino y japonés no exalta la supremacía sobre la naturaleza, si no la armonía con esta.⁸⁰ El tao radica en la tensión Yin Yang, esto se aplica a la composición, al proceso creativo, a la apreciación artística, etc.⁸¹ La ley de la contradicción es la base de la dialéctica,⁸² e incluso no se trata de una contradicción opositora agresiva, sino niveladora, equilibradora.

Para esto, el pintor debe llevar una forma de vida que le sea propicia para alcanzar esa armonía que desea comunicar, ya que debe sentirla para poderla expresar. En la tradición china, un pintor y un calígrafo son básicamente lo mismo, y debe cumplir según la tradición, con una combinación de conceptos taoístas y confucionistas. El paisajista Shen Zongqian (1700-1800), enumeró cuatro procedimientos para desarrollar la personalidad:

⁸⁰ Lin, Yutan, *Mi patria y mi pueblo*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1945, p.346.

⁸¹ *Ídem*.

⁸² Mao, Tsetung, *Op Cit*, p.43.

“Purificar el corazón

(taoísmo)

Leer muchos libros para comprender el reino de los principios

(Confucionismo)

Renunciar a la fama temprana para hacerse trascendente

(taoísmo)

Tratar a personas cultas para rectificar el estilo.”

(Confucionismo)⁸³

Al ser la expresión del espíritu del tao, del vacío; la pintura y caligrafía china debe ajustarse al medio dorado, es por esto que no existe una perspectiva, si no planos perspectivas, no tenemos que dirigir la mirada a un punto fijo, puesto que se expresa el movimiento constante de la energía, en el trazo se capta no el movimiento como se ve, sino su intención, su espíritu.⁸⁴ El principal elemento es la línea, no el relieve. Las figuras deben sugerir más que la sola forma física. En la pintura el tao debe verse en el proceso, el cual no acaba al dar la última pincelada, si no que sigue en la mente del observador; la pintura debe estar viva, ha pasado ya por todo un proceso en la mente del artista, durante el cual le ha desprovisto de sus elementos irrelevantes y nos muestra el ser de las cosas, no su apariencia. El dibujo es más evidente que en la pintura occidental tradicional, se ha eliminado la decoración innecesaria, los puntos de contraste y concentración son fáciles de seguir, logrando una armonía con la naturaleza sin caer en la afirmación egocéntrica del expresionismo abstracto. Así como el confucionismo no muestra interés en la metafísica, en el arte chino no existen temas metafísicos, la magia está aquí en la tierra, en lo cotidiano, no es necesario inventar otros mundos para escapar, necesitamos observar con atención y disfrutar de este mundo. Confucio decía que el artista debe tener un carácter moral superior a las demás personas, apartarse de la fama, ser puro de espíritu, viajar, leer, recurrir a la sabiduría de los antepasados, no ansiar posesiones, ni bienes, ni poder, tampoco renunciar a ellas en caso de obtenerlas. Dejarse llevar en el momento de pintar, pero sin desconocer las reglas. No caer en el juego de los especializados que gustaban de imitar

⁸³ Rowle George, *Op Cit*, p.30.

⁸⁴ Michaux, Henri, *Op cit*, p.92.

solamente para poder agradar a las mayorías y hacerse de más dinero y fama con lo que gusta a la mayoría de la gente (paisajes realistas, retratos idénticos, reproducciones exactas). El artista no debe tomarse demasiado en serio ni convertirse en un especialista, ya que busca el Medio Dorado en todos los aspectos de su vida, no se dedica única y exclusivamente a la pintura, sino que es además escritor, filósofo, músico, hombre de negocios y/o político. Contrario a lo que se aconseja en occidente, en China es más bien visto ser un conocedor de todo que un especialista en algo. “Vencer y ser reconocido como experto no es lo máximo, porque no se requiere mucha fuerza para levantar una hoja en el otoño, ni se requiere una vista aguda para ver el sol y la luna, ni se necesita un oído muy fino para percibir el retumbar del trueno”.⁸⁵

1.4. *Wabi-sabi* y *Shibumi*:

Se trata de conceptos muy importantes en la estética japonesa, se derivan del taoísmo y el budismo *ch’an* chinos, y el shintoísmo japonés, pero son términos netamente japoneses que tienen similitudes con algunos conceptos dentro del pensamiento chino, más no traducciones literales.

El *wabi-sabi* se refiere a la tendencia minimalista y rústica del arte japonés basada en la impermanencia y la fugacidad. Wabi es algo similar a la austeridad y la honestidad para con uno mismo y por ende con todo lo que existe, la serenidad que da la soledad; sabi es similar al concepto budista de “vacío” que vimos al inicio de este capítulo, aunado a la belleza espiritual que se alcanza con la experiencia.

Shibumi significa imperfecto, incompleto, la belleza de la imperfección, la belleza sencilla, discreta, natural, espontánea y pura. El fresco rostro de una mujer sin maquillaje, la sonrisa de un niño, el encanto de un jardín silvestre, esa belleza que Josh Billings opinaría que es lo único que el dinero no puede comprar; el feliz meneo del rabo de un perro.

⁸⁵ Sun, Tzu, *Op Cit*, p.49.

El resultado de la aplicación del *wabi-sabi* y el *shibumi* lo vemos en el diseño japonés, en su arquitectura, sus artesanías, sus tradiciones, sus artes escénicas y visuales, su literatura, su música y sobre todo en su forma de vida. En el *shodo*, la materialización más relevante de estos conceptos se encuentra en la corriente Bokuseki, practicada por los monjes zen en Japón.

El Bokuseki fue creado por Ikkyuu Soujun en el siglo XV al observar una caligrafía montada en su hyougu (especie de base sobre el que se monta la obra en papel, sirve a la vez de marco). Se deriva directamente del estilo karayou, que es la escuela japonesa de caligrafía. Para realizarlo, el artista debe entrar en un estado de mushin (libre de los pensamientos, ya que estos bloquean al espíritu) y dejar que la energía fluya. Se le da mucha más importancia a la improvisación que a seguir tal cual una a una las reglas del *shufá*,⁸⁶ es por esto que la caligrafía japonesa contemporánea se ha adaptado tan fácilmente al arte moderno, no sólo en cuanto a pintura se refiere, sino también en el performance, la danza, el arte conceptual y el cine, entre otras disciplinas; al grado de servir como modelo para los calígrafos chinos que actualmente incursionan en el arte y haber servido de referencia para Jackson Pollock. Se trata de la estética japonesa, bella y simple. “arte. el arte bello.”⁸⁷

Uno de los temas mas recurrentes del Bukoseki es el “*ensou*” o “*enso*”⁸⁸, un círculo que expresa la energía del universo. Debe ser trazado en el momento en el que gracias a la meditación, la mente abandona el cuerpo para dejar que éste y el espíritu se pongan a crear. Si el *ensou* no está completamente cerrado algunas veces, es para expresar dinamismo (*shibumi*) e integrar la figura en la composición, haciendonos ver que los espacios blancos son también parte de la obra.

⁸⁶ <http://www.beyondcalligraphy.com/bukuseki.html> Revisada en abril de 2012 .

⁸⁷ Filliou, Robert, *Una selección de 1000 poemas japoneses básicos/ a selection from 1000 Basic Japanese Poems*, México DF, Editorial Alias, 2008 p.23.

⁸⁸ Imágenes 7-11

Imágenes Capítulo 1



Imagen 1.- Nueve Dragones (detalle), Tinta China/Papel Xuan, Cheng Rong, 1244
<http://jusdeananas.files.wordpress.com/2012/01/chen-rong-nine-dragons-dated-1244-painting-artwork-print.jpeg>



Imagen 2.- s/t, Acrílico sobre papel, s/f (entre 2006 y 2007), Ozuma Kaname
<http://gominekobooks.com/ki1.jpg>



Imagen 3.- Bambúes gigantes y piedras, Tinta China/Papel Xuán, s/f, Li Kan
http://en.wikipedia.org/wiki/File:Giant_Bamboos_and_Stones_by_Li_Kan.jpg



Imagen 4.- s/t (paisaje), Tinta China/Papel Xuán, s/f, Wu Daoshi
http://plazaartis.com/www_ANTERIOR/blog/wp-content/uploads/paisaje.chino_.jpg



Imagen 5.- s/t (paisaje), Tinta China/Papel Xuán, s/f, Fan Kuan
http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/90/Fan_Kuan-Sitting_Alone_by_a_Stream.jpg



Imagen 6.- Montaña del sur, Tinta China/Papel Xuán, s/f, Huang Shan
http://1.bp.blogspot.com/-XwjUU_QXKfQ/UI2fHHEbH3I/AAAAAAADyM/_SF9MuXVORg/s1600/Shitao02.jpg



Imagen 7.- Enso, Shodo, 2000, Kanjūrō Shibata
<http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f1/Enso.jpg>



Imagen 8.- s/t (enso), Acrílico/Papel, s/f (s. XXI), anónimo
<http://genjutsu.es/wp-content/uploads/2011/05/enso.jpg>



Imagen 9.- s/t (enso), Tinta China/Papel Xuán, s/f (s. XXI), anónimo
http://25.media.tumblr.com/tumblr_lxp5li6BBK1qls61go1_400.jpg

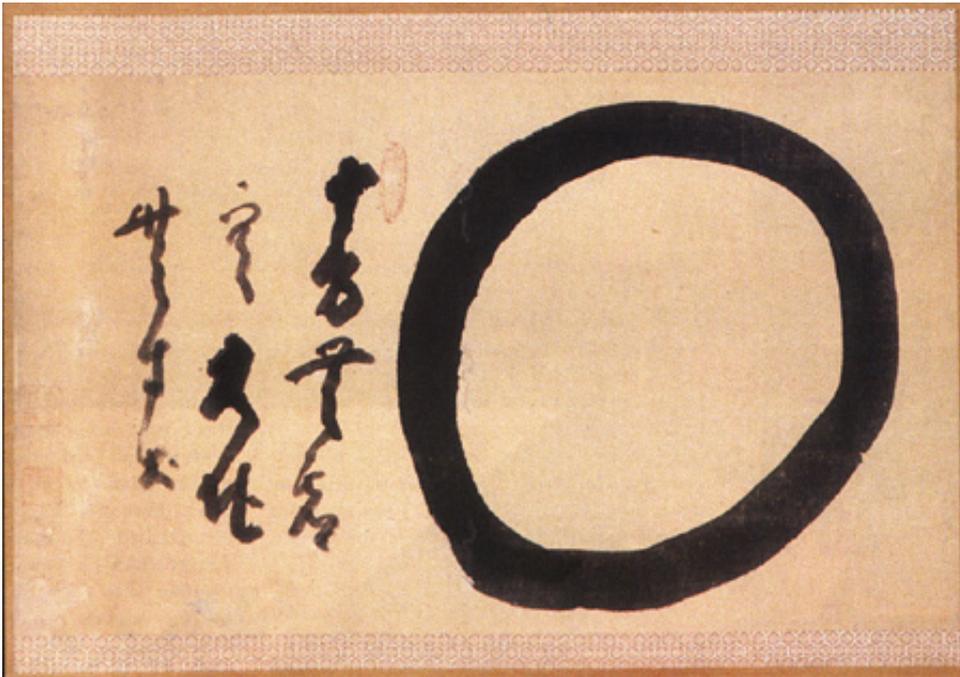


Imagen 10.- s/t (enso), Tinta China/Papel, s/f, anónimo
<http://toneitdownfornoone.tumblr.com>



Imagen 11.- s/t (enso), Acrílico/Papel, s/f (s. XXI), anónimo
<http://theaboutness.com/wp-content/uploads/2012/07/enso-circle.jpeg>

Capítulo 2. Influencia del *shodo* en la obra de algunos pintores occidentales

2.1. El *shodo* y la pintura abstracta en Japón

Así como occidente recibió la influencia de la pintura y caligrafía orientales durante el primer cuarto del siglo XX, en Japón la ideología de la época del emperador Meiji (1868 a 1912) que pretendía mediante la asimilación de la vida, tecnología y arte occidentales para modernizar Japón (de dónde surge la frase “Espíritu japonés, conocimiento occidental”) trajo consigo la aceptación de la pintura occidental y el interés por integrar el *shodo* en las artes formales, como demostraron Kusakabe Meikaku y Hidai Tenrai.⁸⁹ Esto llevó a un nuevo estudio del *shufá* y de los estilos chinos anteriores al siglo VII d. C. Que eran prácticamente desconocidos en Japón.⁹⁰

Hasta antes de el siglo XX se podría decir (generalizando) que los pintores occidentales se ocupaban más de la masa y los orientales de la línea, después de la guerra del pacífico y del fin de la segunda guerra mundial; la pintura occidental se reinterpretaba a través del trazo mientras el *shodo* exploraba la tridimensionalidad pictórica en la experimentación mediante la masa.⁹¹

En 1933 el movimiento *shodo geijutsuka* reivindica al *shodo* como arte, en 1937 los calígrafos Hidai Tenrai y Ogami Shisen son seleccionados como miembros del Grupo de Bellas Artes.⁹² Tenrai planteaba devolverle al *shodo* su lugar entre las artes, lugar del que había sido desplazado por la pintura de tendencia occidental. Así sentó las bases del *Zeneisho* (caligrafía de vanguardia) y *Chushosho* (caligrafía abstracta)^{93, 94}

Revistas como “Shogen” (caligrafía contemporánea), “Sho ni bi” (La belleza de la caligrafía) y “Bokubi” (La belleza de la tinta) difundían los cambios que se

⁸⁹ *Imagen 1*

⁹⁰ Lazaga, Noni, *Op Cit* p.165.

⁹¹ *Ibidem* p.179.

⁹² *Ibidem* p.165.

⁹³ *Ibidem* p.166.

⁹⁴ *Imagen 2*

daban en el *shodo*.⁹⁵ De esta manera los pintores de diferentes partes de Japón se mantenían al tanto de lo que hacían sus contemporáneos, esto les ayudaba a no sentirse solos en esta búsqueda de sí mismos en esta adolescencia cultural japonesa.

Muchos calígrafos como Kaneko Otei, Shunkei o Hidai Nankoku recrearon el nuevo sentido del *shodo* al terminar la guerra del pacífico. En los trabajos que hizo Nankoku mientras se refugiaba en Nagano ya no aparecían caracteres, sino trazos⁹⁶, para él lo fundamental era la línea. Según él mismo; aquellas líneas y puntos (que fueron rechazados por los calígrafos tradicionales de la época) le servían para esconderse de su pérdida de autoconfianza. Este estilo sirvió de influencia para otros artistas como Ueda Sokyū, Eguchi Sogen y Osawa Gakyū.⁹⁷

Pero quizás el artista más responsable de esta búsqueda en el abstracto europeo por parte de los pintores japoneses es Hasegawa Saburo⁹⁸, que había estudiado pintura en América y Europa de 1929 a 1932. Escribió un libro en japonés sobre la abstracción y fundó el grupo Jiyubijutsu (arte libre) en 1937. Hasegawa se dedicó al estudio del taoísmo y el budismo zen, influyendo en otros artistas no sólo japoneses, sino también occidentales, de manera directa como Franz Kline, Motherwell, Tobey y William de Kooning, con los que mantenía contacto. Fue profesor de la Academia Americana de Estudios Asiáticos en San Francisco California, y dió una serie de conferencias en Nueva York, a las que asistieron muchos de los expresionistas abstractos.⁹⁹

Durante la primera mitad del siglo pasado artistas como Osawa Gakyū, Okabe Sofu e Ikeda Suijo formaron el grupo Heigensha; mientras que Ueda Sokyū, Uno Sesson y Morita Shiryu formaron Kaiseikai; que se dedicaban a buscar el camino a la abstracción partiendo del *shodo*. Pintores como Shinoda Toko estudiaban las bases del arte abstracto occidental para enriquecer su propia

⁹⁵ Lazaga, Noni, *Op Cit.* p.186.

⁹⁶ *Imagen 3*

⁹⁷ Lazaga, Noni, *Op Cit.* pp.180-181.

⁹⁸ *Imagen 4*

⁹⁹ *Lazaga Nini, Op Cit.* pp.186-187.

obra,¹⁰⁰ mientras que en occidente los artistas abstractos hacían exactamente lo contrario, investigaban, estudiaban y buscaban con avidez cualquier información respecto al *shodo*.

Después de vivir la depresión de la derrota de Japón, Okabe Sofu abandonó las técnicas tradicionales en una búsqueda de la propia salud mental dentro de una sociedad, que según sus propias apreciaciones se dispersaba en dos direcciones: la libertad y el caos, quienes optaban por la libertad acababan perdidos en una vida insulsa, sin sentido, vacía; mientras que el camino del caos es más difícil, acarrea más sufrimiento, pero finalmente trae como consecuencia una vida renovada, refrescando los corazones y mentes hacia una nueva cultura,¹⁰¹ cuya capacidad expresiva liberara al trazo de las restricciones de las letras¹⁰², como pidiera Uno Sesson,¹⁰³ una cultura alejada de los silogismos confusionistas: La Cultura Japonesa.

2.2. El tantra en Jackson Pollock

En China y en Japón, la caligrafía es la primera de las grandes artes. Basta con observar las calles de sus ciudades, para darse cuenta de la importancia del *shufá* en la sociedad; más aún el *anime* y el *manga* utilizan el *shodo* de manera sorprendente, recordándonos las onomatopeyas de los comics norteamericanos, pero llevadas a un nivel de sublimación jamás imaginado anteriormente, puesto que los *kanjis* son básicamente dibujos, son ideogramas, por lo que su interacción con el dibujo es mayor que el de los letreros con el alfabeto latino, por mucho que las letras se tornen dibujísticas (tendencia que viene desde los antiguos libros medievales). Los calígrafos eran y siguen siendo muy respetados en la alta sociedad de estas culturas, llegando a ser considerados entre los nobles, y entre los principales eruditos de la comunidad. Creados principalmente con tinta y pincel, los ideogramas chinos (*kanjis*), no sólo son la expresión ancestral del pueblo, sino también su signo de identidad. La gestualidad que el calígrafo chino imprime en cada uno de los trazos inspiró

¹⁰⁰ *Ibidem*, p.182.

¹⁰¹ *Ibidem* p.185.

¹⁰² Imagen 5

¹⁰³ *Lazaga Noni, Op Cit.* pp.187.

no sólo a calígrafos y pintores japoneses y coreanos, sino también a diversos artistas occidentales, principalmente aquellos que formaron el movimiento Informalista y el Expresionismo Abstracto estadounidense, surgidos después de la segunda guerra mundial; un tipo de pintura abstracta, gestual, espontánea. Artistas como Henry Michaux, Franz Kline, Jean Degottex, Robert Motherwell, Mark Tobey, Julius Bissier, Georges Mathieu, Hans Hartung, Antoni Tàpies, Joan Miró, Yves Klein, Cy Twombly y Jackson Pollock, intentaron expresar la estética oriental en sus obras a través de una pincelada enérgica y automática,¹⁰⁴ consiguieron reinterpretar el gesto y el trazo en sus investigaciones, derivándolos hacia la abstracción más primordial.¹⁰⁵ Esto claro sin olvidar sus propias realidades, su contexto occidental, su mundo surgido de la desolación, la desesperación y la desilusión al haber vivido recientemente lo que parecía (y quizás lo fue) el final de la civilización occidental, que tendría que replantearse, reinventarse, perderse y desechar los viejos valores para crear unos nuevos, que son puestos en duda por la realidad. El informalismo y el expresionismo abstracto no son exclusivamente producto directo de la caligrafía oriental, las reproducciones económicas del arte parisino de la época influyeron enormemente al estar realizadas en blanco y negro, lo que permitió un diferente sentido del color, más independiente.¹⁰⁶ Pollock buscaba ya su propio lenguaje de signos, búsqueda que le condujo a la caligrafía oriental, al igual que a otros pintores como (a decir de Teresa del Conde) Pierre Soulages, por ejemplo.¹⁰⁷

Si bien, toda la pintura (incluso la llamada “figurativa”) tiene cierto grado de abstracción al ser básicamente una representación, un ícono; el expresionismo abstracto es realmente la forma más abstracta de pintura, puesto que en realidad no hay figura, no hay triángulos, cuadrados o líneas que existen en otros tipos de abstracciones, sino simplemente trazos y manchas.¹⁰⁸ Lo único representado ahí son sentimientos, energía, ideas, el caos organizado de

¹⁰⁴ <http://es.paperblog.com/la-influencia-de-la-caligrafia-china-en-occidente-525178/> Revisada en noviembre de 2011.

¹⁰⁵ Lazaga, Noni, *Op Cit* p.165.

¹⁰⁶ Buchloh, Benjamin H.D., *Op Cit* p.83.

¹⁰⁷ Editorial RM, S.A. de C.V., *Op Cit* p.25.

¹⁰⁸ Deleuze, Gilles, *Op Cit* pp.108-109.

manera armónica, caótica pero armónica, la catástrofe expresada al máximo sin caer en la anarquía.

Gracias al patrocinio del *Federal Art Project*, proyecto ideado por George Biddle inspirado en el movimiento social mexicano del muralismo, dentro del *New Deal* de Roosevelt, que patrocinaba por igual a artistas figurativos que abstractos, pintores como Mark Rothko, Diego Rivera, Mark Tobey, Siqueiros, Gorky, Gottlieb y Jackson Pollock, entre otros, junto con los surrealistas que llegaron como refugiados desde Europa, crearon la vanguardia norteamericana. Hay que tomar en cuenta que los Estados Unidos del Norte se estaban afirmando como potencia mundial y retomando el proyecto imperialista iniciado en el siglo XIX con la invasión criminal a México y la infame guerra contra España. Todo gran imperio busca justificarse desde una supuesta superioridad cultural que lo haya llevado a ser, pero en el caso de un país fundado por fugitivos, gente sin aspiraciones éticas o culturales, sin preparación, que huían de una Europa en la que no tenían cabida, y a base de rapiña se hicieron con unos territorios que aglomeraron a manera de federación sin ni siquiera un nombre definido que les proporcionara una identidad nacional (lo que los llevaría en el presente siglo a apropiarse de manera ilegítima del nombre del continente, exiliando a las demás naciones hacia el proyecto napoleónico de un imperio “latino” en América, proyecto que en el siglo XIX los mismos estadounidenses se habían encargado de dismantelar) la justificación cultural no existía, por tanto habría que crearla. La invasión a México fue explicada como una cruzada a favor del esclavismo, mientras que la guerra contra España trató de justificarse con el hundimiento (accidental o auto producido) del Maine, el nuevo imperio debía justificar sus prácticas bárbaras y lo hizo enarbolando la bandera de la libertad y sobre todo de la democracia (como lo hicieran tanto Napoleón como el Imperio Romano con anterioridad), por lo que la cultura del imperio debería ser una cultura de libertad, crear un tipo de arte que exaltara los nuevos valores de una nación que sentía que su destino hacia la dominación mundial se manifestaba constantemente.

Jackson Pollock es la figura más representativa del *Action Painting*, estilo pictórico cuya finalidad es dar a la composición una violenta carga emocional,

el artista deja liberar su energía (su *ki*), que traslada al lienzo sin ningún control aparente, algo que he podido adaptar a mi propio método de trabajo. Sus obras son impetuosas, vigorosas y de gran formato, Pollock evidencia la relación existente entre la pintura y la catástrofe, catástrofe que afecta al acto de pintar en sí¹⁰⁹, que genera el proceso creativo, que es su motor y su principal riesgo. Gracias a la asimilación de la caligrafía japonesa y a la influencia del Jazz, el mundo del arte para quién el arte americano contemporáneo que realmente aportaba algo era el muralismo mexicano, subió la mirada hacia el norte, en donde, a decir de Greenberg, “un puñado de los que entonces eran oscuros pintores de Nueva York poseían la cultura pictórica más poderosa del mundo.”¹¹⁰ El punk llegó a la pintura antes de llegar a la música, la moda o el diseño.

En los años 50's del pasado siglo, Pollock llegó a ser considerado la primera estrella del arte estadounidense, sin embargo antes de esto no había manifestado realmente alguna habilidad como pintor. A diferencia de los grandes maestros de la pintura, e incluso de muchos pintores no sobresalientes, él no había mostrado ninguna inclinación por el dibujo o la pintura ni por la práctica de alguna disciplina artística, aunque era un gran conocedor de *jazz*.¹¹¹ Pollock pintaba música, sus fórmulas estructurales corresponden más a la música que a la pintura, que a lo que hasta ese momento había sido la pintura en occidente. Para Greenberg el principal error de Pollock era no haber sido francés¹¹² pero este fue quizás el mayor acierto en su vida. Alejado de lo que en ese momento era la capital del arte, rodeado de jazz auténtico, ciudades grises y gente cándida, materialista e inculta que poco o nada sabía de arte, la “Capital del Arte” pronto tendría que mudarse a otra sede, a otro mundo, a otra realidad a un nuevo Imperio Mundial que opacaría a los ahora arcaicos imperios europeos e incluso, si no en grandeza y esplendor, sí en extensión, crueldad, crímenes y depravación, a todos los imperios registrados por la historia, mientras la vieja Europa tendría que implotar y resurgir con mayor frescura.

¹⁰⁹ Deleuze, Gilles, *Ibidem* pp.22-24.

¹¹⁰ Buchloh, Benjamin H.D., *Op Cit*, p.85.

¹¹¹ <http://es.paperblog.com/toda-obra-artistica-es-un-delito-no-cometido-669356/> Revisada en noviembre de 2011.

¹¹² Buchloh, Benjamin H.D., *Op Cit* p.86.

Muchas veces, a la usanza de los calígrafos japoneses y chinos, situaba los lienzos en el suelo para poder trabajar la obra desde todos los ángulos, y ocuparse de la superficie completa, inaugurando así una técnica que se llama *all over*, de manera que el cuadro no tiene ni un centro ni un final definido, los precedentes occidentales de esto se encuentran en el Surrealismo con el Automatismo y el desarrollo del subconsciente, y en el Expresionismo. Pero a diferencia de los surrealistas que sostenían que el arte automático era capaz de despejar y evidenciar el inconsciente, y por lo tanto atribuían a tales obras elementos simbólicos y figurativos, que desvelaban la psique del artista; el *action painting* pone énfasis en el acto de pintar tal cual, independientemente de cualquier aspecto expresivo o representativo que pudiera poseer. Los trazos reflejan un instante de la vida del artista, uno de sus actos, el fluir de su energía y, por consiguiente, un elemento único de la biografía de éste. Cada trazo al igual que la obra completa son la expresión primaria y básica de la personalidad del pintor.¹¹³

El muralismo, eliminó el caballete y su concepto de ventana, Pollock no pintaba sobre el caballete, sino que su tela sin tensar yace en el suelo mientras el pintor trabaja ya no con pinceles, sino con brochas, escobas, mangas de repostería, trapos. Su actividad es la realidad manual de la pintura. Ya no es sólo la definición visual de la pintura de caballete, sino la pintura manual.¹¹⁴ Pollock convierte el horizonte óptico en el suelo que se encuentra a los pies, el horizonte es algo más visual, el suelo es táctil, es manual, la mano está completamente libre de toda subordinación visual. Al pintar sobre el suelo abandonando el caballete, comienza realmente la pintura de acción,¹¹⁵ una acción frenética sólo comparable con el *swing*, el *rhythm'n blues*, el *rockabilly* y el *rock'n roll*; ritmos surgidos del *jazz*, y con el *jazz* mismo en todas sus variantes y su predecesor el blues. Finalmente Jackson Pollock fue un *jazzista*, un músico visual. ¡Mira ese ritmo!

¹¹³ <http://es.paperblog.com/action-painting-615512/> Revisada en noviembre de 2011.

¹¹⁴ Deleuze, Gilles, *Op Cit*, p.97.

¹¹⁵ *Ibidem* p.111.

La obra pintada en el suelo por la mano libre, la mano rebelde de Pollock, será expuesta no en el suelo, sino en un espacio vertical, un espacio óptico,¹¹⁶ la obra de esa mano que se ha rebelado del ojo será juzgada en un ambiente visual, tal como sucede con la obra de los calígrafos orientales. Pero no olvidemos que la mano se impone al ojo, deja de estar subordinada a él, esta vez el ojo sigue a la mano,¹¹⁷ esta vez el caos ha tomado el control, logrando crear un orden catastrófico en el lienzo.

Lo que Pollock hizo fue completamente nuevo: la objetualización del objeto pictórico, al observar la organización estructural de la masa pictórica de sus obras, notamos su preocupación por descentrar la materia y el proceso, lo que le otorga a su obra el radicalismo inherente de “un campo descentrado de trazos y procesos pictóricos autoreferenciales”¹¹⁸ Esto le aporta a su pintura un dinamismo no visto antes en el arte occidental ni siquiera en la obra de Joan Miró o Kandinsky.

Al igual que Turner, Pollock crea una catástrofe en el soporte, una hoguera que posteriormente el pintor ha de controlar.¹¹⁹ Hoguera creada con la energía del propio pintor que después busca equilibrar el caos utilizandola nuevamente. Desatar el instinto para luego dominarlo y así crecer con esta experiencia, como en las prácticas tántricas, y posteriormente captar esa situación mediante signos.¹²⁰

Encarnó una clara voluntad de romper con el cuadro de caballete (tal cual le aconsejó Siqueiros cuando le tuvo como discípulo) y para ello usó la técnica del *dripping*, experimentando, al igual que Siqueiros con nuevos materiales como el barniz al aluminio, esmaltes sintéticos, etc. De hecho parte de la obra temprana de Pollock tiene una ligera similitud con la de Siqueiros. Pero pronto desarrolló un estilo propio, prácticamente danzaba alrededor de su obra, corriendo a veces, con sus botes de pintura, a lo largo del estudio para poder

¹¹⁶ *Ibidem* p.112.

¹¹⁷ *Ibidem* p.114.

¹¹⁸ Buchloh, Benjamin H.D., *Op Cit*, p.87.

¹¹⁹ Deleuze, Gilles, *Op Cit*, pp.24-26.

¹²⁰ Michaux, Henri, *Op cit*, p.109.

conceder uniformidad a sus grandes pinturas, al igual que lo hacían muchos de los miembros del grupo Gutai, artistas japoneses en quienes Jackson Pollock se inspiró¹²¹.

Pollock estaba al tanto del trabajo de los Gutai, no obstante jamás fue a Japón o a China, a diferencia de Mark Tobey y otros artistas, él nunca estudió la caligrafía oriental de manera formal, nunca entró en contacto “directo” con la filosofía oriental. Pollock, dándonos un muy valioso ejemplo, le sacó ventaja a la época en que vivió, una época en que el mundo se hacía cada vez más pequeño gracias a libros, revistas e impresiones en dónde podía enterarse de las ideas, costumbres, modos de vida y producciones artísticas de casi todo el mundo. La misma música que escuchaba no hubiera tenido tanto auge sin la aparición de la música grabada. El *jazz* y el *blues*, y posteriormente el *rock´n roll* y sus derivados tuvieron mayor difusión que los géneros musicales anteriores gracias a esto. El público ya no tenía que esperar a que el artista visitara su comunidad, ni pagar una costosa entrada a un concierto, de igual forma los músicos ya no necesitaban forzosamente de un maestro ni de tener las partituras,¹²² es similar a lo que vivimos actualmente con la internet; podemos acceder a música que jamás hubiéramos conocido. En el siglo pasado mis amigos y yo teníamos que ir al Tianguis del Chopo a buscar esa música misteriosa sólo para iniciados, recuerdo haber estado sentado frente a la grabadora tratando de sacar los acordes con mi guitarra, y peor aún adivinando la letra, por lo general en inglés o en un español ibérico o argentino (peor si estaba en alemán, francés o.... ¡que horror! en japonés). Ahora ahí está todo: música, letras, acordes de cualquier banda, de cualquier músico, de cualquier parte del mundo. Quizás esto le quita a este asunto aquel misterio, aquella sensación de ser como los antiguos iniciados medievales descifrando la sabiduría de los crípticos textos antiguos, textos prohibidos, difíciles de conseguir y casi inaccesibles, pero también esta época tiene sus múltiples lados buenos y su extraño romanticismo. Y no solamente la música, todo el conocimiento. Técnicas de pintura, tratados filosóficos, teorías nuevas y antiguas sobre cualquier cosa, imágenes de lo que están haciendo los artistas

¹²¹ Imágenes 6-8

¹²² Richards, Keith, *Vida*, Global Rhythm Press/Ediciones Península, Barcelona, 2010 p.72.

famosos y no famosos alrededor del mundo, de lo que se hizo en el pasado y de lo que se está haciendo en este preciso momento. Información que sería mucho muy difícil y costoso conseguir en libros. No creo censurable el hecho de que Pollock no haya aprendido *shodo* en Japón ni se haya recluido en un monasterio zen; supo sacarle provecho a las herramientas que tenía a su alcance, creo que esa es una de las mayores lecciones que Jackson Pollock puede darnos en esta época.

Jackson Pollock no seguía un programa teórico durante la realización de la obra; sólo un principio: el énfasis sobre la creatividad del acto de pintar, similar a los calígrafos taoístas y *ch'an* o *zen*, un rechazo a hacer planes por adelantado y decidir, antes del proceso de pintar o dibujar, qué aspecto va a tener la obra terminada o qué es lo que quiere significar; de la misma manera que muchos artistas orientales, dejaba que la obra fuera fluyendo con la energía del universo, como la música. La idea con la que se comienza un proyecto es simplemente un motor para ponerlo en marcha, y la realización es el proceso por el cual la energía revelará libremente en qué será transformada esa idea inicial¹²³. Lo principal para mí en esto, es el caos que el pintor lleva en sí, ese caos germen del que surge la creatividad.¹²⁴ El pintor se libera de conceptos preconcebidos y trabaja con la pintura guiado por su energía interna, el acto de pintar tiene más importancia que la obra en sí (como en el concepto taoísta). “El crear es tu propia recompensa”¹²⁵ Después de todo debe representar energía, no se trata de una figuración o una narración, es un juego de herramientas, materiales y soportes, una deformación, la deformación de la forma pictórica que debe permitirnos ver las fuerzas invisibles.¹²⁶ Pero aunque la idea de un boceto dejó de tener sentido en el *action painting*, ya que podría sugerir que el artista intentaba transferir una cierta imagen predeterminada a la obra final y definitiva, Pollock, a veces realizaba esquemas básicos antes de ejecutar un *dripping* y, una vez terminada la acción, retocaba la obra.¹²⁷

¹²³ Imagen 9

¹²⁴ Deleuze, Gilles, *Op Cit* p.50-51.

¹²⁵ Metz, Pamela, *Op Cit* p.27.

¹²⁶ Deleuze, Gilles, *Op Cit* p.70.

¹²⁷ <http://es.paperblog.com/action-painting-615512/> Revisada en noviembre de 2011.

La mano de Pollock se libera de las coordenadas visuales, es una mano desencadenada, como si garabareara con los ojos cerrados, sin guiarse por datos visuales, creando el caos que implica el derrumbamiento de las coordenadas¹²⁸. Pero es una mano educada, sus trazos mantienen ritmo y armonía, la mano guía al ojo, no es la anarquía.¹²⁹ El acto pictórico de Pollock no se trata de una reacción casi epiléptica, no se trata del automatismo surrealista, él sugiere nuevos modelos de subjetividad postfreudiana.¹³⁰

Llenar un lienzo en blanco, o una página en blanco, o dar un discurso, o integrarse a una sesión de *jazz* no se trata del problema de la “página en blanco” de ¿qué poner ahí? sólo se trata de saber cómo acomodarlo. El músico, el escritor, el pintor, el orador tienen miles de ideas sobre cómo llenar ese vacío, pero deben ordenarlas de manera que sean coherentes y que no destruyan ese vacío que es en realidad el medio que le da sentido a la obra. El famoso dilema de la página en blanco o del lienzo en blanco es una falacia, en realidad la página ya está llena, el lienzo está lleno, solamente hay que depurar, eliminar los clichés, ordenar las ideas,¹³¹ el verdadero artista siempre tiene material de sobra para ese espacio, únicamente hace falta escuchar la música para saber en qué momento entrar, en qué momento salir, en qué momento susurrar y en qué momento hacer que se quiebren los cristales. Para los calígrafos orientales “la página perfecta es aquella que parece trazada de un solo trazo”¹³²

Al igual que los calígrafos chinos y japoneses se guiaban muchas veces con la música, Pollock seguía los ritmos del *jazz*. Los artistas chinos eran también aficionados a la música, de hecho muchos eran músicos, escritores y filósofos. En la china tradicional, al igual que en Japón, la caligrafía, la música y la literatura conservan una estrecha relación.¹³³ En occidente del sonido surge todo, Dios habla para que las cosas surjan, Jesús es el verbo encarnado, Alá

¹²⁸ Imagen 10

¹²⁹ Deleuze, Gilles, *Op Cit* pp.91-93.

¹³⁰ Buchloh, Benjamin H.D., *Op Cit* p.87.

¹³¹ Deleuze, Gilles, *Op Cit*, pp.52-55.

¹³² Michaux, Henri, *Op cit*, p.37.

¹³³ <http://www.letraslibres.com/revista/libros/la-escritura-poetica-china-seguido-de-una-antologia-de-poemas-de-los-tang-de-francois> Revisada en febrero de 2012.

dice "Sea"; la música es sonido en armonía, está relacionada con el comienzo de la creación, del mundo.¹³⁴ Es por eso que los pintores encuentran continuamente inspiración en la música, por esto es que los calígrafos chinos y japoneses pintan la música, al igual que lo harían posteriormente Kandinsky, Paul Klee, Miró, y por supuesto Pollock. La música no es nadamás la inspiración, no es sólo el sonido de fondo; es quién marca la pauta, es el manual de instrucciones, más aún, definitivamente la música es el modelo de la pintura, al menos de este tipo de pintura que estamos hablando. Los poetas de la Generación Beat, al igual que los calígrafos japoneses y que Jackson Pollock, escribían inspirados en la música, arrancaban con el primer impulso y no paraban hasta que este se había agotado, la música es el motor.

Lo que hace Pollock es crear un caos en el lienzo, una catástrofe que existe ahí desde antes que el pintor comience a trabajar en el soporte, que el pintor lleva en su interior, que la carga, la soporta, la sufre y finalmente la exorcisa en la obra, catástrofe que se mantiene también durante el acto de pintar, es el germen del proceso creativo y de la obra en sí^{135, 136}. Reflexiona sobre la situación predominante de la pintura y la experiencia en el sistema capitalista monopolista norteamericano, en dónde el potencial de libertad individual se magnifica mientras decaen las opciones de diferenciación subjetiva de la experiencia.¹³⁷ Lo que hace que esa libertad e individualismo sean finalmente estériles. Ya sea que hablemos de pueblos o de individuos, es más benéfica la opresión que la indulgencia. Un sistema represor obliga a la sociedad a liberarse, la demagogia democrática se alimenta del miedo de los diferentes sectores sociales a perder sus privilegios, por muy escasos que estos sean, la gente prefiere trabajar por mantener lo que tiene o lo que le quede que luchar por lograr algo más o recuperar lo perdido. Si aprietas un pan de manteca con el puño, está se desparramara escapando de tus dedos, si lo dejas al sol, podrás ver cómodamente como se derrite por sí mismo. Sólo hay una persona mas peligrosa que aquel que nada tiene; el que lo ha perdido todo. Por esto el

¹³⁴ Deleuze, Gilles, *Op Cit*, p.41.

¹³⁵ *Ibidem* pp.28-30.

¹³⁶ Imagen 11

¹³⁷ Buchloh, Benjamin H.D., *Op Cit*, p.87.

sistema por medio de créditos, prestamos y concesiones mantiene la ilusión de la pertenencia, del patrimonio.

La doctrina del *Medio Dorado*¹³⁸ prefiere que las cosas estén de acuerdo a la naturaleza humana a que sean lógicamente correctas.¹³⁹ Así Jackson Pollock se aleja de los convencionalismos de la pintura académica y sigue sus instintos, su *ki*. Se convierte en un médium, en un instrumento de registro de la energía que mueve al cosmos. Pollock busca el equilibrio entre el *yin* y el *yang*, el orden en el caos (ya que el caos no tiene contrario¹⁴⁰, sino complementario en el orden), el sonido en el vacío. Al igual que la llamada *escritura de hierbas* la pintura de Pollock, que podría en un principio parecer caótica y sin sentido, en realidad mantiene un hermoso equilibrio tántrico. No estamos ante alguien que simplemente tira pintura al suelo; Jackson Pollock quizás no sabe lo que hace, pero sí lo siente, y ese sentimiento se expresa claramente a través de las obras, casi se podría escuchar la música sonar en sus pinturas¹⁴¹.

Son conocidos los estados de trance por los que atravesaba Pollock al pintar, al igual que muchos calígrafos taoístas, *ch'an* y *zen* que entraban en ese estado mediante la meditación antes de comenzar una obra, para poder olvidarse del Yo, del ego, del apego; y poder funcionar como antenas de la energía universal, del *ki* del todo, del vacío, del equilibrio entre *yin* y *yang*. Pollock y los pintores tántricos, acudían a técnicas que ayudaban a perder el apego y la individualidad mediante la ingesta de alcohol y otras drogas. Según lo que me explicaron en templos budistas en Vietnam y Tailandia, estas prácticas se complementaban con ejercicios de respiración y con mantras (que en el caso de Pollock podrían ser el jazz). De esta forma no es necesario recurrir a la meditación o la contemplación de *mándalas*, la intoxicación éflica pierde al individuo en un camino en el que poco a poco el apego va desapareciendo, el ego se esfuma, el borracho se siente parte de una comunidad, de un organismo; se afirman hermandades, se comparte lo que se tiene, se comunican los pensamientos y sentimientos más íntimos; el pintor se

¹³⁸ Revisar el apéndice.

¹³⁹ Lin, Yutan, *Op Cit*, p.142.

¹⁴⁰ Deleuze, Gilles, *Op Cit*, p.38.

¹⁴¹ Imagen 12

realiza como parte de un todo al momento de ejecutar la obra, se entrega confiadamente al vacío creador y danza con el todo. Al igual que los calígrafos orientales trabajaban con sus materiales tradicionales, Jackson Pollock arrojaba el contenido de los tubos de pintura sobre el lienzo, apoyado en el suelo, y con un palo, una espátula o cualquier otro instrumento, generaba de forma impulsiva sinuosos, retorcidos o quebrados trayectos de energía señalados con grumos de pintura,¹⁴² el elemento más importante de la obra es el pintor mismo. Pollock no fue el primero ni el único pintor en recurrir a la intoxicación para estimular el proceso creativo, Michaux también experimentó con diversas sustancias,¹⁴³ tampoco fue el primero ni el único en utilizar otras herramientas aparte del pincel, también lo hacía Siqueiros, e incluso Rembrandt utilizaba esponjas, trapos, mangas de repostería y bastones.¹⁴⁴ Cada trazo debe ser realizado con rapidez y precisión, sin pensarlo, sin medirlo, simplemente dejarlo que germine con la confianza de que así será. “Cuando la velocidad del halcón es tal que puede desgarrar a su presa, es por su precisión”¹⁴⁵

Para los chinos una pincelada podría dar origen a un mundo,¹⁴⁶ al igual que para los japoneses y coreanos, Pollock crea micro universos en cada pintura¹⁴⁷. Los pintores taoístas creían que toda obra caligráfica era una maqueta de una parte del universo, y que la maqueta era a la vez el original, no había distinción entre uno y otro, sólo que se podía trabajar directamente sobre el modelo de manera más fácil, rápida y directa que sobre el original. Esta es la base de la magia taoísta, y básicamente es también el fundamento de muchas prácticas de brujería en diversas partes del mundo, en dónde trabajando sobre un modelo que puede ser bidimensional o tridimensional, se pretende actuar en el original, trátase de personas, lugares o situaciones, de ahí también la adoración de imágenes. La representación de una deidad es también la deidad en sí, se puede hablar con ella mediante el modelo, se pueden conseguir

¹⁴² <http://es.paperblog.com/toda-obra-artistica-es-un-delito-no-cometido-669356/> Revisada en noviembre de 2011.

¹⁴³ Lazaga, Noni, *Op Cit*, p.170.

¹⁴⁴ Deleuze, Gilles, *Op Cit*, p.96.

¹⁴⁵ Sun, Tzu, *Op Cit*, p.59.

¹⁴⁶ Ocampo, Estela, *El infinito en una hoja de papel*, Barcelona, Icaria, 1989 p.26.

¹⁴⁷ Imagen 13

favores si se colma de lisonjas al modelo. Pollock va entonces, mas allá de representar las apariencias, sus maquetas son modelos de la energía, de la esencia del Todo. Así Pollock no solamente plasma un universo en movimiento, sino que a la vez le va dando forma al universo conforme la pintura se esparce en el lienzo¹⁴⁸.

Una de las aportaciones más interesantes de la obra de Pollock, en lo que concierne al espectador, fue el hecho que cambió completamente el tratamiento del espacio en occidente. Él no ignora los problemas de espacio; sus pinturas no son planas¹⁴⁹. A la manera de los paisajistas chinos, coreanos y japoneses, Pollock, crea un espacio ambiguo. Podemos apreciar la superficie de la pintura, pero también notamos el hecho de que casi toda la caligrafía parece estar suspendida atrás de la superficie, en un espacio deliberadamente comprimido y privado de perspectiva, por lo tanto Pollock no sólo está relacionado con los surrealistas sino con Cézanne. Cuando pensamos en la perspectiva ilusionista usada por Dalí o por Tanguy, quedará claro que éste es uno de los puntos en que Pollock difiere notablemente de sus mentores. Los ritmos alternantes que usa Pollock sugieren una progresión espacial a través de la tela, más que directamente hacia ella, sin embargo, este movimiento está extrañamente bajo control y finalmente vuelve hacia el centro, donde está el peso principal del cuadro. El hecho de que la imagen fuera creada antes de que el límite de la tela hubiera sido establecido, ya que ésta era recortada después, según conviniera a la composición, tendía a enfocar la atención en el movimiento lateral. Pollock era un artista subjetivo para el que la realidad interior era la única realidad, después de todo percibimos al mundo a través de nuestros juicios personales, de nuestro universo interno. Harold Rosenberg, el principal teórico del Expresionismo Abstracto, describió el estilo de Pollock como un "fenómeno de conversión", un "movimiento esencialmente religioso".¹⁵⁰

¹⁴⁸ Imagen 14

¹⁴⁹ Imagen 15

¹⁵⁰ http://www.imageandart.com/tutoriales/historia_arte/expresionismo_abstracto2.htm

Revisada en febrero de 2012.

En mi opinión, Jackson Pollock tiene mucho en común con los monjes calígrafos tántricos: su forma de trabajar, su búsqueda de satisfacción, su afán de seguir la música, su meditación inconsciente que le hace adoptar una actitud taoísta hacia su propio proceso creativo, puesto que Pollock ni siquiera menciona al tao, la energía que le impulsaba a hacer, la cual es básicamente indescriptible, toda descripción del tao nos aleja de lo que es verdaderamente el tao. Él simplemente forma parte del tao (al igual que todo lo existente) sin siquiera ser un estudioso del tao, sin acercarse a la búsqueda consciente del tao, pero jugando una y otra vez con el equilibrio de complementarios, moviendo una y otra vez la balanza entre el músico y el pintor, el alcohólico y el intelectual, el bohemio y el estudioso. En la pintura tántrica y en la obra de Pollock, no tiene mucho caso tratar de intelectualizar conceptos, sino sentir la energía. Tomás Segovia decía que admiraba la inteligencia y la profundidad, pero si tuviese que escoger, preferiría la profundidad,¹⁵¹ la obra de Pollock es profunda sin lugar a dudas. Cuando Jackson Pollock termina sus obras “El resultado final debe poseer un equilibrio dinámico, rítmico, una estructura complicada y muy estudiada desde el punto de vista formal”¹⁵², pero Pollock no se da cuenta de esto mientras está pintando, no le interesaba, dejaba que el proceso creativo simplemente sucediera, pensaba que la pintura tenía vida por sí misma, y que cuando perdía contacto con ella el resultado era la confusión, pero si se mantiene una relación de intercambio recíproco con la pintura, el resultado sólo podría ser pura armonía.¹⁵³

Esta estrategia tántrica de Pollock de dejarse dominar por una experiencia de agudeza alterada de percepciones sensoriales (en este caso ayudado del alcohol), también tiene mucha correspondencia con las técnicas surrealistas. Veamos la manera en que el propio Jackson Pollock describe su trabajo: "Mi pintura no viene del caballete. Casi nunca estiro la tela antes de pintar. Prefiero afirmar la tela sin estirar sobre una pared dura o el piso. Necesito la resistencia de una superficie dura. Sobre el piso me siento más cómodo. Me siento más

151

http://www.festivaldepoesiademedellin.org/pub.php/es/Revista/ultimas_ediciones/67/velez.htm
l Revisada en noviembre de 2011.

152 Ocampo, Estela, *Op Cit*, p.39.

153 <http://es.paperblog.com/dripped-el-ladron-de-colores-624690/> Revisada en noviembre de 2011.

cerca, más parte de la pintura, ya que de esta manera puedo caminar alrededor, trabajar desde los cuatro costados y estar literalmente en la pintura. Esto es similar a los pintores rupestres indios del Oeste (sic). Continúo alejándome de las herramientas usuales del pintor, tales como caballete, paleta, pinceles, etc. Prefiero palos, cucharas, cuchillos y gotear pintura fluida o una densa pasta con arena, vidrio molido u otros materiales inusuales adicionados. Cuando estoy en la pintura no me doy cuenta de lo que estoy haciendo. Sólo después de una especie de período de acostumbamiento ver, en lo que he estado. No tengo miedo de hacer cambios, destruir la imagen, etc., pues la pintura tiene una vida en sí misma. Trato de que ésta surja. Sólo cuando pierdo el contacto con la pintura, el resultado es una confusión. Si no, es pura armonía, un fácil dar y tomar y la pintura sale muy bien". Compárese esto con las instrucciones de Breton sobre cómo producir un texto surrealista, tal cual se dan en el manifiesto de 1924: "Haga que alguien le traiga materiales para escribir, luego de haberse ubicado en un lugar lo más favorable posible para que su mente se concentre en sí misma. Póngase en el estado más pasivo o receptivo que pueda. Olvídese de su genio, de su talento y del de todos los demás. Dígase a sí mismo que la literatura es el camino más triste que lleva a todo. Escriba rápido, sin un tema preconcebido, lo suficientemente rápido para no recordar y no tentarse de releer lo escrito".¹⁵⁴ Pero la búsqueda de Pollock es diferente a la del inconsciente/subconciente surrealista.

Al igual que en el trance tántrico, como en la meditación zen y en el Automatismo Surrealista, en el *action painting* de Pollock, la pasividad es un elemento importante, lograr la vacuidad, lo cual es finalmente el objetivo de las prácticas de meditación budista, la posesión de la esencia de la vacuidad y la compasión. Atisha Dipankara Srijñana, monje vajrayana nacido en Bangladesh a finales del siglo XIV, decía que cuando se percibe con claridad el significado correcto de la vacuidad (perdiendo ese ciego anhelo de avidez insatisfecha) la vida se vuelve un acto fluido de generosidad trascendente. Al desaparecer el apego se entra en la siempre fluida avenencia de una práctica honesta. Cuando ocurre esta liberación de la corrupción y alcanzas la siempre fluida

¹⁵⁴ http://www.imageandart.com/tutoriales/historia_arte/expresionismo_abstracto1.htm
Revisada en febrero de 2012.

paciencia que te hace ser. Cuando te regocijas en la vacuidad, se acaba la esclavitud del Yo y el Mío. Así como la ilusión de los muchos Tú. Por medio de la clara percepción de la vacuidad, se pierde la atracción que se siente por todos los objetos e ideas, para colocarse en un estado de siempre fluida meditación trascendente.¹⁵⁵ Opino que existe un momento en la ingesta ética y en la creación artística en el que el individuo pierde su individualidad e incluso pierde el deseo para, simplemente dejarse llevar por la embriaguez. El deseo nos lleva a la búsqueda de la felicidad, una búsqueda ilusoria, ya que la satisfacción de un deseo sólo nos otorga una felicidad momentánea, tal cual es, algo transitorio, como la tristeza. Lo que realmente necesitamos lograr es un estado de satisfacción, y no se puede llegar a este nivel mediante la persecución del deseo, cuando lo que realmente nos acarrea dicha tarea es el sufrimiento al no poder tener aquello que queremos, la pesadumbre que implica el esfuerzo por conseguirlo y una vez logrado, el desconsuelo que nos acarrea la desilusión de ver que aquello que tanto queríamos no precisamente era lo que pensábamos, sencillamente no nos da la eterna felicidad anhelada, o peor aún, nuestro logro nos encadena a una rueda eterna que nos esclaviza volviendo nuestra vida una serie de acciones dirigidas a mantener a nuestro lado nuestro objeto de deseo. Para eliminar el sufrimiento debemos suprimir el deseo, acabar con el apego a eso que nos obsesiona, y la ingesta alcohólica puede ser un camino, tal cual se aconseja en textos tántricos como el Kulamava Tantra y en el Mahanirvana Tantra.

El resultado del trabajo de Jackson Pollock es un estallido de energía, de música que se expresa visualmente con colores y formas dinámicas que nos comunican diferentes sensaciones inmensamente estimulantes. En Jackson Pollock, la línea es dinámica, cambia de dirección en cada momento, no delimita una figura, sino que es la figura en sí, no delimita ni interior ni exterior, cóncavo o convexo, no va de un extremo a otro, sino que serpentea entre varios puntos. Es una línea que se pasea en un punto entre la primera, segunda y tercera dimensiones, resolviendo el problema de la profundidad de una manera nueva, para occidente,¹⁵⁶ pero que ya había sido planteada por los

¹⁵⁵ <http://www.budismo.com/articulos/atisha.php#uno> Revisada en febrero de 2012.

¹⁵⁶ Deleuze, Gilles, *Op Cit*, p.109.

artistas orientales, y por el grupo de artistas japoneses Gutai, e incluso me atrevo a decir que había sido también utilizada por David Alfaro Siqueiros¹⁵⁷, uno de los principales maestros de Jackson Pollock. El trazo se encuentra en un lugar entre la línea y la superficie, entre la superficie y el volumen, llena el cuadro (por eso se llama “all over”, va de un extremo a otro, de un borde a otro) se niegan las posiciones privilegiadas en el cuadro,¹⁵⁸ el centro compositivo es móvil, como en los paisajes orientales.

Su pintura es manual, son trazos y manchas, hay elementos visuales, pero predomina lo manual, por esto los expresionistas abstractos abandonan la ventana del caballete¹⁵⁹ para trasladarse a la catástrofe, el caos creativo de donde surge todo un universo de fuerzas en armónica tensión constante unas con otras y con el mismo espectador, que queda atrapado en esta catástrofe organizada.

Al igual que Henry Miller, la embriaguez de Pollock no procede del vino,¹⁶⁰ este es sólo una herramienta más, es lo que hace al pintor lanzarse hacia el lienzo como lo hiciera Juan Belmonte en el ruedo. La obra de Pollock es jazz, es whiskey, es la vida de un brujo tántrico en Nueva York. Su pintura es caos,¹⁶¹ un caos organizado. El Guernica es también una composición básicamente plana, también en blanco y negro, tampoco pertenece a la pintura de caballete, y es claro que tiene cierta influencia japonesa, incluso podría ser un gigantesco manga; el Guernica también atrapa, también parece tener ese efecto tridimensional cinematográfico, sin embargo, la obra de Pollock tiene un movimiento serpenteante increíble, pulsa, late, se expande como lo hiciera la máxima catástrofe de todos los tiempos, el principal caos creativo, el primer orden del caos: El big bang, yo podría decir por lo tanto, que la obra de Pollock es entonces un “bigger bang”.

¹⁵⁷ Imagen 16

¹⁵⁸ *Ibidem* p.110.

¹⁵⁹ *Ídem*.

¹⁶⁰ Miller, Henry, *Trópico de Cáncer*, Ediciones Cátedra, Madrid, 2006, p.121.

¹⁶¹ Deleuze, Gilles, *Op Cit*, p.104.

2.3. Mark Tobey el monje zen

Jackson Pollock pinta con todo el cuerpo, transcribiendo una danza que se recrea en cada pasada, en trance, poseído por el envolvente acto de pintar que le hace entrar en un estado de olvido, en dónde abandona su individualidad, su apego, y por medio de su obra se une con el universo. Pollock sabe que se expresa, que expresa la energía en acción, actúa como un monje tántrico. Tobey, en cambio, hace pinturas pausadas, con ritmos más lentos, entiende que en su pintura se expresa su experimentación. Práctica de las tres negaciones: no certezas, no ideas, no dogmas, al igual que lo haría un sacerdote zen, puesto que Tobey, como Michaux, estaba muy interesado en las cuestiones espirituales,¹⁶² al igual que Tàpies.

Tobey conocía el trabajo de Pollock y de Kline, pero consideraba su obra algo muy diferente,¹⁶³ a diferencia de Gorky y De Kooning, Tobey no tiene su referente en el surrealismo, ni como Pollock que inició su búsqueda interesado en la pintura de los indios norteamericanos para continuar estudiando a los contemporáneos japoneses, sino directamente en la caligrafía china. Mark Tobey era un retratista ya exitoso en Nueva York, hasta que la primera guerra mundial lo hace aborrecer la cultura occidental, y particularmente la norteamericana, es por esto que recorre Europa entre 1925 y 1927¹⁶⁴, posteriormente en 1934 visitó China y Japón en compañía del pintor y ceramista Bernard Leach¹⁶⁵, es en este último país en dónde deja su antigua fe, el *bahaísmo* para convertirse al *budismo*, se instruye en el arte del shodo durante su reclusión en un monasterio *zen* en Japón. Él ya había aprendido algo de este arte en Seattle con la ayuda del pintor chino Teng Kuei¹⁶⁶ y arte oriental en la Universidad de Washington.¹⁶⁷ En aquella época en que se quería inventar un arte propio para el naciente imperio *yankee*, el rechazo o

¹⁶² Lazaga, Noni, *Op Cit*, p.172.

¹⁶³ *Ibidem* p.174.

¹⁶⁴ Buchloh, Benjamin H.D., *Op Cit*, pp.83-84.

¹⁶⁵ Lazaga, Noni, *Op Cit*, p.172.

¹⁶⁶ Buchloh, Benjamin H.D., *Op Cit*, pp.83-84.

¹⁶⁷ Lazaga, Noni, *Op Cit*, p.172.

miedo hacia lo que viniera de París obligaba a los artistas a buscar recursos en otras fuentes,¹⁶⁸ eso sucedió con Tobey.

Antes de experimentar con el shufá, Tobey había practicado la caligrafía árabe,¹⁶⁹ juega con los trazos de la caligrafía oriental, creando estructuras similares a los *kanjis*, pero despojados de su significado, de su función como un código de comunicación de ideas, quedándose sólo con su belleza estética y la energía que transmiten, como palabras que pierden el sentido manteniendo solamente el sonido, haciendo un eco hasta el infinito y dando lugar a una trama o un laberinto de signos blancos y filiformes, casi iguales.¹⁷⁰ La obra de Mark Tobey evidencia pues una enorme influencia del *shodo* pintando cuadros con infinidad de pequeños signos indescifrables, sus piezas están realizadas a través de fondos oscuros con redes de líneas blancas, de las que emana un silencio de penetrante emoción que exhorta a la meditación. A través del negro y el blanco, los artistas chinos y japoneses crean una gran variedad de tonos de gris¹⁷¹ que incluso pueden formar texturas y profundidades¹⁷². El trabajo de Tobey, según el mismo lo decía era más inconsciente que consciente.¹⁷³

Este bagaje cultural que incluye la fascinación por el mundo árabe y las filosofías orientales, y sus orígenes claramente occidentales, hacen que en una bella demostración de un espíritu taoísta por excelencia, Tobey nos muestra la armonía del dinámico encuentro entre mundos complementarios.¹⁷⁴ Algo en lo que nos convendría mucho reflexionar en la realidad actual en la que se nos presenta un modelo de filosofía a seguir, y solamente ese: el capitalismo voraz del liberalismo democrático occidental, mientras que se sataniza al mundo árabe y a China.

¹⁶⁸ Buchloh, Benjamin H.D., *Op Cit*, pp.83-84.

¹⁶⁹ Lazaga, Noni, *Op Cit*, p.172.

¹⁷⁰ <http://www.artehistoria.jcyl.es/artes/contextos/5476.htm> Revisada en noviembre de 2011.

¹⁷¹ Deleuze, Gilles, *Op Cit*, p.36.

¹⁷² Imagen 17

¹⁷³ <http://javierseguidelariva.net/Res/R%2069.html> Revisada en noviembre de 2011.

¹⁷⁴ Lazaga, Noni, *Op Cit*, p.173.

Al igual que Pollock, Kandinsky y los calígrafos chinos, coreanos y japoneses, Tobey relaciona su trabajo directamente con la música. Al iniciar su trabajo, Tobey no tiene por lo general idea de lo que va a hacer, las ideas llegan durante el proceso, al igual que un compositor, compone una sinfonía simplemente dejándose llevar por una serie de sonidos que utiliza como base, la diferencia principal entre el trabajo del pintor y del músico radica en que el primero trabaja con el espacio y el segundo con el tiempo. Tobey confesaba no tener un método, simplemente olvidarse de todo, crear un vacío para entrar en comunión con su trabajo, este es el método de creación *taoísta* o *zen*. Al igual que aquellos artistas orientales, él busca mediante su práctica, alcanzar el conocimiento de sí mismo, como aconsejaba Siddartha el buddah, para así poder expresarse tal cual. El método de enseñanza desarrollado por Tobey era el mismo que se utiliza en las escuelas clásicas orientales, mirar al modelo (por lo general una planta o un paisaje) durante horas o quizás días, y luego pintarlo o dibujarlo, ya sin estar presente; otra era dibujar muy pegado al soporte, que casi se roce la nariz con el papel para no poder ver lo que se está dibujando. Aconsejaba a sus estudiantes no sólo pintar el cuadro, sino también experimentarlo, sentirlo, vivirlo¹⁷⁵ Después de todo se trata de pintar la energía, la música, la pintura no consiste en reproducir lo visible, sino en hacer visible lo invisible.¹⁷⁶ Y esto aplica también para la llamada pintura “figurativa” el pintor debe enseñarle al espectador aquello que no puede ver, no es hacer fotografías con pincel (y aún la fotografía es una interpretación, no un espejo... aunque incluso en el espejo la realidad no se mira tal cual, sino a la inversa). Se ha dicho muchas veces que el amor es ciego, el enamorado se considera una persona poco menos que estúpida que no puede ver los defectos en el objeto de su amor (ya sea una persona, una cosa, una idea, etc.); cuando en realidad el enamorado puede ver las virtudes que ese objeto tiene y que permanecen ocultas para todos los demás. El enamorado tiene una visión más aguda que le permite captar aquello que, a pesar de que está a la vista, las otras personas no son capaces de percibir. ¡Ellos son los ciegos! Pues bien, el pintor tiene que hacer visible eso que el enamorado puede ver, que los espectadores, o al menos los espectadores a los que se dirige, sean capaces

¹⁷⁵ <http://javierseguidelariva.net/Res/R%2069.html> Revisada en noviembre de 2011.

¹⁷⁶ Deleuze, Gilles, *Op Cit*, p.69.

de percibir, de ver, de sentir. Efectivamente: “Sentir”, nuestra cultura es visual, y no sólo vemos con los ojos, es por eso que aplicamos frases como “Ya vimos”, “Como podemos ver”, “No viste lo que estaba diciendo”, “Tenemos que vernos”, “Ya vi una posibilidad”, “Mira como entra la guitarra”, “¿No ven que es muy sencillo?, etc. A acciones en las que poco o nada tiene que ver el ojo. La pintura va dirigida también a esa forma de “Ver”.

La energía no sólo se manifiesta en forma de música, la luz también es una clara materialización de la energía, es a la vista lo que el sonido al oído, a Tobey le interesaba más que nada utilizar la luz, pintó blancas las estructuras de sus pinturas porque pensaba que debían ser de luz^{177, 178}. Como muchos otros, Tobey creía que jugaba con la luz, cuando en realidad no era esto precisamente lo que hacía, él juega con trazos claros y oscuros, con contrastes que atrapan los efectos de la luz, que proceden de impulsos puros dictados por la misma energía que genera y es la luz. La luz es en realidad la experiencia interna, que se va desvelando con la concentración que aclara la conciencia, el tao. Tobey pinta utilizando consonancias ritualizadas que traspasan la cognición del yo, en donde todo se disuelve en un brillo¹⁷⁹. Soulages, por otro lado, si juega con la luz gracias al reflejo que esta hace sobre el negro de sus pinturas¹⁸⁰.

Hay que hacer hincapié en el hecho de que Tobey no pinta letras, no pinta ideogramas; utiliza los trazos propios del *shodo*, así como sus estructuras compositivas para crear sus propios signos. Noni Lazaga nos hace ver que en algunas de las obras de Mark Tobey, la disposición en líneas verticales encogiéndose y estirándose pueden recordarnos a los sistemas de kanas japoneses, pero sus trazos enlazados revelan su carácter occidental al estar colmados de información abstracta “que congela un momento del espacio-tiempo representando lo que podríamos denominar una *movilidad inamovible*” Los trazos de Tobey son dinámicos pero supeditados a un espacio, no quieren

¹⁷⁷ Lazaga, Noni, *Op Cit*, p.172.

¹⁷⁸ Imagen 18

¹⁷⁹ Lazaga, Noni, *Op Cit*, p.172.

¹⁸⁰ Imagen 19

salir del papel¹⁸¹ como en el caso de los calígrafos japoneses, en dónde gracias a su concepción del vacío y el lirismo en la pincelada, la realidad de los trazos continúa fuera del papel¹⁸². El lenguaje de Mark Tobey es el de la pintura abstracta occidental¹⁸³.

El lenguaje del arte es hasta la fecha el mejor lenguaje para expresar el propio espíritu, el Yo,¹⁸⁴ dejando muy atrás en esto incluso al lenguaje matemático. Esto no es una mala noticia, de hecho es excelente, ya que la capacidad creativa es una potencia que existe en todo ser humano, pero desafortunadamente a muchos de nosotros se nos bloquea durante la niñez y la pubertad,¹⁸⁵ no obstante, la otra buena noticia es que puede ser desbloqueada mediante el esfuerzo creativo, acercarse al arte; primero como espectador quizás, después como aficionado y posiblemente luego como artista. La contemplación de la pintura abstracta, de las obras que se basan en el *shodo*, estimula la imaginación, es una buena herramienta para desbloquear el Yo; y difícilmente encontraremos mejor material que las obras de Tobey que al estar basadas en las reglas tradicionales del shufá son más digeribles que las de Tapies, Pollock, De Kooning o Rothko. Puesto que la estructura del *shodo* está basada en la naturaleza, es de fácil aceptación, es como acostarse bajo un árbol y mirar hacia arriba sus ramas contrastando con un cielo despejado¹⁸⁶.

La composición de cada carácter tanto en el *shodo* como en las llamadas *escrituras blancas* de Mark Tobey (el cual negaba haberles dado ese nombre¹⁸⁷), sigue las mismas reglas de proporción, dinamismo, equilibrio, etc. que una pintura,¹⁸⁸ él trataba de armonizar en sus obras las culturas oriental y occidental, y encontrar respuestas a su pintura tanto en orientales como en occidentales (americanos o europeos). Con sus pequeños símbolos encimados

¹⁸¹ Lazaga Noni, *Op Cit*, p.173.

¹⁸² *Ibidem* p.174.

¹⁸³ *Imagen 20*

¹⁸⁴ Ahuerma, Saidi, *Op Cit*, p.94.

¹⁸⁵ *Ibidem* p.13.

¹⁸⁶ *Imagen 21*

¹⁸⁷ Lazaga, Noni, *Op Cit*, p.172.

¹⁸⁸ Ocampo, Estela, *Op Cit*, p.49.

unos sobre otros, podía pintar los ritmos frenéticos de las ciudades modernas¹⁸⁹. A diferencia de Jackson Pollock, Mark Tobey no es un pintor de acción, sino de meditación. Tobey utilizaba los pinceles para pintar, había aprendido primero las técnicas ortodoxas de la caligrafía oriental antes de aplicarla a la pintura, había realizado no sólo trabajos de *shufá* o *shodo*, sino incluso pintura *sumi* en Japón, y la pintura al estilo Shanghai en China, y ya antes dominaba la técnica renacentista del temple.¹⁹⁰ Si Jackson Pollock actuaba como un pintor tántrico guiado por el *kama* (los instintos, lo sensorial), Mark Tobey era un monje *zen*. La doctrina *zen* (cuyo nombre original en chino es *Ch'an*) nos dice que las artes visuales pueden expresar el *zen*, el *Vacío*, el *tao*, de una forma más directa que las palabras, puesto que el *zen* no puede ser explicado, cualquier intento de explicación del *zen* no explica al *zen*, sin embargo los dibujos creados por los monjes durante o después de una sesión de meditación *zen*, inducen al espectador a relajarse y por consiguiente a alcanzar la paz espiritual, la satisfacción necesaria para lograr el desapego, y con esto el *nirvana*, la extinción del ego. Esto es similar a lo que hacen los calígrafos musulmanes al no poder expresar al mundo ni a Alá de manera figurativa, realizan trazos abstractos en cuya belleza se trata de atrapar la esencia de lo que se trata en el escrito, ya que no hay figura que pueda representar a Alá, la caligrafía expresa lo que es Alá, su poder, su bondad, su belleza.

Siguiendo el ejemplo de los pintores orientales, Tobey termina por liberarse completamente de la perspectiva jugando con el trazo “Un trazo que contendrá el yin/yang en su esencia del blanco y negro, que cruzará los espacios como si fuesen infinitos, y será utilizado en el sentido más puro”¹⁹¹

Similar a los artistas orientales, Tobey al pintar requiere del movimiento de muñeca y de una precisa colocación ante el papel, el cual tiene valor estructural (es el ámbito del mundo emergente). En la obra final los elementos se amontonan creando una sola masa, no hay figuras sino campos de luz. No

¹⁸⁹ Imagen 22

¹⁹⁰ <http://javierseguidelariva.net/Res/R%2069.html> Revisada en noviembre de 2011.

¹⁹¹ Imagen 23

sedimenta manchas (como hacían Rothko o Bonnard) crea ambientes de meditación *zen* (pases, gestos rítmicos) que posteriormente somete a yuxtaposición y segmentación (superposiciones). Construye el cuadro a través de su propia destrucción (tachadura) o enredo. Su mundo poético paralelo son los aforismos del poeta judío Edmond Jabes,¹⁹² que decía que “El vacío es espera de vocablo”¹⁹³

A pesar de que como en la caligrafía oriental, sus figuras nos recuerdan formas vegetales, Tobey no busca representar algo, sus obras son ejercicios de concentración interior, de meditación, que hacen posible la salida de sí, el salto de conciencia, el desapego y la satisfacción. No se puede figurar sin abstraer ni abstraer sin figurar, figurar es marcar figuras y abstraer es puntualizar a grandes rasgos. “Abstraer es liberar, desligarse”¹⁹⁴ Pinta sobreponiendo, destruyendo sus pinceladas anteriores, recomenzando el cuadro una y otra vez en un genial ejemplo de desapego total, su pintura se compone de tanteos sucesivos, improvisados. Brotes de energía que no demarcan espacios físicos, que conciben el universo componiéndolo como si de una melodía se tratara. El artista, como un brujo, como un sacerdote, como un monje, es el primer observador de la obra conforme ésta va surgiendo por si misma a través de los trazos de la mano del pintor. Estamos ante la experiencia mística de la disolución, al igual que sucede en el caso de Rothko. En Tobey el referente es la experiencia del agua, mientras que en Rothko sería la tierra. Su *ductus* (forma de escribir) imagina, construye figuraciones.¹⁹⁵

La grafía es la escritura global (sintaxis), cartografía de ritmos de energía, de océanos que la mano del pintor dicta al fluir con el universo, siguiendo su propia cadencia. Tobey funda orígenes, repite una y otra vez la misma página, la misma carta, el mismo texto. Su acción de pintar es frontalidad trascendental que maneja el cuadro como una realidad radical (realismo intelectual) que, sin ser subjetivo, envuelve. Tobey necesita descubrir un mundo interior que sea a

¹⁹² <http://javierseguidelariva.net/Res/R%2069.html> Revisada en noviembre de 2011.

¹⁹³ <http://www.fractal.com.mx/F5jabes.html> Revisada en noviembre de 2011.

¹⁹⁴ Michaux, Henri, *Op cit*, p.23.

¹⁹⁵ <http://javierseguidelariva.net/Res/R%2069.html> Revisada en noviembre de 2011.

la vez un mapa para el universo que se va inventando mediante el mismo proceso de descubrimiento.¹⁹⁶

Al igual que en el caso de Pollock, no hay un único centro compositivo en las obras de Mark Tobey, como veremos en los ejemplos mas adelante, hay dinamismo, movimientos apilados, caminos, recorridos, sonidos que construyen el silencio. Redondez, caricias, profundidades, es la extensión de la libertad activa. Es espacio no está dentro ni fuera, es el juego del devenir de la energía a través de la armonía de complementarios. El momento en que todo se funde. Esto se asemeja al vacío *taoísta* o *zen*, a la sensación experimentada durante la meditación, de estar envuelto pero suelto, disuelto. Tobey no consideraba su trabajo como arte abstracto, no creía que el arte pudiera ser realmente abstracto, puesto que siempre se partía de algo, él decía que la abstracción total sería una obra que nada tuviera que ver con la vida, mientras que él pintaba en base a su sentir, a su energía, a la música y a las composiciones que observaba en adoquines, paredes y cortezas de árboles. Veía a la pintura moderna como a la música, en dónde una nota por si misma no dice nada, de igual manera los elementos de una pintura por separado no tienen ningún valor, sino en el conjunto.¹⁹⁷

Con el uso de ritmos entrelazados, Tobey buscaba dotar de altura y profundidad a su obra, acabando con la separación entre espacio y figura, utilizando prolongaciones infinitas de líneas móviles y torbellinos para lograr un plano que contenga distintas dimensiones haciendo que se pudiera percibir el espacio entre las figuras, el *Vacío*, el aire. Algunas de sus obras no son tan barrocas, dejando que se pueda expresar mejor el vacío¹⁹⁸.

Mark Tobey crea mapas del universo, de la energía creadora, *mandalas ch'an*, aunque en la tradición *zen* los *mandalas* en realidad no existen. La naturaleza, el orden, la armonía y las reglas ancestrales del *shufá* se pueden palpar vivamente en los lienzos de Tobey. El universo se refleja como un todo

¹⁹⁶ *Ídem.*

¹⁹⁷ *Ídem.*

¹⁹⁸ Imagen 21

hermoso en movimiento y lleno de energía, una energía de la que todos formamos parte.

2.4. Antoni Tapies, materia y energía

El proceso creativo no es más que la sana manifestación del espíritu humano, desafortunadamente en nuestra sociedad occidental capitalista y liberal, el bloqueo creativo se considera algo natural, por lo que el artista resulta ser extraordinario,¹⁹⁹ no obstante el arte mismo es un ejercicio que nos ayuda a ir desbloqueando al espíritu.

Harold Rosenberg describía el surgimiento del Expresionismo Abstracto y el *Action Painting* (término que él mismo acuñó) de esta forma: “En un momento dado, un pintor estadounidense tras otro comenzaron a contemplar el lienzo como un campo de juego en el que actuar, más que un espacio en el que reproducir, rediseñar, analizar o expresar un objeto, real o imaginario. Lo que había que plasmar en el lienzo no era una imagen sino un suceso”.²⁰⁰ Posteriormente, tales obras se concibieron frecuentemente de manera formalista como el puro resultado del encuentro entre el artista y sus materiales, encuentro que genera energía, de cuyo paso la obra es solamente un registro.

Estamos hablando, tan sólo de un impulso, de algo que no traspasa los límites de la imaginación, y que, en principio, sólo a la hora de trasladarse a términos artísticos tiene consecuencias prácticas. La genuina función del arte es la de empujar hacia la ruptura con la cotidianeidad y la comprensión de otras facetas de la realidad: son las insuficiencias de la cotidianeidad, el *Vacío* en el que la actividad del artista encuentra cabida. Esta confrontación entre el mundo del arte y el llamado mundo real podría discurrir por cauces que otros espíritus más irritables desahogarían en el crimen. Sin embargo, el genuino impulso artístico busca empujar a la realidad hacia espacios más sublimes y elevados, no hacia

¹⁹⁹ Ahuerma, Saidi, *Op Cit*, p.84.

²⁰⁰ <http://es.paperblog.com/action-painting-615512/> Revisada en noviembre de 2011.

propuestas deconstructivas o degenerativas destinadas a envilecer el espíritu humano.²⁰¹

Supongo que entonces la obra de arte se volvería entonces una realidad autónoma, sin conexión con la naturaleza tal como la concebimos normalmente, y por tanto no representa formas del *mundo real*, sino mezclas de componentes que expresan, con un lenguaje sin formas ni palabras, como el de la música, la necesidad interior. La función del arte sería entonces no sólo movernos a la reflexión, sino más bien hacia una experiencia mística renovadora.

La ejecución de los signos del *shodo* está muy relacionada con las prácticas *taoístas*. En el *taoísmo*, la creación surge del interior cuando se unifican los polos complementarios (no contrarios) del espíritu. Es indispensable tranquilizar el alma y concentrarla para obtener la inspiración necesaria,²⁰² y para esto muchas veces es no solamente necesario, sino hasta indispensable el caos, ya que es el complementario lógico del orden.

Cuando Joan Miró buscaba por las mañanas, en la bajamar, los residuos, materiales de desecho y basura que el mar había arrojado en la playa (actitud que estimuló a Antoni Tàpies a la concepción de lo que llamó *pintura matérica*), elementos para construir su próxima obra de arte, estaba mirando la realidad según su propia perspectiva. No recogía las mejores muestras del “mundo de lo real” para crear con su arte una fuerza vectorial que animase a aquello en la dirección de lo sublime, sino, al contrario, su labor era deconstructiva, señalando un destino degradado a sus pretensiones artísticas. Algo semejante podríamos decir del urinario de Marcel Duchamp, o de las latas llenas de mierda propia de Piero Manzoni.²⁰³ En París, Jean Dubuffet oponía el *Art Brutt* al mito surrealista del inconsciente creativo individual, trabajando en equipo con

²⁰¹ <http://es.paperblog.com/toda-obra-artistica-es-un-delito-no-cometido-669356/> Revisada en noviembre de 2011.

²⁰² <http://es.paperblog.com/la-influencia-de-la-caligrafia-china-en-occidente-525178/> Revisada en noviembre de 2011.

²⁰³ <http://es.paperblog.com/toda-obra-artistica-es-un-delito-no-cometido-669356/> Revisada en noviembre de 2011.

materiales como aluminio, esponjas y arena.²⁰⁴ La materia es un rompimiento con la pintura tradicional (plana y bidimensional), es la entrada a un nuevo mundo plástico.²⁰⁵

Tàpies llamado por una vocación *kármica* abandona sus estudios de derecho para dedicarse plenamente a su pasión: el dibujo y la pintura. Buscando al igual que muchos artistas de su generación, exorcizar la insensatez que había llevado al mundo a los excesos cometidos por ambos bandos durante la segunda guerra mundial. A raíz del lanzamiento la bomba atómica contra la población japonesa indefensa por parte de los Estados Unidos del Norte, muchos artistas desarrollan nuevas inquietudes “científicas”, Antoni Tàpies expresa en su obra un interés por la materia, la tierra, el polvo, los átomos y las partículas, usando materiales ajenos a la expresión plástica academicista tradicional, y experimentando nuevas técnicas, dando surgimiento a la *Pintura Matérica*.

La vida de Antoni Tàpies no había sido sencilla, simplemente los tiempos y el lugar en el que le tocó vivir eran caóticos, fue el sufrimiento, la necesidad de apaciguar el infierno interno, el mero instinto de sobrevivencia lo que hace a Tàpies convertirse en pintor. Según la opinión de Bacon, cuando llegaba el momento de pintar es porque ya habían pasado muchas cosas en la vida del individuo, el pintor debe desembarazarse de esta catástrofe, debe luchar con sus fantasmas, lucha que continúa en el acto de pintar hasta lograr destruir el dolor, hasta crear un diluvio capaz de ahogar el sufrimiento que el pintor carga a costas.²⁰⁶ Este tipo de pintura no puede simplemente hacerse y ya, no es algo que se pueda aprender con un manual, ni simple cuestión de técnica: Hay que vivir. No hay más, ese es el secreto, esa es la materia prima de este arte; la vida, el sufrimiento, el dolor, la desilusión, la traición, la desesperanza, la desolación, la tristeza. Es pintura de sangre, lágrimas y sí, algunas risas, alguna que otra carcajada alcohólica, bilis, vómito y semen desparramados en las calles o en las sábanas de algún hotel barato. El pintor que no pasa por

²⁰⁴ Buchloh, Benjamin H.D., *Op Cit*, p.84.

²⁰⁵ Ciro Ediciones S.A., Tàpies, Ciro Ediciones S.A., Barcelona 2006 p.78.

²⁰⁶ Deleuze, Gilles, *Op Cit*, pp.41-42.

este proceso podrá crear cosas agradables a la vista, pinturas dignas de adulación, obras llenas de *clichés*, hermosos cuadros decorativos posiblemente con mucho éxito comercial, pero finalmente pintura muerta, estéril, muda. Sin sonido, sin nada que decirnos, sin música. Podrá tener un trazo perfecto, un buen dibujo, se podrán hacer reproducciones exactas de las grandes obras maestras. En mi opinión, el pintor que rehúye a la catástrofe no producirá nada trascendental, pero tampoco lo hará el que permanece en ella, el que no hace de la pintura una lucha contra su propio dolor, contra su lastimera alma. En esto coincido con Deleuze.²⁰⁷

Al igual que muchos occidentales, el primer acercamiento de Tàpies al budismo, fue gracias a Carl Gustav Jung, cuyo libro “El yo y el inconciente” impactó favorablemente al joven Tàpies y lo adentró en el estudio de la filosofía china que consideraba un humanismo que respondía a los principales dilemas de la humanidad; muy pronto empezó a practicar los métodos de meditación del budismo chino.²⁰⁸

Tàpies propone que la noción de materia se explique por medio del arte desde la perspectiva del misticismo medieval como magia, mimesis y alquimia. En este sentido, hay que entender el deseo del artista de que sus obras adquirieran el poder de transformar nuestro interior²⁰⁹ para, de esta manera; transformar el mundo, al igual que hacían los ermitaños taoístas, ya que al ser cada elemento del Todo, un modelo en sí del mismo Todo, actuando sobre el modelo se puede cambiar el original. Ya que una representación no es más que una manifestación real de lo que está representando; el cuerpo humano es un modelo del universo, y por lo tanto el universo en sí. Las doctrinas humanistas del pasado buscaban transformar a la sociedad, y que de esta forma el ser humano se tornara en un ente más sano, pero esto no era posible si lo que estaba enfermo era la misma humanidad, que finalmente acabó utilizando todas esas teorías bienintencionadas, así como las ciencias y tecnologías en la creación de nuevas formas de violencia contra los propios seres humanos,

²⁰⁷ Deleuze, Gilles, *Ibidem* p.42-43.

²⁰⁸ Ciro Ediciones S.A., *Op Cit*, p.8.

²⁰⁹ <http://www.fundaciotapies.org/site/spip.php?rubrique2> Revisada en febrero de 2012.

contra los demás seres vivos y contra el planeta en sí, por lo tanto contra todo lo existente, real o imaginario, contra Dios mismo, sea cual fuera la concepción de Dios que queramos utilizar.

Ya en algunos de sus primeros dibujos, "Tàpies resumía ya buena parte del mundo sígnico, su afición por el esoterismo, el mundo onírico, el simbolismo, sus autorretratos metáforas del cuerpo desmembrado. la afición por el jazz y la música contemporánea, su fervor por Klee, Ernst o Poe."²¹⁰ El arte debía traspasar la limitación a la que el objeto le sometía, en 1946 Greenberg opinaba que "el aspecto físico del arte estaba tan limitado históricamente como el propio capitalismo"²¹¹ El trabajo del artista no se limita a la presentación de la obra, ni a su creación, lleva detrás un elaborado trabajo que implica una exhaustiva investigación y la síntesis de los conceptos que de ella resulten.

Tàpies dijo que "Hay que buscar mecanismos para sorprender", el observar su obra realmente sorprende; en sus piezas se puede percibir la materia viva, sus colores uniformes apuntan al espectador, sus signos le cuestionan²¹². El brillo amarillo de un barniz sobre el blanco del lienzo, una cruz negra trazada casi con furia, caligrafías que aparecen en un rincón del cuadro, y un calcetín en el extremo extrañamente integrado a la obra, revelan el arte de lo insignificante junto a lo sagrado. "Un humilde calcetín mediante el que se propone la meditación; con él quiero representar la importancia del orden cósmico de las cosas pequeñas".²¹³

Tàpies pasa su vida tratando de expurgar el dolor, proceso que comienza cuando a los 18 años enferma de tisis y se recupera en el sanatorio de Puig d'Olena, experiencias que le marcan su camino hacia la iluminación. Los textos de Dostoyevski, la música de Wagner y el descubrimiento de la filosofía *ch'an*

²¹⁰ <http://www.lavanguardia.com/cultura/20120207/54249548981/antoni-tapiés-etica-pintura.html> Revisada en marzo de 2012 .

²¹¹ Buchloh, Benjamin H.D., *Op Cit* p.85.

²¹² Imagen 24

²¹³ <http://blogs.milenio.com/node/3651> Revisada en marzo de 2012.

o *zen* por medio de *El libro del té*, le ayudaron a encontrar vías de superación del dolor, le estimularon en su proceso creativo, lo que el alcohol hizo por Pollock, Tàpies lo encontró por estos medios más apacibles, más armónicos y menos anárquicos, menos violentos.²¹⁴

El artista trata de revalorar aquello que normalmente se considera bajo, repugnante, burdo, carnal²¹⁵, para recrear la armonía, reordenar el caos, buscando de esta manera el equilibrio entre la materia que suponen los elementos con que trabaja y la energía aplicada a toda forma de arte, sus obras me hacen pensar en la máxima taoísta: la regla del ying y el yan²¹⁶. En realidad en el *taoísmo* no hay una diferencia entre materia y lo que en occidente llamamos *energía*, son diversas manifestaciones de una misma cosa: el *Tao*, el Espíritu, el Todo, el Vacío creador. Al igual que los creadores del *Arte Povera* en Europa y el posminimalismo en América, Tàpies acentúa su trabajo con objetos imprimiéndoles su sello e incorporándolos a su lenguaje.²¹⁷ Sin embargo, por lo general los elementos pictóricos o materiales de su obra no están distribuidos de manera anárquica, sino que se hayan ordenados en razón a un tercer elemento (por lo general una gran cruz o letra *t* o *X*)²¹⁸ que funciona como el *kigo*, la palabra clave, el ideograma que le dá sentido a varias composiciones literarias orientales como los *haikus* y los *senryuos*, tradiciones chinas de gran arraigo en Japón.

La obra de Antoni Tàpies tiene mucho de su vida, de ese sufrimiento que implica haber crecido en un país en guerra, de haber sufrido una enfermedad grave en una edad en la que los niños sólo quieren jugar y ser felices. Esa es una de las claves del trabajo de Tàpies; no basta conocer la técnica del *shodo*, saber de pintura, escultura y teoría del arte, conocer ampliamente la filosofía

²¹⁴ <http://www.lavanguardia.com/cultura/20120207/54249548981/antoni-tapies-etica-pintura.html> Revisada en marzo de 2012.

²¹⁵ <http://www.fundaciotapies.org/site/spip.php?rubrique2> Revisada en febrero de 2012.

²¹⁶ Imagen 25

²¹⁷ *Ídem*.

²¹⁸ Imagen 26

oriental y practicar meditación para hacer un Tàpies. Hace falta vivirlo, hace falta *tener el blues*. El blues no se aprende en las academias, no basta ser un gran guitarrista (ni siquiera es necesario) hace falta que el mundo te rompa el corazón una y otra vez, que te hagan pedazos, que te humillen y lastimen a más no poder, los cantantes de blues cantan su vida,²¹⁹ se puede tocar un muy estudiado “blues” magistralmente como Eric Clapton, pero el sentimiento de los primitivos guitarreros de Chuck Berry, un verdadero Blues surge lleno de las lágrimas y sangre del músico en el Missisipi, Memphis y Chicago. Sólo después de experimentar una tragedia pudo Eric Clapton escribir “Tears in heaven”.

A pesar de que su obra no es precisamente figurativa, Antoni Tàpies estuvo siempre comprometido con causas sociales, al igual que muchos pintores y filósofos taoístas de la China clásica, algunos de los cuales incluso participaron en luchas armadas. Las obras de Tàpies de finales de los 60’s y principios de los 70’s tienen un marcado carácter de denuncia y protesta. No olvidemos que después de todo el expresionismo abstracto surgió del surrealismo, y los surrealistas tenían un compromiso político muy serio con el partido comunista²²⁰, razón por la cual expulsarían a Dalí de su grupo al declararse franquista y admirador de Hitler. Tàpies opinaba que algo que influyó grandemente en su formación fue el marxismo, que el arte no podía existir aparte de las luchas sociales si se quería que fuera la explicación y el soporte del ser humano.²²¹

Los ideogramas no son copias de lo externo, estilizadas de manera diversa posteriormente, sino que en realidad se trata de una operación de figuración que pretende captar lo esencial vinculando la realidad, a su vez, con la subjetividad.²²² Similar a diversas prácticas de brujería en otras partes del mundo, se trata de poseer el espíritu, la esencia, y de esta manera poder influir

²¹⁹ Richards, Keith, *Op Cit*, p.109.

²²⁰ http://www.imageandart.com/tutoriales/historia_arte/expresionismo_abstracto.htm Revisada en febrero de 2012.

²²¹ Ciro Ediciones S.A., *Op Cit*, pp.29.

²²² <http://www.letraslibres.com/revista/libros/la-escritura-poetica-china-seguido-de-una-antologia-de-poemas-de-los-tang-de-francois> Revisada en febrero de 2012.

en aquello cuyo poder está representado, inserta objetos de apariencia fetichista en sus obras, al igual que lo hacen los brujos durante sus prácticas. Tàpies atrapa la energía del mundo, el espíritu enfermo de la sociedad occidental salvaje y pendenciera, y lo hace comulgar con la materia, con la madre tierra. Buscando si no la paz, al menos la concordia.

A diferencia de las culturas inglesa y francesa, la española no han tenido la suerte de contar con tantos orientalistas, esto debido principalmente a los procesos colonialistas que llevaron a las primeras a invadir salvajemente a oriente. Las literaturas en francés e inglés le deben mucho a la poesía y pensamiento chinos y japoneses que, en lengua española apenas comienzan a tener presencia. Ciertamente, todos podemos citar a Juan José Tablada y Octavio Paz, a Marià Manent, a Cristóbal Serra y en pintura a Antoni Tàpies que lleva los conceptos del *taoísmo* y el *zen* a la plástic²²³. Como compensación por esta carencia, la cultura española está muy fuertemente influenciada por la civilización musulmana, cuya presencia se siente y se palpa más fuertemente que en Francia, Italia o los Estados Unidos del Norte. La tradición árabe tiene su propia escuela de caligrafía y sus propios conceptos del Vacío creador y de la energía que se encuentra en el Todo; conceptos expresados poéticamente en la personalidad de Alá. Tàpies mezcla ingeniosamente trazos orientales con grafías occidentales y símbolos aritméticos y/o algebraicos, aportando al mistiscismo asiático su propio bagaje cultural occidental y arábigo²²⁴.

A inicios de los años 80's, se renueva el interés de Tàpies por la tela como soporte. Realiza obras con goma-espuma, con aerosol, utiliza barnices, hace objetos y esculturas de tierra *chamoteada* o de bronce, al igual que produce obra gráfica. A finales de esa misma década, el interés de Tàpies por la cultura oriental surgido desde la posguerra, toma más fuerzas y se convierte cada vez más en una influencia filosófica fundamental en su obra, por su énfasis en lo material, la identidad entre hombre y naturaleza y la negación taoísta del

²²³ *Ídem*.

²²⁴ Imagen 27

dualismo. Se siente atraído por una nueva generación de científicos que, al igual que los taoístas y budistas, entienden la materia como un todo en constante evolución.²²⁵

Muchos de los materiales utilizados en las pinturas y esculturas de Tàpies son perecederos, cambian o desaparecen con el tiempo, la obra llega a ser efímera, lo cual va muy acorde con la concepción budista de aquellas cosas que son concebibles mediante los sentidos, aquello que es evanescente, esquivo, pero nosotros nos empeñamos en capturarlo, en un desvergonzado intento por comprenderlo, controlarlo, poseerlo.²²⁶ Esto nos hace darle nombre a las cosas tal cual Adán en el Génesis, nombrando a cada criatura viva, facultad con la que Yahvé le confiere el control sobre ellos, con ese mismo afán, los exploradores occidentales nombran montañas, valles, esteros, bahías, ríos y océanos; con esta intención el enamorado desea saber el nombre de quién ha sembrado el deseo en su corazón: Con el afán de poseer y dominar. ¡Difícilmente puede haber idea más ilusoria! Todo lo que nace debe morir, todo cambia, incluso las obras de arte que los hombres creamos con la ilusión de trascender, de ser inmortales. Los sentidos nos ayudan a sobrevivir en este mundo, pero son a la vez una herramienta engaño, el velo de *Maya*, la ilusión es el velo de los sentidos, y es también el velo del verbo, las opiniones, los juicios, las calificaciones, las etiquetas, los conceptos.²²⁷

Tapies se interna en las arenas inmensas del desierto, al igual que los paisajistas chinos y japoneses pintaban el camino recorrido, Tapies nos muestra el desierto de su soledad. Esto es lo que logra Tapies que hace que su obra sea tan maravillosa e imponente, citaré a Deleuze a propósito de Francis Bacon “Eso quiere decir establecer en el cuadro un diagrama del cual va a salir la obra... Y ese diagrama es exactamente como un Sahara. Un Sahara del que va a salir el retrato. Hacerlo muy parecido, pero como si tuviera las distancias

²²⁵ <http://www.fundaciotapies.org/site/spip.php?rubrique2> Revisada en enero de 2012.

²²⁶ <http://jorvilanova.galeon.com/> Revisada en febrero de 2012.

²²⁷ *Ídem.*

del Sahara”.²²⁸

Al igual que los artistas chinos clásicos, Tàpies no solamente se dedica a la creación plástica, sino que esta va acompañada de la redacción de textos teóricos (La práctica del arte, 1970; El arte contra la estética, 1974; Memoria personal, 1978; Por un arte moderno y progresista, 1985). En 1984 se crea en Barcelona la Fundación Tàpies²²⁹ con la intención de promover la investigación y la difusión del arte moderno y contemporáneo desde una perspectiva plural e interdisciplinaria, estableciendo colaboraciones entre especialistas de las distintas áreas del saber para contribuir a un mejor entendimiento del arte y la cultura.²³⁰

A la usanza de los calígrafos pintores orientales, Tàpies se prepara para pintar como si de una ceremonia se tratara, humildemente se quita los zapatos antes de comenzar a trabajar, en su taller se respira armonía, el orden del caos²³¹. Tàpies no es un sacerdote, sino un monje, su obra no está enfocada hacia “el público” sino que se dirige al individuo, con su pintura traduce su pensamiento, busca la espiritualidad trata de abrir conciencias: “Yo hago un trabajo muy individualizado, voy a la caza de almas, no de masas”.²³²

Las obras de los últimos años constituyen esencialmente una reflexión sobre el dolor, tanto físico como espiritual, ya que no existe uno sin otro al no haber división entre materia y energía, cuerpo y espíritu. Influido por el pensamiento budista, principalmente en su vertiente zen, Tàpies considera que un mayor conocimiento del dolor permite atenuar sus efectos, y mejorar la calidad de vida. En el *taoísmo* y en el *budismo zen*, el paso del tiempo se vive como una experiencia personal que debe llevar a un mejor autoconocimiento y una comprensión más clara del mundo que nos rodea. El lenguaje artístico de

²²⁸ Deleuze, Gilles, *Op Cit*, p.44.

²²⁹ <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/t/tapies.htm> Revisada en febrero de 2012.

²³⁰ <http://www.fundaciotapies.org/site/spip.php?rubrique1> Revisada en febrero de 2012.

²³¹ Imagen 28

²³² <http://blogs.milenio.com/node/3651> Revisada en febrero de 2012 .

Tàpies traduce plásticamente su concepción del arte y sus preocupaciones filosóficas a la vez, el arte es para él filosofía visual.²³³ Antoni Tàpies hacía “Filosofía con las manos” según sus propias palabras.²³⁴ Feuerbach decía que los filósofos hasta entonces sólo habían interpretado al mundo, pero lo que se debía hacer era transformarlo,²³⁵ aquí es dónde entra Marx y su análisis de la economía, y aquí es también dónde entra Tàpies y su filosofía matérica.

Del caos prolífico que lleva el pintor en su espíritu, el artista genera la catástrofe manual, de donde surge el hecho pictórico, el tercer ojo;²³⁶ la síntesis de la materia y la energía, la habilidad para poder dejar de lado la ilusión de la dualidad que nos hace pensarnos individuos separados del resto del mundo, que nos hace pensar que la materia y la energía son cosas distintas. Tàpies “intenta poetizar el caos”²³⁷ evidenciar la belleza y la armonía en dónde generalmente nos es difícil notarlas. El yin y el yang existen en la obra de Tàpies de manera muy contundente; como ejemplo, uno de sus ensamblajes de 1956 contrasta y armoniza la delicadeza de un violín con una tosca y pesada puerta metálica,²³⁸ cada uno de esos elementos sirve para reforzar las cualidades del otro, que no serían apreciadas de manera tan efectiva de encontrarse separados.

Mediante el estudio de la filosofía oriental y de místicos como San Juan de la Cruz, Tàpies dialoga constantemente con el fluir de la vida, la energía creadora, el Vacío. Enfrenta al espectador con ese sentido de misterio que tiene nuestra realidad cotidiana. Sus cuadros no son un espacio donde estén sucediendo cosas, son un momento lleno de emociones, de energía. Mediante la dúctil capacidad de los signos, Tàpies comunica este enigma que no alcanza a desvelar por completo, sino que lo deja en nuestras manos. Utiliza cruces, letras, signos caligráficos orientales, tierra, materiales, objetos, nos comunica

²³³ <http://www.fundaciotapies.org/site/spip.php?rubrique2> Revisada en febrero de 2012.

²³⁴ <http://www.cafebabel.es/video/439/adios-filosofo-del-lienzo-antoni-tapies.html> Revisada en febrero de 2012.

²³⁵ Ciro Ediciones S.A., *Op Cit*, p.29.

²³⁶ Deleuze, Gilles, *Op Cit*, p.102.

²³⁷ De Baraño, Kosme, *Tàpies. El artista en su taller*, Madrid, tf. Editores, 2003 p.56.

²³⁸ Ciro Ediciones S.A., *Op Cit*, p.74.

un complejo universo simbólico. Esa cruz que funge como *kigo* en sus composiciones, se repite en sus cuadros²³⁹. Obedeciendo a una gran variedad de significados, a menudo parciales y de apariencia diferentes, que se le han dado a lo largo del mundo, la historia y las culturas: cruces que funcionan como coordenadas y señales del espacio, como la incógnita, el misterio, como marca, como estímulo para inspirar en la gente sentimientos místicos, para recordar la muerte, como el símbolo de Cristo, para expresar un concepto paradójico, como signo matemático, para anular otra imagen, para manifestar un desacuerdo, para negar la existencia de algo.²⁴⁰ Esa zona sagrada de la obra de Tàpies, ese altar, despues de todo hay mucho de religión en la pintura, quizás los pintores somos “ateos salvajes”, pero ateos muy cercanos al cristianismo, como opinaría Daleuze.²⁴¹ Después de todo; la obra de Tapies es una mezcla de pintura, filosofía, literatura, música (Brahms) y ciencia.²⁴²

La obra de Tàpies está repleta de paz, de tranquilidad, son espacios para la meditación. El equilibrio entre el orden y el caos, equilibrio que nos despeja del conflicto de la dualidad. La materia y la energía, el vacío y el lleno, el día y la noche, el amor y el odio, tú y yo, la vida y la muerte, lo masculino y lo femenino, la obscuridad y la luz, la tristeza y la alegría. En realidad no hay diferencias, no hay contrarios, no hay divisiones reales, son ilusiones, son *Maya*, logrando el equilibrio en nuestra forma de concebir la vida lograremos un equilibrio en nuestra vida misma, tal como lo indicaba Tàpies “Es muy importante compensar el dolor con el amor. Y ese equilibrio te hace ver la vida con optimismo”²⁴³ Como se indica en el *Sutra del Corazón*: “la forma es vacío y el vacío mismo es forma; el vacío no se diferencia de la forma, la forma no se diferencia del vacío; todo lo que es vacío, es forma; lo mismo es aplicable a los sentimientos, a las percepciones, a los impulsos y a la consciencia” Al comprender la no existencia de la dualidad, podemos deshacernos del apego

²³⁹ Imagen 29

²⁴⁰ <http://blogs.milenio.com/node/3651> Revisada en marzo de 2012.

²⁴¹ Deleuze, Gilles, *Op Cit*, p.68.

²⁴² Ciro Ediciones S.A., *Op Cit*, p.7.

²⁴³ <http://www.lavanguardia.com/cultura/20120207/54249548981/antoni-tapies-etica-pintura.html> Revisada en febrero de 2012.

y, por consiguiente, del sufrimiento, alcanzando la liberación total, la extinción del deseo, como lo indica el mismo Sutra: “en el vacío no hay forma, ni sensación, ni percepción, ni impulso, ni consciencia; ni ojo, ni oído, ni nariz, ni lengua, ni cuerpo, ni mente; ni formas, ni sonidos, ni olores, ni sabores, ni cosas tangibles, ni objetos de la mente, ni elementos del órgano visual, y así sucesivamente hasta que llegamos a la ausencia de todo elemento de consciencia mental. No hay ignorancia, ni extinción de la ignorancia, y así sucesivamente, hasta que llegamos a la no existencia de decadencia ni muerte, ni extinción de la decadencia ni de la muerte. No hay sufrimiento, ni origen, ni cesación, ni camino; no hay cognición, ni logro, ni no-logro. Por lo tanto, ¡Oh! Sariputta, el Bodhisattva, a causa de su estado de no persecución de logros, y habiéndose confiado a la perfección de la sabiduría, vive sin pensamientos que lo envuelvan. Al no estar envuelto en pensamientos, nada le hace temblar, y superando toda preocupación, alcanza al fin el Nirvana.”²⁴⁴ La práctica de la pintura, la practica verdadera, honesta y comprometida me ha ayudado, al igual que a Tàpies, a equilibrar el dolor de mi propia vida con el amor, a encontrarme con el vacío, a darme cuenta de que realmente muchas de las cosas que creemos importantes, en realidad no lo son; muchos de los problemas que aparentan ser tan graves pueden ser simplemente comparables con travesuras infantiles.

²⁴⁴ <http://www.oshogulaab.com/BUDA/TEXTOS/sutracorazon.htm> Revisada en febrero de 2012.

Imágenes Capítulo 2



Imagen 1.- Dragón saltando, Shodo, s/f, Hidai Tenrai
http://shodopedia.com/uploads/A/a6_avant-garde_calligraphy.jpg



Imagen 2.- s/t, Acrílico/Placa de cobre, s/f, Hidai Tenrai
<http://images.artnet.com/WebServices/picture.aspx?date=20060910&catalog=106896&gallery=110902&lot=06613&filetype=2>



Imagen 3.- Electricidad, Shodo, s/f, Hidai Nankoku
http://shodopedia.com/uploads/A/a6_avant-garde_calligraphy.jpg



Imagen 4.- s/t, Tinta China/Papel Xuán, 1950, 69.5x69.5, Hasegawa Saburo
http://www.tokinowasuremono.com/artist-b67-hasegawa_s/imagelarge/hasegawa_01_sakuhin-1950c.JPG



Imagen 5.- Slovo, Shodo, 1979, 54x109, Okabe Sofu
<http://www.manufactura.cz/wp-content/uploads/Slovo.jpg>



Imagen 6.- El grupo Gutai en los años 50's
http://2.bp.blogspot.com/_7RYGs4-VtXM/TFVZWUU13oI/AAAAAAAAAcl/9I3cZ3bVlk/s1600/japarshiraga1.jpg



Imagen 7.- El grupo Gutai en los años 50's
<http://www.artapartofculture.net/new/wp-content/uploads/2011/09/GUTAI-2.jpg>



Imagen 8.- El grupo Gutai en los años 50's
<http://cdn.20minutos.es/img2/recortes/2012/10/24/81757-696-550.jpg>



Imagen 9.- Jackson Pollock trabajando en su estudio
<http://www.thequietfront.com/storage/qf-201-250/qf-239/Jackson-Pollock-painting-04.jpeg>



Imagen 10.- Jackson Pollock trabajando en su estudio
[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/4/42/Namuth - Pollock.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/4/42/Namuth_-_Pollock.jpg)

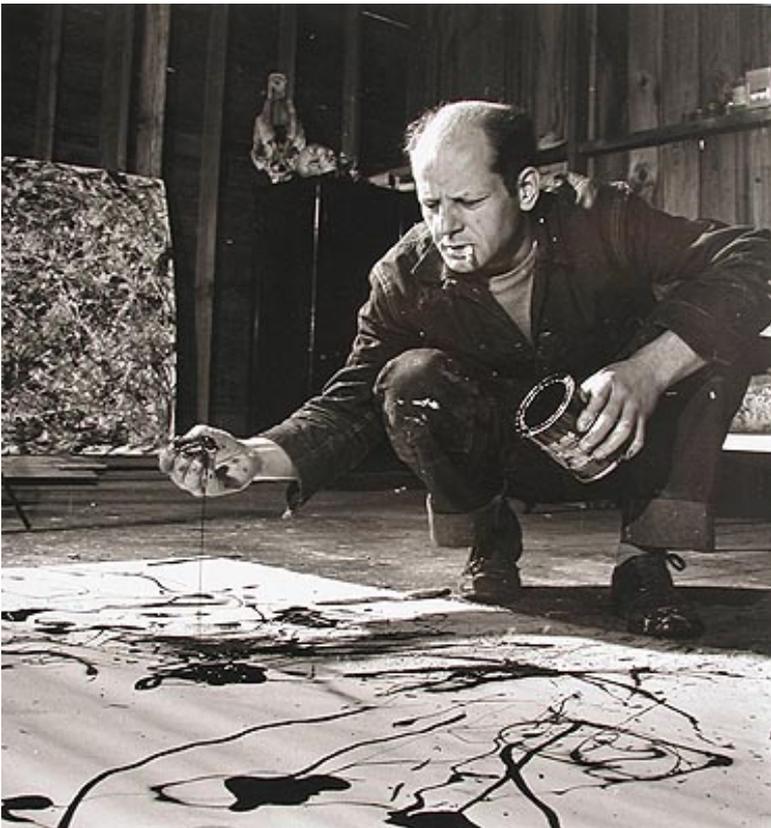


Imagen 11.- Jackson Pollock trabajando en su estudio
<http://www.arthistoryspot.com/wp-content/uploads/2010/02/JacksonPollock2.jpg>

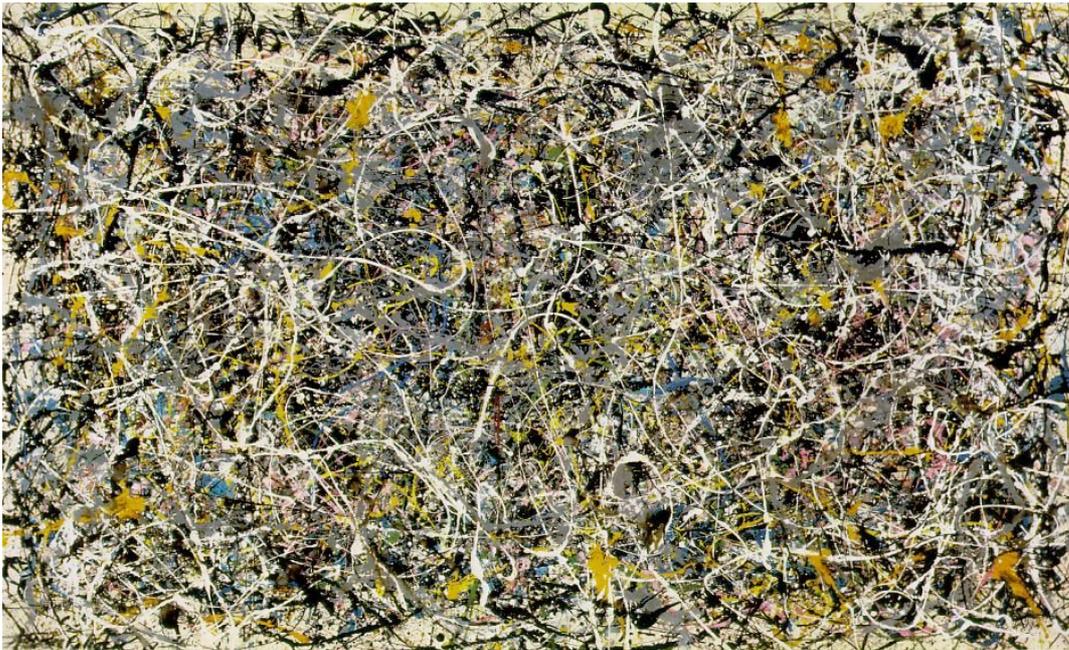


Imagen 12.- Número 1, Óleo y Acrílico/Lienzo, 1950, 269x530, Jackson Pollock
<http://www.xtec.cat/~jarrimad/contemp/pollock1.jpg>



Imagen 13.- Bruma lavanda número 1, Óleo/Lienzo, 1950, 221x300, Jackson Pollock
<http://deplatayexacto.files.wordpress.com/2011/05/nc3bamero-1-1950-bruma-lavanda-jackson-pollock-1950.jpg>



Imagen 14.- Gris número 14, Esmalte/Papel preparado con gesso, 1948, 57x78.5, Jackson Pollock
<http://www.paintinghere.org/UploadPic/Jackson%20Pollock/big/No.%2014%20Gray.jpg>



Imagen 15.- Convergencia, Óleo/Lienzo, 1952, 237.5x393.7, Jackson Pollock
http://0.tqn.com/d/arthistory/1/0/9/h/jm-aa_08_08.jpg



Imagen 16.- Hombre desnudo con cuchillo, Óleo/Lienzo, 1938-1941, 58x81, Jackson Pollock

<http://3.bp.blogspot.com/-dXvfPVwDnIM/UDONyMGCael/AAAAAAAAABB8/MrM0fF8vxFo/s1600/Jackson+Pollock,+Hombre+Desnudo+con+Cuchillo,+1938-41.jpg>



Imagen 17.- Paisaje, Tinta china/papel xuan, s/f (Dinastía Tang), Li Sixun
<http://images.china.cn/attachement/jpg/site1006/20090116/000cf1a449a10ada5ebc0f.jpg>



Imagen 18.- Litho No3, Litografía, 1969, 28.8x29.1, Mark Tobey
<http://www.haringkids.com/art/subway/00influences/tobey.jpg>



Imagen 19.- Pintura, Acrílico/tela, 2008, 324x181, Pierre Soulages
<http://artblart.files.wordpress.com/2010/12/peinture-324-x-181-cm-17-novembre-2008.jpg>

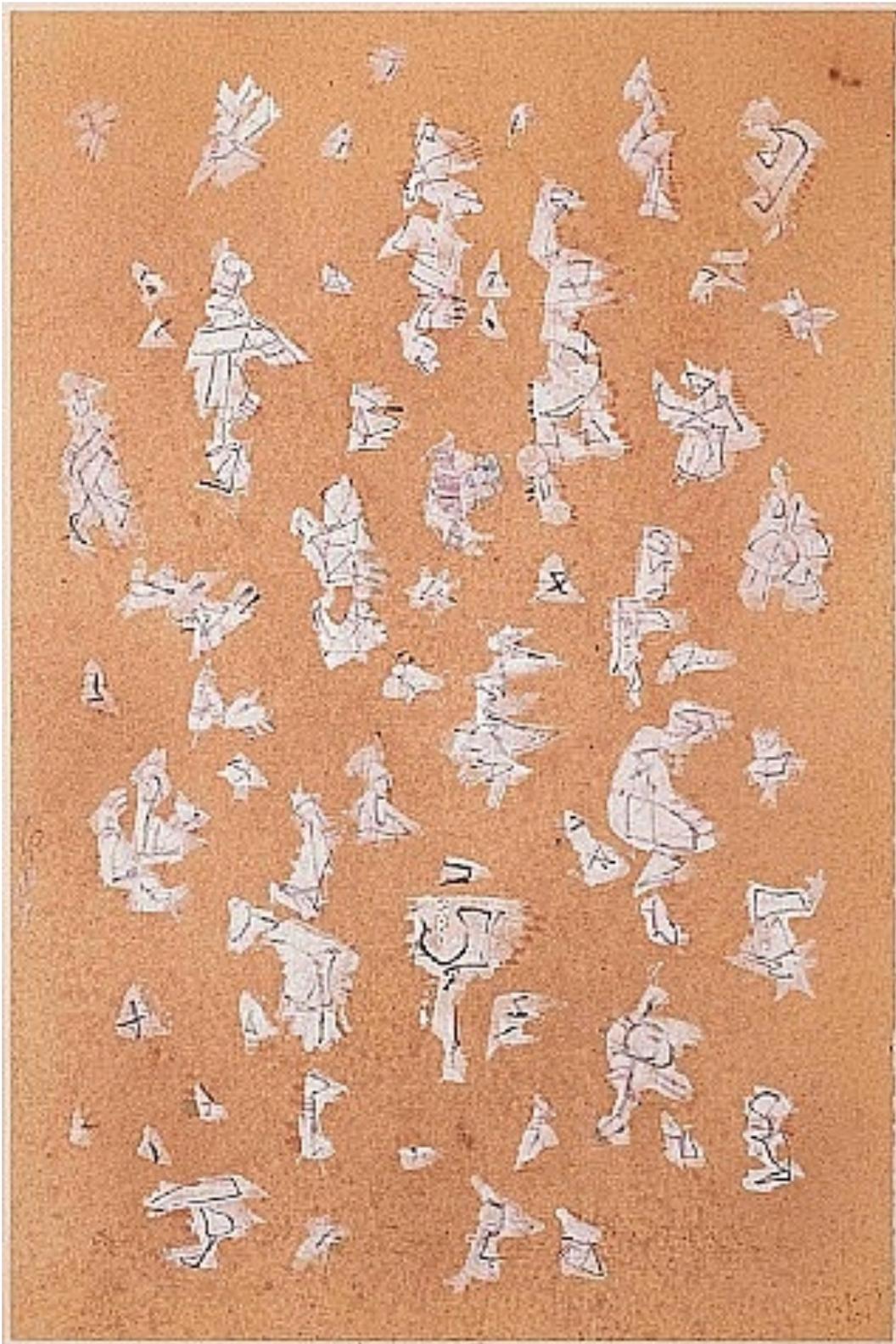


Imagen 20.- Imágenes antiguas, Temple/papel, 1954, 35.8x30, Mark Tobey
<http://www.artnet.com/artwork/426196762/764/mark-tobey-ancient-images.html>



Imagen 21.- s/t, Sumi, 1957, 53.3x74.2, Mark Tobey
<http://www.artnet.com/artwork/426166140/764/mark-tobey-untitled-sumi.html>



Imagen 22.- s/t, Mixta, 1970, 21.7x14, Mark Tobey
<http://www.artnet.com/artwork/426175005/424320473/mark-tobey-untitled.html>



Imagen 23.- Composición No1, Sumi, 1957, 61x97.8, Mark Tobey
<http://www.artnet.com/artwork/426128902/764/mark-tobey-composition-no-i.html>



Imagen 24.- Gran materia amb petjades, Mixta, 1992, 300x200, Antoni Tàpies
<http://www.artnet.com/artwork/426237415/1042/antoni-tapias-gran-materia-amb-petjades.html>

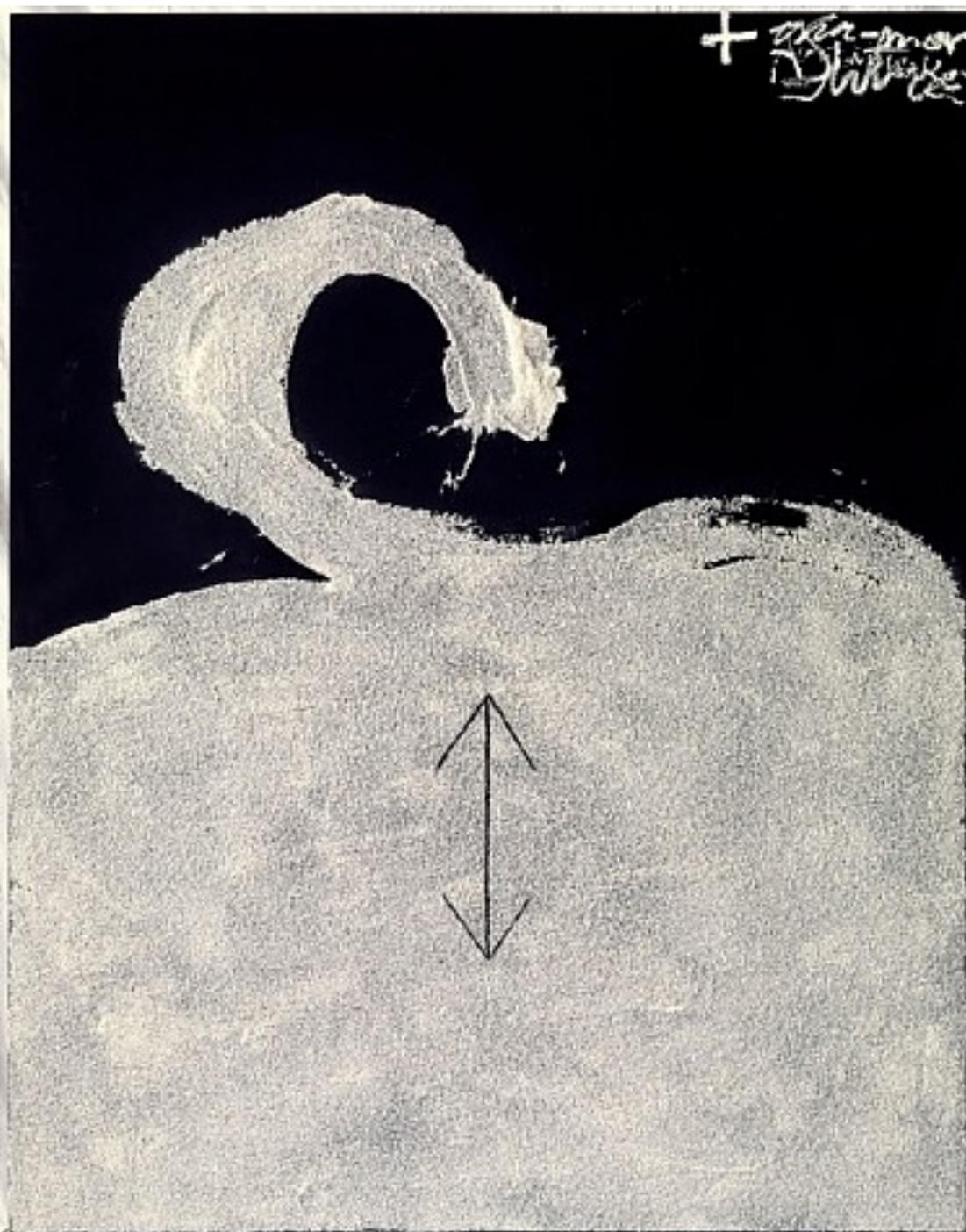


Imagen 25.- Ona-mar, Mixta, 2000, 146x114, Antoni Tàpies
<http://www.artnet.com/artwork/426240039/1042/antoni-tpies-ona-mar.html>



Imagen 26.- Creu de fusta, Mixta, 2001, 200.2x175.3, Antoni Tàpies
<http://www.artnet.com/artwork/423991391/826/antoni-tpies-creu-de-fusta.html>



Imagen 27.- Quatre ruis de sang, Mixta, 1972, 66x77, Antoni Tàpies
<http://www.artnet.com/artwork/426154163/424798554/antoni-tpies-quatre-ruis-de-sang.html>



Imagen 28.- Taller de Antoni Tàpies

<http://4.bp.blogspot.com/->

[Aa3C8QqTcSM/TzBkmST_BQI/AAAAAAAAEEs/KNfjXIXCvPo/s1600/CHEMA+CONESA.jpg](http://4.bp.blogspot.com/-Aa3C8QqTcSM/TzBkmST_BQI/AAAAAAAAEEs/KNfjXIXCvPo/s1600/CHEMA+CONESA.jpg)



Imagen 29.- A4, Farbaquatintaradierung mit Carborundum, 1985, 75x74.5, Antoni Tàpies

<http://www.artnet.com/artwork/426117378/181728/antoni-tpies-a4.html>

Capítulo 3. Los elementos del *shodo* en mi propia creación plástica

3.1. Pasos hacia una visión holística:

Antes de iniciar directamente con el análisis de mi obra, es necesario explicar brevemente algunos de los elementos del *shodo*, y como su práctica diaria puede ser beneficiosa para ampliar nuestra manera de pensar y mejorar nuestra salud mental, y toda nuestra vida desde una perspectiva holística. “La palabra holístico (integral) es originaria de la palabra griega "holos" y significa la observación de algo desde el punto de vista funcional a partir de todas sus partes e interrelacionarlas unas con otras como un todo. Se trata de un modelo funcional y no estático, integral y no dividido, incluyente y no excluyente, ampliado y no limitado, total y no aislado.”²⁴⁵ Los calígrafos chinos querían mediante la práctica del *shufá* llegar a tener un conocimiento más amplio del universo tanto en lo particular con cada uno de sus componentes, como en general como una misma estructura; de la misma manera en que en la actualidad la medicina explica al cuerpo humano no sólo por cada uno de sus órganos y partes, sino también como un organismo complejo formado por todos ellos. Es por esto que los antiguos pintores del *shufá* eran a la vez músicos, filósofos, políticos, guerreros, deportistas, etc. En Japón se defiende más la especialización que la diversificación, al menos en el ámbito profesional, sin embargo, sí se trata (como en Estados Unidos de Norteamérica) que la educación sea holística, que los estudiantes estén en continuo contacto con las artes, las ciencias y las disciplinas deportivas, no sólo como observadores, sino también como ejecutantes. En este país asiático la enseñanza de la caligrafía constituye una parte muy importante de la instrucción elemental y le dá al individuo un estatus social elevado que le ayuda a abrirse paso también en el ámbito laboral y económico. La práctica del *shodo* ayuda al artista a sentirse en conexión con el universo, con el Todo, a observar la realidad desde una perspectiva más amplia y más íntima a la vez.

²⁴⁵ http://web.suryacenter.cl/index.php?option=com_content&view=article&id=79:la-odontologia-holistica&catid=46:surya-center Revisada en noviembre de 2011.

Al contrario de lo que sucede en oriente, la sociedad occidental actual nos ha hecho egocéntricos, pendencieros y completamente separados de la naturaleza, de nuestros semejantes y de la misma realidad en la que vivimos. El individuo raramente deja de considerarse simplemente como eso, no se da cuenta de que todas y cada una de sus acciones afectan y son afectadas por absolutamente todo lo existente en el universo, ni siquiera se da cuenta mínimamente de lo que dichas acciones afectan a la sociedad en que vive. Nos sentimos solos, enfermos, enajenados, tristes. Somos los niños olvidados de y por la *Pachamama* (Deidad andina que simboliza a la naturaleza y a la madre tierra ²⁴⁶). Renegados, destructivos, rebeldes y en constante agonía adolescente. Esta actitud y forma particular de ver la vida la proyectamos en nuestras creaciones sociales: empresas, escuelas y naciones están enfermas por esta desolación.

En occidente la imaginación y el intelecto se contemplan como conceptos separados y sin relación, “nuestra visión no comprende lo que ve y nuestro pensamiento no ve lo que comprende” ²⁴⁷ Necesitamos centrarnos en el aquí y el ahora, ordenar esa energía caótica que causa nuestros sufrimientos y enfermedades, necesitamos poner orden en el caos, poner nuestra mente y nuestro entorno en paz. ²⁴⁸

Buscamos la solución a nuestros problemas aislando esos problemas y aislandonos de lo que nos rodea. Tratamos en realidad los síntomas, pero no las causas, las cuales se hayan en los diversos aspectos de nuestra vida, ya sean socio ambientales, conductuales, fisiológicos, emocionales, cognitivos y transpersonales. Para encontrar la cura contra aquello que nos aqueja, necesitamos analizar todos y cada uno de los planos en que se mueve nuestra energía, nuestro ser y, como diría la Maestra María José Zamora Fuertes hablando de Arte Terapia: “conjugar los potenciales de todos estos planos para

²⁴⁶ <http://es.wikipedia.org/wiki/Pachamama> Revisada en septiembre de 2012.

²⁴⁷ Argudín, Luis, *El arte como profesión*, México DF, Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas (Cenidap), 2008 p.13.

²⁴⁸ Ahuerma, Saidi, *Del Ser y su manifestación en el arte*, México DF, Editorial Orion, 1993 p.11.

ayudar al individuo a sanar.”²⁴⁹ Es necesaria una visión sistémica, globalizadora e integradora: una visión holística²⁵⁰

Respecto a esta necesidad, Asociaciones como Visión Holística (1996, Facultad de Ciencias Económicas de la Universidad de Buenos Aires) proponen que las empresas no simplemente se enfoquen en sus grandes proyectos y sus productos principales, sino también en sus empleados, los problemas, preocupaciones, actividades, realizaciones y felicidad de todos y cada uno de ellos, las relaciones con sus clientes, competidores, proveedores y con otras empresas y la sociedad en sí.²⁵¹

3.1.1. Cerebro holístico:

El enfoque desarrollado por William Edward "Ned" Herrmann acerca de los estilos de pensamiento, plantea el llamado modelo de *Cerebro Total*, el cual resulta de la integración de la teoría de especialización hemisférica (que divide el cerebro en dos hemisferios) y de la teoría del Cerebro Triuno de Paul McLean²⁵², que plantea que el cerebro ha ido añadiendo capas a lo largo de la evolución que van desde los reptiles hasta el ser humano. McLean propone la existencia de tres diferentes sistemas cerebrales interconectados entre sí: reptil o básico, límbico y neocortex; cada uno de ellos es distinto en su estructura física y química, y funcionan de diferente manera: El Sistema Reptil (o Paleocéfalo) está formado por los ganglios basales, el tallo cerebral y el sistema reticular, es la parte más antigua del cerebro y se desarrolló hace aproximadamente 500 millones de años, contiene la inteligencia básica, las rutinas, rituales, parámetros y las necesidades vitales, es instintivo. En él se alojan los miedos, los traumas y el deseo sexual.²⁵³ “Nos sitúa en el puro presente, sin pasado y sin futuro y por tanto es incapaz de aprender o anticipar.

²⁴⁹ http://www.antarayame.com/presentacion/vision_holistica.htm Revisada en marzo de 2012.

²⁵⁰ http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-07051998000100006&script=sci_arttext Revisada en marzo de 2012.

²⁵¹ <http://www.visionholistica.com> Revisada en marzo de 2012.

²⁵² http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-07051998000100006&script=sci_arttext Revisada en marzo de 2012.

²⁵³ <http://es.scribd.com/doc/4742292/El-Cerebro-Triuno-de-Paul-McLean> Revisada en marzo de 2012.

No piensa ni siente emociones, es pura impulsividad.”²⁵⁴ El sistema Límbico (Mesoencéfalo) constituye el asiento de la emociones, de la inteligencia afectiva y motivacional, está constituido por seis estructuras que son: el tálamo (placer, dolor), la amígdala (nutrición, oralidad, protección, hostilidad), el hipotálamo (cuidado de los otros, características de los mamíferos), los bulbos olfatorios, la región septal (sexualidad) y el hipocampo (memoria de largo plazo). En estas zonas están las glándulas endocrinas más importantes para el ser humano: la pineal y la pituitaria.²⁵⁵ Según investigadores de la Escuela de Medicina de la Universidad de Berlín, entre estas glándulas existe un canal, que une las hormonas que ambas secretan, cuyo resultado químico produce un “estado místico” en la persona. Y que esta unión puede facilitarse voluntariamente mediante métodos específicos como la meditación.²⁵⁶ El Neocortex (o Telencéfalo) localizado en la corteza cerebral, principalmente en la región frontal, es el sistema más evolucionado contribuye a la organización social, el análisis y entendimiento, y por lo tanto la praxis educativa. Sperry, Gazzaniga y Bogen, lo dividieron en dos hemisferios; izquierdo y derecho. El izquierdo es el responsable de la llamada “inteligencia racional”, es secuencial, lineal, progresivo y lógico. El derecho maneja la inteligencia asociativa, creativa e intuitiva, está relacionado con el mundo de las sensaciones y las emociones.²⁵⁷ Lo ideal sería poder armonizar ambos hemisferios y utilizarlos como una unión.

En la opinión de Springer y Deutsch, las características diferenciales entre los dos hemisferios pueden ser ubicadas de la siguiente manera:

²⁵⁴ <http://www.personarte.com/cerebrotriuno.htm> Revisada en marzo de 2012.

²⁵⁵ <http://es.scribd.com/doc/4742292/El-Cerebro-Triuno-de-Paul-McLean> Revisada en marzo de 2012.

²⁵⁶ <http://www.atinachile.cl/content/view/517108/PINEAL-Y-PITUITARIA.html> Revisada en marzo de 2012.

²⁵⁷ <http://es.scribd.com/doc/4742292/El-Cerebro-Triuno-de-Paul-McLean> Revisada en marzo de 2012.

Cerebro Izquierdo:

Verbal

Secuencial

Temporal

Digital

Racional

Lógico

Analítico

Pensamiento occidental

Cerebro Derecho:

Videospacial

Espacial

Analógico

Simultáneo

Intuitivo

Gestalt

Sintético

Pensamiento oriental²⁵⁸

Según opina Herrman, en el cerebro Triuno, además de los hemisferios izquierdo y derecho ya mencionados, se tendrían las mitades superior (cerebral) e inferior (límbica), lo que divide el cerebro en cuatro partes o cuadrantes, todas estas zonas interconectadas de diferentes maneras. Estos cuadrantes, que llamaremos A (izquierdo), B (derecho), C (superior) y D (inferior) corresponden a cuatro modos específicos, distintos e independientes de procesamiento diferencial de información, detectados especialmente por el método estadístico de conglomerados (*clusters*) con el apoyo de datos rigurosamente procesados. A continuación se muestra este complejo modelo metafórico de cuadrantes o estilos de pensamiento y las características de cada uno:

Cuadrante A: Lógico, cuantitativo, analítico, crítico, fáctico

²⁵⁸ http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-07051998000100006&script=sci_arttext Revisada en marzo de 2012.

Cuadrante B: Secuencial, controlado, conservador, estructural, detallista

Cuadrante C: Emocional, sensorial, musical, humanístico, expresivo

Cuadrante D: Conceptual, sintetizador, visual, metafórico, integrador²⁵⁹

Mediante una vida sana y el desarrollo de una clara visión del Aquí y Ahora, se puede lograr un equilibrio entre estas partes del cerebro, lo que nos haría poder controlar nuestras “experiencias místicas” y sacar provecho de ellas para enriquecer el proceso creativo y en la vida misma. Saber controlar y jerarquizar de manera positiva las reacciones, informaciones e impulsos de “nuestros cerebros” sin discriminar negativamente a ninguno de ellos es lo que se lograría con una visión holística.

El modelo de Herrmann llamado *Cerebro Total*, un modelo unitario, dinámico e integrador, postula la activación situacional y reiterada de los cuadrantes antes mencionados; además, nos dice que los estilos de pensamiento no son fijos: pueden ser reajustados en busca de las configuraciones óptimas para cada caso, ya sea individual o grupal. La creatividad, la inteligencia, el aprendizaje, la toma de decisiones y la solución de problemas requieren de la acción concertada de todos los cerebros, el Cerebro Total: ningún estilo, idea, reacción, habilidad o estrategia resultaría, de esta forma, privilegiado en perjuicio de los otros.²⁶⁰ Esto es lo que han estado desarrollando los filósofos orientales, principalmente la corriente zen, que propone aplicar la meditación a toda actividad cotidiana.

La práctica correcta de una disciplina artística implica la utilización de todos estos cuadrantes, o mínimamente de más de uno de ellos, ya que se deben tomar en cuenta no sólo situaciones racionales sino también sentimentales. No podemos utilizar de manera óptima ninguna herramienta, ningún aparato, ningún sistema, ninguna máquina ni ningún programa si no lo conocemos. Cuando compramos un artefacto nuevo o instalamos un nuevo programa en un ordenador, una de las primeras cosas que hacemos (a veces incluso antes de

²⁵⁹ http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-07051998000100006&script=sci_arttext Revisada en marzo de 2012.

²⁶⁰ http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-07051998000100006&script=sci_arttext Revisada en marzo de 2012.

revisar el manual, tutorial o instructivo) es explorarlo. Lo mismo hacemos cuando llegamos a un nuevo lugar, una nueva ciudad, un nuevo vecindario; exploramos, caminamos, ubicamos los puntos de interés. Sin embargo, dentro de la educación occidental tradicional nunca se nos enseña a hacer eso con nuestro cerebro, que es la máquina más compleja con que contamos, además de ser la principal y la que nos acompañará a lo largo de nuestra vida. Las diferentes técnicas de meditación desarrolladas principalmente en el subcontinente indio (que abarca los actuales países de India, Nepal, Bangladesh, Bután, Maldivas y Sri Lanka) y en China, constituyen métodos muy efectivos de exploración mental que nos ayudan a conocer mejor como trabaja nuestro cerebro y a trabajar en lograr la armonía de sus partes. Al final en el apéndice se reseñarán algunas de estas.

La utilización de signos nos aleja de las palabras verbales y libera al cerebro de esa saturación de información que le impiden funcionar correctamente, regresandonos a un estado primigenio que es el primer paso para desalienarnos.²⁶¹

El shufá o *shodo*, como ya vimos, no sólo se trata de una actividad plástica, sino que la música, la literatura y la filosofía también tienen mucho que ver, por lo que es una buena forma de ejercitar el desarrollo de cerebro holístico, no obstante para poder sacarle provecho al *shodo* he tenido que conocer y practicar diversas técnicas de meditación como la atención conciente, el *nembutsu*, el *zazen*, el tantra y la danza *butoh*.

3.1.2. Meditación:

La meditación consiste en poder conectar con nuestro presente, ser conscientes de lo que sucede en nuestro alrededor, de que no somos fenómenos aislados, sino que mantenemos una estrecha relación con todo el universo. Con la meditación tranquilizamos nuestro espíritu y poco a poco el apego va desapareciendo, la confusión de la dualidad de el Yo y el Ustedes se

²⁶¹ Michaux, Henri, *Op cit*, p.223.

desvanece como una obra más de *Maya*. Nuestra realidad se vuelve más armónica, nuestro mundo funciona de manera más correcta. Como ya vimos en el primer capítulo, “meditar” no se trata de “reflexionar”, tampoco es un método de relajación o de hipnotismo, ni un estado de trance o una puerta a realidades surrealistas o alucinaciones de la mente, la meditación es una forma de trabajar en la mente utilizando la misma mente. Abriendo nuestra percepción para permitir un aumento en la capacidad de conciencia y positividad, que a su vez nos permita percibir la realidad del Todo.

La meditación trae como beneficio primordial la posibilidad del despertar al campo de la conciencia, del inconsciente. Incluso las causas de nuestras penas pueden lucir más claras cuando la presión de la vida cotidiana no es tan severa.²⁶² De esta forma, he podido clarificar mi espíritu, apaciguar mi sufrimiento, dejar atrás dolorosos recuerdos y semillas de rencor que podrían florecer en cualquier momento.

La meditación es una herramienta que me ha resultado muy útil en la práctica artística, su meta final es lograr que nuestra visión holística surja, se desarrolle y madure hasta el punto en nos lleve a una evolución en nuestro espíritu, que nos produzca un cambio del que ya no hay retroceso, un punto que nos lleva directo a la iluminación. En las palabras del monje *Vipassana* Paravritti, se produce “un giro en el asiento más profundo de la conciencia”²⁶³

Existen varias técnicas de meditación budista pero simplificando, pueden dividirse en dos grupos principales. Las técnicas *Samatha* (paz o tranquilidad), y las *Vipassana* (técnicas para alcanzar una visión clara, percatación o discernimiento). El primer grupo nos ayuda a calmar la mente, orienta el sentido de la conciencia, fomenta emociones positivas y expande nuestra perspectiva. El objetivo de este tipo de meditación es clarificar nuestra visión, desarrollar el Amor Universal (*Metta*).²⁶⁴ Este tipo de meditación requiere de un objeto que nos ayude a la concentración, este puede ser una vela, una imagen,

²⁶² *Ibidem* p.63.

²⁶³ <http://www.budismo.com/articulos/meditacion3.php> Revisada en mayo de 2011.

²⁶⁴ <http://www.budismo.com/articulos/meditacion.php> Revisada en mayo de 2011.

una persona, música, la voz de alguien, el seguimiento de la respiración, etc.²⁶⁵ La práctica de la meditación *Samatha* nos lleva a un estado de tranquilidad, positividad, plenitud, crecimiento y principalmente conciencia y, por consiguiente, satisfacción. La meditación *Vipassana* es practicada por gente más experimentada, su objetivo es lograr una visión holística clara.²⁶⁶ En este tipo de meditación nuestro objeto de concentración básicamente es nuestra concentración en sí, nuestra mente despejada de ilusiones, ideas, anhelos, emociones y demás distracciones. La forma de meditación *Vipassana* más directa y sofisticada es el *Zazen* que se practica dentro de la corriente budista *Ch'an* llamada con el término japonés "Zen" en los países de occidente, incluido México.

En el apéndice correspondiente daré una pequeña reseña de los tipos de meditación que he practicado. Estos estarán ordenados no sólo cronológicamente en cuanto a mis acercamientos a ellos, sino también en base a su complejidad; del más sencillo al más complejo, y a su efectividad; del menos efectivo o de resultados más lentos al más efectivo o de resultados más inmediatos.

3.2. Obra pictórica:

Registrar la meditación budista, el concepto de vacío y de energía, analizar la obra de autores relacionados es algo sencillo comparado con el reto de llevar todo esto a un trabajo plástico, al menos en un inicio. Los métodos de trabajo, las herramientas y los soportes varían, pero trato siempre de seguir una línea, de trazar el movimiento de la energía, de dejar que fluya simplemente. Sin embargo al plantearme si es posible verdaderamente dejar de lado el ego y el apego, debo responder sinceramente que, como pintor occidental no lo es, al menos no completamente. Aunque algunas de mis obras podrían acercarse a un *haiku* pictórico, son en realidad *senryus*. Puesto que están dotadas no sólo de la energía neutra del universo, sino de pasiones, infiernos e ideales.

²⁶⁵ <http://www.budismo.com/articulos/meditacion2.php> Revisada en mayo de 2011.

²⁶⁶ <http://www.budismo.com/articulos/meditacion3.php> Revisada en mayo de 2011.

La obra está intrínsecamente relacionada con la vida del autor de una forma u otra, mi caso no es la excepción. Recuerdo muy vivamente un episodio de mi niñez que me condujo a la pintura; la mayor parte de esta época estuve enfermo de asma. No podía asolearme, no podía darme el frío, no podía hacer mucho ejercicio. Lo que significa no jugar fútbol, ni ninguna de las cosas que hacían los otros niños. Durante las crisis asmáticas no podía ni salir de la cama, tampoco podía dormir ya que necesitaba estar despierto para respirar, para no ahogarme, eso me llevó invariablemente a sufrir también varios episodios depresivos, recuerdo haber pensado en el suicidio por primera vez, creo, cuando tenía ocho años. El entorno familiar no era muy apacible, el entorno en sí no era nada apacible, eran tiempos muy difíciles. Mi madre, preocupada por mí, me proveía de libros y revistas para que me entretuviera. Yo leía y leía, tomaba por asalto la biblioteca familiar en busca de más conocimiento, más entretenimiento. Era el siglo XX, no había internet, no había televisión de paga, las consolas de videojuegos apenas iniciaban, para completar el panorama, en el lugar en dónde vivíamos raramente llegaba la señal de televisión. Me siento muy afortunado de haber crecido en esas circunstancias, gracias a eso empecé a Leer y Escribir a muy temprana edad, y me refiero a Leer y Escribir; no “leer y escribir”. No me gustaba leer novelas, recuerdo que leía más bien sobre filosofía, historia, política y arte. Leí alguna novela histórica, pero yo más bien consideraba la lectura de novelas tiempo perdido, y no fue sino hasta casi terminar la licenciatura que en una plática un amigo me dijo “Hablas como Henry Miller” Me causó mucha gracia y le pregunté si acaso conoció a Miller, a lo que él me regaló un ejemplar de “Sexus” me identifiqué con el autor desde la primera página, seguí leyendo a H.M., después continué con Bukowsky, Burroughs, Hemmingway, Ray Bradbury, Dostoyevsky, etc. Quería recuperar el tiempo perdido, el mismo tiempo perdido que tanto evadí. Volviéndome a mi niñez; después de los libros y las revistas, el siguiente regalo materno fueron lápices, papel, colores, escuadras, plastilina, etc. Entonces, al lado de la literatura surgió otro amor que pronto se completaría con la música: las artes visuales. Cuando pienso en esto, no

puedo evitar modestamente pensar en la extraña coincidencia de mi vida con la de Antoni Tàpies, que llevó una niñez similar.²⁶⁷

Por lo general antes de comenzar un trabajo realizo una sesión de meditación de Atención Consiente, algunas veces trabajo la meditación tántrica o el *zazen* mientras estoy pintando y los resultados son mejores que cuando trabajo en mi “estado normal” por así decirlo. En esos trabajos puedo sentir una carga de energía inmensa que me envuelve, puedo percibir la música que está ahí plasmada. Si uno se acerca a estas obras despojándose de todo sentido crítico, no en son de guerra, sino de paz, los trazos parecieran salir del soporte y danzar alrededor.

Mi obra no es sólo una armónica composición de gestos refinados, no es solamente flores, alegría y corazones rosados. Es más que nada calaveras, angustia, tristeza, desolación, furia; es una manera de exorcizar los demonios que llevo dentro, de luchar contra recuerdos y realidades, es mi forma de subirme a un tanque de guerra a bombardear *Samsara*. El arte es violencia también, es irrumpir en la conciencia de alguien, es vomitarle encima a la sociedad, es burlarse de la crítica, de los académicos, de los colegas, de los camaradas, de uno mismo. Si nuestro sistema legislativo fuera más inteligente, los artistas y los filósofos abarrotaríamos las cárceles. ¡Gran acierto del fascismo el perseguir a los intelectuales! Movemos conciencias, despertamos inquietudes, promovemos la verdadera libertad, la anarquía, la caída de la moral ortodoxa. Llamamos a la gente a la solidaridad, a la unión, a la rebelión, a la expresión de aquello que no nos gusta y de aquello que nos encanta. ¡Eso es peligroso para una sociedad que pretenda ser estable! Parte de nuestro trabajo es hacer sentir incómodos a los demás, sembramos insatisfacción, inconformidad. Los regímenes revolucionarios tratan constantemente de consolidar a los intelectuales en su cartera, y a veces lo logran. Pero finalmente el espíritu rebelde, inconforme, aventurero rompe las cadenas y acaba preso en Lecumberri o muerto en La Higuera. Podemos participar en la lucha revolucionaria, pero jamás ser parte del aparato burocrático resultante. Un

²⁶⁷ Tàpies, Barcelona, Ciro Ediciones S.A., 2006 pp.22-23.

régimen que pretenda consolidarse fuertemente bien haría en fusilar a todos los intelectuales apenas alcance el triunfo, lo hayan apoyado o no. ¿Y qué sucedería si los intelectuales tomaran el poder? ¡Caos, absolutismo, destrucción! Las fuerzas del mundo se moverían para destruirnos, como es debido. Hitler era pintor, Mussolini tocaba el violín, José Luis Calva Zepeda era poeta y dramaturgo, Charlie Manson era músico. Todos ellos vieron frustradas sus posibilidades en el mundo del arte e irrumpieron en la sociedad de otras maneras. Finalmente, supongo que, como opinaría Anthony Julius, no es verdad que toda obra de arte sea un delito no cometido²⁶⁸, sino mas bien yo opino que se ha cometido, solo que no se ha penalizado, por lo general.

Decía André Bretón que “El acto surrealista más puro consiste en bajar a la calle, revólver en mano, y disparar al azar, mientras a uno le dejen, contra la multitud”. Degas había afirmado: “Una pintura requiere tanta astucia, picardía y maldad como la comisión de un delito”, Maurice de Vlaminck, dijo: “Lo que habría conseguido tirando una bomba –lo cual me habría llevado al patíbulo– intenté hacerlo en el arte, pintando, usando colores de la mayor pureza. Así satisfice mi deseo de destruir las viejas convenciones, de desobedecer”. Miró mismo comunicó: “Quiero asesinar la pintura”.²⁶⁹ El arte es violencia, es movimiento, es energía, es caos, es revolución. Es un tren hermoso de contemplar, cruza el desierto agilmente en una hermosa sinfonía poética, pero apártate de sus rieles o te puede arrollar. Los artistas, los intelectuales somos un peligro para la sociedad.

En cuanto a materiales, experimento con muchos, que van desde el óleo hasta el temple, pasando por el acrílico, la encáustica, la tinta, etc; mis soportes pueden ir desde el lienzo hasta la tabla y diferentes papeles, incluyendo el papel *xhuán*. Utilizo diversas herramientas, no sólo pinceles convencionales y mis pinceles de bambú, sino también espátulas, gubias, navajas y una especie de garras de metal que diseñé y que llamo “*kuro neko*” (“gato negro” en

²⁶⁸ <http://revista.libertaddigital.com/tiene-delito-1275753439.html>

²⁶⁹ <http://es.paperblog.com/toda-obra-artistica-es-un-delito-no-cometido-669356/> Revisada en noviembre de 2011.

japonés)²⁷⁰ con las que rasgo la madera a la usanza de un gato afilandose las uñas²⁷¹, todo lo que esté a la mano puede servir para expresar “la mano. el brazo. un asa. un truco.”²⁷²

En mi trabajo trato de plasmar diversas influencias, en pintura; además de los tres pintores que presenté anteriormente (Pollock, Tobey y Tàpies); Miró, Klee, Barcelo, Soulages, Kandinsky, Picasso, Gorky, Warhol, Gottlieb, Goya, Willem de Kooning, Kline, Motherwell, Velázquez, James Brooks, Cézanne, y otros más, en cuanto a pintura. En literatura me inspiro frecuentemente en la obra de Bukowski, Henry Miller, Hemingway y Dostoyevsk. La música que utilizo para trabajar varía mucho desde flamenco y tango hasta blues y música electrónica, pero mucha de mi obra está basada en canciones de David Bowie, Rolling Stones, Lydia Lunch, Goran Bregović y Bauhaus. Constantemente adopto elementos del cine chino y japonés; principalmente de Akira Kurosawa y Wong Kar-wai, y las animaciones de Hayao Miyazaki. En cuanto a las artes escénicas me gusta contemplar los movimientos de las bailarinas de flamenco, de los danzantes *butoh* y de Juan Belmonte en el ruedo, y trato de traducirlos a la pintura y el dibujo gestual. Mención aparte merece al trabajo del grupo alemán *Einstuerzende Neubauten* cuya música, diseño de imagen y trabajo escénico constantemente trato de plasmar en mi obra. También he realizado producción inspirada en temas de actualidad como las elecciones del 2006 en México, el triunfo revolucionario en El Salvador en 2009, la cuestión del pueblo Saharaui, Cuba, la “desaparición” de la isla Bermeja, Venezuela, los derechos de la mujer musulmana y el criminal bombardeo genocida sobre la población japonesa indefensa de Hiroshima y Nagasaki²⁷³.

²⁷⁰ Imágenes 1 y 2

²⁷¹ Los gatos son unos grandes artistas, dignos de ser emulados en la plástica, la música y las artes escénicas. Sería muy interesante si nuestro antropocentrismo disminuyera un poco para permitirnos considerar la inteligencia de las otras especies animales, antes que teorizar sobre inteligencia artificial o extraterrestre.

²⁷² Filliou, Robert, *Una selección de 1000 poemas japoneses básicos/ a selection from 1000 Basic Japanese Poems*, México DF Editorial Alias, 2008 p.62.

²⁷³ Que seguirá siendo de actualidad mientras los Estados Unidos del Norte sigan cometiendo esos atropellos contra toda la humanidad y mientras sigan manteniendo bases militares en países como Japón, Colombia, Haití o Cuba.

El caos y el germen es el principal elemento al comenzar a pintar, establecer mi caos interno de manera que de ahí surja algo, un abismo, pero un abismo ordenado.²⁷⁴ A veces boceto algunos mapas, croquis dónde elaboro y evalúo la estructura del proyecto, lograr el equilibrio tomando en cuenta dirección, peso, movimiento, etc²⁷⁵. Posteriormente viene una etapa de manchas y trazos (ya no línea y color), es una etapa más manual que visual,²⁷⁶ la mano fluyendo con la energía en medio de el caos creativo, haciendo que de ese caos génesis surja la obra. A diferencia de la línea que es visual, el trazo es completamente manual, como la mancha. En este caso la mancha del blanco y negro, que crea una tensión en sí misma, un caos del cual surgirá la luz,²⁷⁷ el blanco y negro son una unión. “Todo puede ser a la vez blanco y negro, son conceptos interdependientes, no hay blanco y negro”²⁷⁸, sino “blancoynegro”

Mis sesiones pictóricas varían según el momento, según el tema, según el impulso y según el lugar. Por lo general los sencillos esquemas elaborados al inicio me sirven como guiones que me dan una idea aproximada del rumbo que llevará la obra, pero durante el desarrollo de la misma, dejo que la energía hable y a veces el resultado, a primera vista, no tiene ya nada que ver con el proyecto inicial. En mi taller tengo la libertad de iniciar las sesiones pictóricas con una meditación que, sobre todo cuando trabajo en el piso con los materiales tradicionales del *shufá*, continúo durante todo el proceso. Constantemente dejo que el incienso impregne el ambiente, que la música ayude a la pintura a fluir, a veces unos tragos de whiskey, *sake*, vino tinto o incluso cerveza, pulque, *tlachique* o mezcal ayudan a que el ego se disperse, el desapego y las pretensiones desaparezcan y la pintura surja con vida propia, los trazos fluyen velozmente, la vivacidad en la línea es muy importante, “Michaux se sorprendía de que pocos pintores contemporáneos se interesaban por la velocidad, concepto de gran importancia en la cotidianidad actual”,²⁷⁹ al igual que otros artistas occidentales que se acercaron al *shodo* es un individualista, busca soluciones a través del trazo, en este caso su

²⁷⁴ Deleuze, Gilles, Pintura, *El concepto de diagrama*, Buenos Aires Editorial Cactus, 2007 pp.90-91.

²⁷⁵ Imágenes 3 y 4

²⁷⁶ *Ibidem* pp.97-98.

²⁷⁷ *Ibidem* p.99.

²⁷⁸ Ciro Ediciones S.A., *Op Cit* p.86.

²⁷⁹ Lazaga, Noni, *Op Cit*, p.169.

preocupación es la velocidad, cosa que resuelve con la utilización de técnicas en base agua y de secativos para las mismas tintas.²⁸⁰

A continuación presento tres de mis obras, realizadas básicamente en un monocromo cimentado en el amarillo. Por lo general mi paleta está basada en ocre, tierras, grises o negros, para expresar de manera más contundente la amargura y la tristeza que usando los colores vivos.²⁸¹ Recordemos que la llamada “pieza” en realidad es solo un registro, la obra en sí es intangible, es la acción, el proceso, aquello que solo se puede experimentar directamente, y cuya aproximación mas directa es la pieza. No es lo mismo experimentar una vivencia que después escribirla a modo de biografía para compartirla con “los otros”, que no tendrán de esta manera otra aproximación mas cercana a la experiencia real.

3.2.1. Nostalgia que hace llorar a veces²⁸²

Es un aglutinante base óleo con pigmentos y grafito sobre tabla que mide 70x100cm, realizado en el año 2012. En esta obra los únicos pigmentos utilizados son el amarillo ocre y un rojo tierra, que pueden darnos varias tonalidades, que se enriquecen con el grafito a lápiz y algunos cuantos esgrafiados.

En esta obra me enfrenté ante la problemática planteada por el mismo proceso, ya que fue realizada de manera que este estuviera visible en la obra terminada, se puede ver la madera, el lienzo, la imprimatura y el grafito por debajo de las capas de color, que recurriendo a varias veladuras logré que fueran también visibles todas y cada una de ellas; es decir, el proceso se puede ver en sus partes en la obra ya terminada. Con lo que el espectador puede ser partícipe de una mínima parte del proceso pictórico al observar la obra ya finalizada.

²⁸⁰ *Ídem.*

²⁸¹ *Ciro Ediciones S.A., Op Cit p.1.*

²⁸² *Imagen 5*

La técnica usada en la pintura de paisajes china tradicional a base agua consistente en deslavar y chorrear la obra en diversos momentos del proceso para poder dar la ilusión de bruma, la aplico en esta y otras pinturas utilizando esencia de trementina en vez de agua. A pesar de no ser un paisaje precisamente, lo es en esencia, es un paisaje de la energía, del espíritu, la tela sobre el caballete viene siendo una ventana, es algo visual apoyado en lo manual que implica el pincel sobre el lienzo. Entonces tenemos una relación muy tensa del ojo y la mano en acción.²⁸³ Joachim Gasquet, crítico de arte y poeta francés, escribió que deseaba pintar el tiempo y el espacio para hacer surgir a los colores como las “ideas vivas, seres de razón pura” que son.²⁸⁴ Los continuos deslaves con trementina para luego volver a pintar y deslavar una y otra vez, las diferentes capas de grafito, la evidencia del proceso en la obra son exactamente muestras del tiempo, muestras palpables. No basta solamente con poner la pintura en relación con el espacio, hay que ponerla también en relación con el tiempo,²⁸⁵ y no sólo el externo, sino también el propio, ya que el universo interior es tan importante e infinito como el exterior, el reto, la meta es lograr armonizar ambos.²⁸⁶

Las figuras simulan ideogramas orientales cumpliendo con la mayoría de las reglas para los mismos, y teniendo como componentes a los ocho trazos básicos del *shufá*, sin ser precisamente signos de un sistema de escritura establecido. Hidai Tenrai planteaba el hecho de no hacer letras ni dibujo figurativo, entendía la forma y la idea como conceptos unidos, pero defendía la estructura y la expresión de la línea; lo cual era esencial para que el *shodo* pasara a ser parte de las bellas artes. Se debía lograr un equilibrio entre la tradición y el estudio ancestral del *shodo* y la expresión y el gesto de la pintura moderna.²⁸⁷ Aún así, para llegar a estos experimentos plásticos partí, como ya he dicho, de la caligrafía oriental, sus reglas y componentes; el mismo Michaux avanzó desde sus primeros experimentos con la caligrafía que simulaban ideogramas hasta sus trazos en movimiento en los años 70's, trazos gestuales

²⁸³ Deleuze, Gilles, *Op Cit* pp.94-95.

²⁸⁴ *Ibidem* pp.26-28.

²⁸⁵ *Ibidem* p.36.

²⁸⁶ Lazaga, Noni, *Op Cit*, p.179.

²⁸⁷ *Ibidem*, p.166.

que han superado la mancha informe.²⁸⁸ Aunque siendo justos, hay que anotar que esto no es una práctica ni un descubrimiento puramente occidental, en oriente también sucedía, por ejemplo el artista japonés Shinoda Toko en la primera mitad del siglo pasado, empezó a negar las reglas básicas del *shufá*, a escribir los caracteres como le viniera en gana, dejándose guiar por sus instintos, por sus sentimientos, a utilizar el trazo como pura expresión.²⁸⁹ El signo, decía Michaux, representa una oportunidad no forzada de regresar al ser, deslizarse en la esencia de lo representado.²⁹⁰

Al trabajar los grupos de trazos en diferentes momentos de la creación, van apareciendo varios planos, que dada la naturaleza de esta obra siguen visibles, lo cual crea la ilusión de ver los diversos grupos de ideogramas flotando en el espacio en varios planos, dándonos profundidad. Esto no es tan complejo, puede existir o no la profundidad, puede resolverse siempre, el problema realmente es evitar que los diferentes planos de la pintura caigan unos sobre otros, que no sean verticales, puesto que se trata de una verticalidad que no existe más que en el cuadro, no es una verticalidad de la semejanza.²⁹¹

Existe en toda pintura una condición prepictórica, lo que es el cuadro antes de ser plasmado, aquello que da rienda a la acción pictórica, con lo que inicia el acto de pintar,²⁹² esta condición nos da el primer esbozo, que posteriormente se irá transformando de manera gestual, en este caso mediante la técnica del esgrafiado. Los esgrafiados y la manera burda en la que el lienzo está montado sobre la madera acentúan el carácter gestual de la pintura, ofreciéndonos una variedad muy diversa de texturas y superficies que hacen de la contemplación lúdica del cuadro una experiencia enriquecedora para quién tiene la disposición necesaria.

Utilizo la pintura para poder darle una salida a emociones y sentimientos atrapados que enferman mi espíritu y por ende mi cuerpo, sé que la obra está

²⁸⁸ *Ibidem*, p.170.

²⁸⁹ *Ibidem*, p.182.

²⁹⁰ Michaux, Henri, *Op cit*, p.23.

²⁹¹ Deleuze, Gilles, *Op Cit* p.34.

²⁹² *Ibidem* p.37.

terminada cuando he logrado armonizar mi caos, ya no duele. Pero para eso primero hay que dejarlo ser, que la pena se haga presente, que aquello escondido en lo más oscuro de mi alma salga a la luz, entonces todo el cuerpo debe escaparse en un acto de abyección, como cuando alguien se aferra a la taza del baño para vomitar hasta que no queda ya ni sangre, ni bilis, eso es pintar.²⁹³ Para mí, cada cuadro es un final, el proceso se lleva la vida hasta que se termina la obra y la vida, decía el presidente Mao que aún cuando todos hemos de morir, la muerte tiene distintos significados,²⁹⁴ así pues, cada pintura es un fallecimiento distinto.

Al pintar nos reafirmamos, morimos por un ideal, luchamos contra aquello que nos es adverso, somos conscientes de esta lucha de la humanidad contra la inhumanidad, llegamos al sentimiento expresado por Henry Miller “Más clara que nada veo mi propia calavera sonriente, veo el esqueleto bailando al viento, serpientes saliendo de la lengua podrida y las ampulosas páginas de éxtasis sucias de excrementos. E incorporo mi lodo, mi excremento, mi locura, mi éxtasis al gran circuito que circula a través de los subterráneos de la carne. Todo ese vómito espontáneo, indeseable, de borracho, seguirá manando sin cesar, a través de las mentes de los que han de venir, a la vasija inagotable que contiene la historia de la raza. Codo a codo con la raza humana corre otra raza de seres, los inhumanos, la raza de los artistas que, estimulados por impulsos desconocidos, toman la masa inerte de la humanidad y, mediante la fiebre y el fermento de que la imbuyen, convierten esa pasta húmeda en pan y el pan en vino y el vino en canción. Con el abono muerto y la escoria inerte producen una canción que se contagia. Veo esa otra raza de individuos saqueando el universo, dejando todo patas arriba, con los pies chapoteando, siempre en sangre y lágrimas, con las manos siempre vacías, siempre tratando de agarrar y asir el más allá, el dios inalcanzable: matando todo lo que está a su alcance para calmar al monstruo que les roe las entrañas. Lo veo cuando se arrancan el cabello en su esfuerzo por comprender, por aprender lo que es eternamente inalcanzable, lo veo cuando braman como bestias enloquecidas y

²⁹³ *Ibidem.*

²⁹⁴ Mao, Zedong, *Cinco artículos del presidente Mao Tsetung*, Pekin, Ediciones en Lenguas Extranjeras, 1991 p.1.

se precipitan dando cornadas, veo que está bien y que no hay otro camino. Un hombre que pertenezca a esa raza ha de subir al lugar más alto y arrancarse las entrañas, mientras pronuncia palabras incoherentes. ¡Está bien y es justo, porque debe hacerlo! Y todo lo que se quede corto con respecto a ese espectáculo espantoso, todo lo que sea menos escalofriante, menos aterrador, menos demencial, menos embriagado, menos contagioso, no es arte. El resto es falso. El resto es humano. El resto corresponde a la vida y a la ausencia de vida.”²⁹⁵

Este cuadro en especial es triste, es desolado, no es un momento feliz. El entorno ideal para la creación sería uno lleno de amor y armonía. Sin embargo no siempre puede ser así, es entonces cuando la obra sirve para denunciar, pedir, clamar, llorar, desahogar el dolor, finalmente coincidiendo con Saidi Ahuerma, la obra de arte cura el sufrimiento del artista y del espectador.²⁹⁶ ¿Puede su efecto ser duradero? No del todo, por eso es necesario crear, crear, crear para sanar, para mejorar, o mínimamente para soportar. Cuando no se puede ya más sobreviene la locura, el crimen, el vicio, el suicidio. ¿Se podría decir entonces que el artista ha fracasado? Podría decirse si se cree en la concepción romántica del artista tratando de “cambiar al mundo” pero si pensamos como budista, como japonés; diríamos que ha cumplido su ciclo, que ya no encontró honor en la vida que estaba llevando, que va camino a la Tierra de la Pura Felicidad a encontrarse con el buen *buddah Amida*, que rige ese mundo,²⁹⁷ es entonces cuando el artista se lanza a la carretera a impactarse contra el karma, que llega montado en cuatro ruedas.

A continuación cito a Henri Michaux, con cuyas palabras me gustaría recalcar la intención de esta y casi todas mis obras, así como de mi intención al pintar:

“Retorno a lo puro, a lo sobrio, a lo estóico
de un solo trazo tacharlo todo
tachar el ayer

²⁹⁵ Miller, Henry, Madrid, *Trópico de Cáncer*, Ediciones Cátedra, 2006 p.121.

²⁹⁶ Ahuerma, Saidi, *Op Cit* p.107.

²⁹⁷ Ir al apéndice

tachar los debates,
los edificios, las empresas,
las intervenciones agresivas
las peticiones destempladas
la guerra, su guerra,
la que viene enorme
la Primera de verdad
misiles cayendo de los cielos,
que no dará tiempo de ver,
trazos, la duración de un instante
que pondrá fin a todo
para siempre”²⁹⁸

3.2.2. Azuha²⁹⁹

En este caso se trata de una encáustica sobre tabla que mide 70x100cm, realizado en el año 2012. Los esgrafiados sobre el encausto y algunos trazos a lápiz enriquecen la obra. La división y la fusión de cálidos y fríos crean una atmósfera similar al daijing en donde se divide el cuerpo de la obra en dos partes: arriba a la izquierda y abajo a la derecha del espectador, y en donde cada una de las partes contiene a la otra. Algunos *kanas*³⁰⁰ sobresalen de entre los esgrafiados, basados en los ocho trazos básicos del *shodo*. El formato vertical de esta y las otras dos obras a analizar, subraya el carácter occidental de la obra, ya que sería infructuoso tratar de aparentar una herencia cultural que no poseo. Debo recapitular en el hecho de que no soy un pintor oriental, ni tengo ningún tipo de formación o ascendencia asiática, soy occidental, aunque en estos tiempos de la globalización ya no es tan sencillo marcar una división contundente, quizás ahora es más vigente que antes lo que Mark Tobey diría “Mío son (sic) el Oriente, el Occidente, la ciencia, la religión, las ciudades, el espacio y escribir un cuadro.”³⁰¹

²⁹⁸ Michaux, Henri, *Op cit*, p.162.

²⁹⁹ Imagen 6

³⁰⁰ Silabarios japoneses.

³⁰¹ Lazaga, Noni, *Op Cit* p.174.

La encáustica nos da la particularidad de poder tener diversas texturas e intervenir la materia con gubias de manera muy efectiva en las diferentes capas de encausto, lo que (como en el ejemplo anterior) nos da una ilusión de tridimensionalidad, esta vez acompañada del vigoroso movimiento otorgado por el ritmo de los trazos.

Aquí la problemática planteada se refiere principalmente al color, ya que debí armonizar dos tonos diferentes que a la vez se incluyeran, de manera que se vieran integrados al mismo tiempo que se puede apreciar la diferencia entre las dos mitades del cuadro.

Mis pinturas difícilmente podrían considerarse “asiáticas” o incluso “orientales” puesto que en ellas plasmo vivencias e ideas que no son propias sólo de las culturas de Extremo Oriente, sino de otras partes del mundo, de otros países y regiones que he visitado como por ejemplo el Sahara, Centroamérica, Alaska, Oceanía, España, etc. Podría incluso hablar de “cierto paralelismo con Michaux, que busca no sólo en oriente, sino en otras culturas, como se demuestra en sus numerosos viajes, la necesidad de experimentación no sólo en su obra, sino de su propia vida. Sus trazos caligráficos puros y abstractos demuestran esa búsqueda de explicar su lado más profundo.”³⁰²

Aunque en el capítulo anterior no estudiamos a Michaux, es importante anotar que su trabajo también ha influenciado el mío, Michaux se fascinaba por la captación del movimiento vital en el espacio-tiempo, por la velocidad de ejecución, el signo en movimiento, al igual que los caligrafos *ch'an*.³⁰³ Este movimiento está implícito en el concepto taoísta del *shufá*, los trazos deben estar vivos, radiantes de alma,³⁰⁴ de energía.

Cito textualmente una hermosa reflexión de la artista e investigadora española especializada en caligrafía japonesa, Noni Lazaga a propósito de Michaux "Su preocupación por el trazo y la línea como protagonistas de sus obras, hacen de

³⁰² *Ibidem* p.169.

³⁰³ Tipo de budismo proveniente de China, que en Japón y los países de influencia angloamericana se le llama “zen”

³⁰⁴ *Ibidem* p.170.

sus manchas, humanidades, que son el mismo, humanidades que se mueven y que a veces se representan en huida"³⁰⁵ estas manchas nos van marcando la pauta a seguir en la elaboración de la obra, son rastros de energía, mapas que nos muestran las resultantes de un trabajo preexistente. El cuadro ya está ahí desde antes de comenzar a pintar,³⁰⁶ lo cual es un arma de dos filos, ya que si el estado anímico no es el indicado, si el caos no se ha logrado sintetizar, entonces la pintura estará arruinada antes de comenzarla.³⁰⁷

Mi proceso creativo se puede dividir en tres partes que constituyen algo similar a una explosión: Primero la intención, que es dónde nace la idea, después ordenar el caos, aclarar la mente y el espíritu, y finalmente el acto de pintar³⁰⁸, que es dónde se lleva al campo de batalla un ejército preparado en las dos etapas anteriores; así en esta pintura, la idea inicial se fue cambiando conforme avanzaba el proceso, incluso el tema y título de la obra se transformó completamente de ser una crítica al capitalismo *yankee* impuesto de manera violenta en Japón, a el retrato del alma musical de una persona.

En este caso, la energía fluía casi por si misma durante la ejecución, cuerpo y alma se pierden, se desgastan, llegan memoranzas de los excesos y las sensaciones que de esa vida guarda aún mi mente, de aquellos tiempos en que laceraba mi cuerpo desde su interior y desde el exterior de una y mil maneras, recordando lo que Keith Richards decía al respecto “el cuerpo es algo que va a funcionar le hagas lo que le hagas, dá por sentado que va a seguir funcionando. Olvidate de andar cuidándolo”³⁰⁹ Buscando viejos recuerdos, viejas vivencias, buscándo mi espíritu en cada pincelada afanosa, la búsqueda de la verdad y de mí mismo a través del trazo; una idea cercana a la caligrafía zen³¹⁰

³⁰⁵ Ídem.

³⁰⁶ Deleuze, Gilles, *Op Cit* p.30.

³⁰⁷ *Ibidem* p.31.

³⁰⁸ *Ibidem* p.84.

³⁰⁹ Richards, Keith, *Op Cit* p.41.

³¹⁰ Lazaga, Noni, *Op Cit*, p.170.

3.2.3. Otra estúpida canción de amor³¹¹

Es un collage con aglutinante base y grafito sobre tabla que mide 70x100cm, realizado en el año 2012. Aquí sólo utilizo un amarillo e intervengo un poco la tabla con ayuda de gubias y navajas. Utilizar deliberadamente un solo color es otro problema con el que hay que lidiar puesto que los colores que no ascienden, que caen unos sobre otros crean grises estériles que en abundancia causan pinturas desagradables, como opinaba también Gilles Deleuze.³¹²

Esta obra plantea una problemática matérica, puesto que es tanto un collage como una pintura y un dibujo, además de que la tabla ha sido agredida en varias partes. Tuve que armonizar las hojas impresas con lo que escribí encima, armonizar esto con el color y los esgrafiados y huecos creados con gubias y navajas.

Se trata de una básica canción de amor precisamente, podemos ver frases escritas en japonés, inglés y español a lápiz sobre páginas de una novela de aventuras. El ideograma de “amor” predomina en el centro rodeado de varios emoticonos japoneses (otra forma de caligrafía finalmente). El hecho de agregar palabras e ideogramas (tanto *kanji* como emoticono) no hace precisamente esta obra menos abstracta que otras, en realidad la pintura siempre es abstracta, siempre serán interpretaciones. Por muy exacto que sea el dibujo, por muy apegado que sea a la realidad, son imágenes, no semejanzas. Así como Dios crea al hombre a su imagen y semejanza, y este pierde la semejanza con el pecado, para quedar sólo como una imagen.³¹³ El pintor, incluso el llamado “figurativo” siempre tendrá que abstraer la realidad, encontrar la esencia de lo que se va a representar, para que el espectador al que se dirige pueda sentirlo y de esta manera comprenderlo aunque sea un poco. Captar la esencia de la energía, del sentimiento es el objetivo, traducir

³¹¹ Imagen 7

³¹² Deleuze, Gilles, *Op Cit* p.35.

³¹³ *Ibidem* p.100-101.

la sensación, traducir el dolor, captar es traducir.³¹⁴ “Toda obra esta cargada de un bagage vivencial”³¹⁵ y en este caso no es la excepción, realmente experimentaba yo un momento de enamoramiento al realizarla, creo que es de mis trabajos mas optimistas, por lo tanto. Afortunadamente esos periodos duran poco, por lo que puedo retomar fácilmente mi espíritu taciturno que me permite crear obras a mi parecer mas sublimes.

Aunque mucha gente cree ver figuras en mi obra, por lo general no las hay, excepto quizás en esta en donde los emoticonos y el *kanji* son abstracciones figurativas, de cualquier forma, “la gente siempre termina encontrando una figura, o incluso una palabra, el subconciente inmediato capta una referencia”³¹⁶ tarde o temprano. No obstante, el hecho de que no se trate de “pintura figurativa” tal cual, no la priva de belleza necesariamente. Tenrai, defendiendo al *shodo* desde el punto de vista occidental, opinaba que el *sho*³¹⁷ carece de la belleza formal de la naturaleza y del color como medio expresivo, en lugar de eso el artista debe ser diestro en el pincel; los toques del pincel contienen una gran variedad en dirección, forma, longitud, rapidez, humedad, profundidad; que los pintores figurativos nunca imaginarían.³¹⁸

Tàpies trabajaba realizando profundas incisiones en la tela, así como raspando, rayando y grafiteando la obra,³¹⁹ como yo hago con esta pintura. Al integrar palabras escritas como si se tratara de un grafiti en la pared, la pintura se convierte en cierta forma en un poema que podemos leer en el orden en que nos venga en gana, combinando los hiraganas con los *katakanas*, los *kanjis*, los emoticonos, el *romanji* y las palabras en inglés o español. El amor debe doler, penetrar hasta lo mas profundo del espíritu, el cuerpo e incluso el alma, al menos en nuestro concepto occidental de amor; por lo que la madera es agredida una y otra vez arrancando incluso parte de las páginas, lo matérico de

³¹⁴ Michaux, Henri, *Op cit*, p.125.

³¹⁵ Ahuerma, Saidi, *Op Cit* p.64.

³¹⁶ Lazaga, Noni, *Op Cit*, p.171.

³¹⁷ Escritura

³¹⁸ *Ibidem* p.167.

³¹⁹ Ciro Ediciones S.A., *Op Cit* p.9.

esta obra realiza un ajuste vibratorio entre materia y energía, lo cual logra aclarar el entendimiento, ya no existe el dolor, la luz ha llegado: Amor³²⁰

Quiero equiparar en este sentido mi obra, y sobre todo esta en particular con la de Michaux, él era un poeta al estilo occidental, no es un místico escritor japonés en armonía con el todo. Muchaux vivía en caos, era combativo, descontento y aventurero, buscaba en la caligrafía china el camino para sumergirse en su subconciencia en cacería de su espíritu, mediante el trazo y la línea³²¹ y así escapar de la locura y la depresión; en esto me considero semejante a este gran maestro.

Este cuadro metafóricamente es una pared, lírica de la calle que los elementos de la naturaleza y la intervención esporádica crean, no puedo dejar de pensar al hablar de esto, que la mayoría de las obras de Tàpies nos remiten también a una vieja pared; un muro, una pared es el símbolo de distanciamiento, frialdad, tristeza.³²² Podemos pensar en la obra de Sartre, en Pink Floyd, en Berlín, en el muro norteamericano o en el de Saharaui y ahí estarán esos sentimientos. El muro en los reclusorios, en las escuelas, etc. Incluso la muralla china es triste cuando no se le ve en una hermosa postal aérea, sino que se le tiene de frente. Yo al menos puedo recordar los escalofríos que sentí al tocar esas piedras. Pero un muro no sólo es eso, un muro es también un lugar de diálogo, de pintas, de murales, de graffittis, un espacio de expresión.³²³ Por algo llamar “muro” a la página principal personal de Facebook, por algo los pintores renacentistas, prehispánicos y mexicanos del siglo XX daban tanta importancia a la pintura sobre paredes. En una ocasión Roy Chaderton, Embajador Representante Permanente de Venezuela ante la Organización de los Estados Americanos, me dijo “Mientras la barbarie levanta muros, la civilización crea murales.”

³²⁰ Ahuerma, Saidi, *Op Cit* pp.277-278.

³²¹ Lazaga, Noni, *Op Cit*, p.168.

³²² *Ibidem* p.14.

³²³ *Ibidem* p.38.

Imágenes Capítulo 3

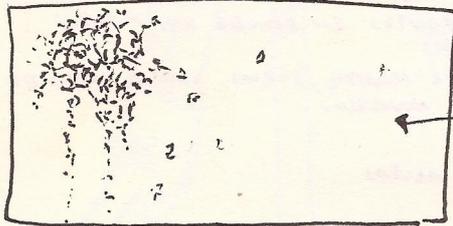


Imagen 1.- Kuro Neko



Imagen 2.- Kuro Neko

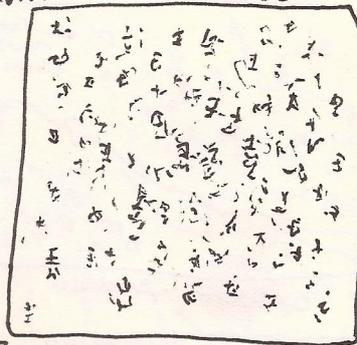
PLAN DE TRABAJO



AZUL
 DARLE TEXTURAS
 JUGAR CON ESPATULAS Y GUBIAS

HORIZONTAL
 TEXTURAS CON IMPRIMATURAS Y CON AGLUTINANTES
 SOBRE TABLA: FORMATO MAS GRANDE DISPONIBLE

AMARILLO OLEO



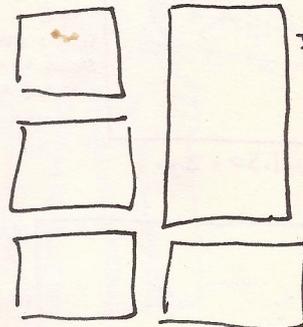
TRANSPARENCIAS CON VARIOS TONOS DE AMARILLO Y OCRE
 USO DE GUBIAS

LIENZO: FORMATO MAS GRANDE DISPONIBLE



OLEO AMARILLO
 TRANSPARENCIAS:
 BARRER PARA LOS FONDOS USANDO ESTOPA Y TREMENTINA.
 DESPUES APLICAR LO MISMO EN LOS SIGNOS
 VARIOS TONOS DE AMARILLO Y OCRE

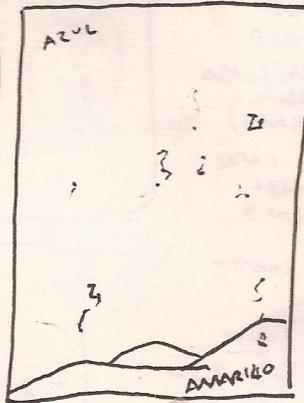
1.50 x 2m LIENZO



AMARILLO



AMARILLO/AZUL OLEO
 LIENZO: 1.50 x 2m
 POLVO DE MARMOL
 SUBIAS NAVAJAS
 SIGNOS EN ROJO CARMIN
 CHORREANTE Y CON TEXTURA (EMPASTES)



AMARILLO/AZUL
 VOLUMEN CON LA IMPRIMATURA
 GUBIAS NAVAJAS
 SIGNOS EN ROJO CARMIN
 CHORREANTE
 TABLA: EL FORMATO MAS GRANDE DISPONIBLE

POLIPTICO SIMILAR AL DE YEMA DE HUEVO UTILIZANDO GUBIAS Y NAVAJAS



AMARILLO OLEO
 GUBIAS
 TRANSPARENCIAS
 OCRE

1.50 x 2m. LIENZO
 POLVO DE MARMOL
 SIGNOS COLORES MELFAJ
 ROJO CARMIN SALPICADO

Imagen 3.- Mapas

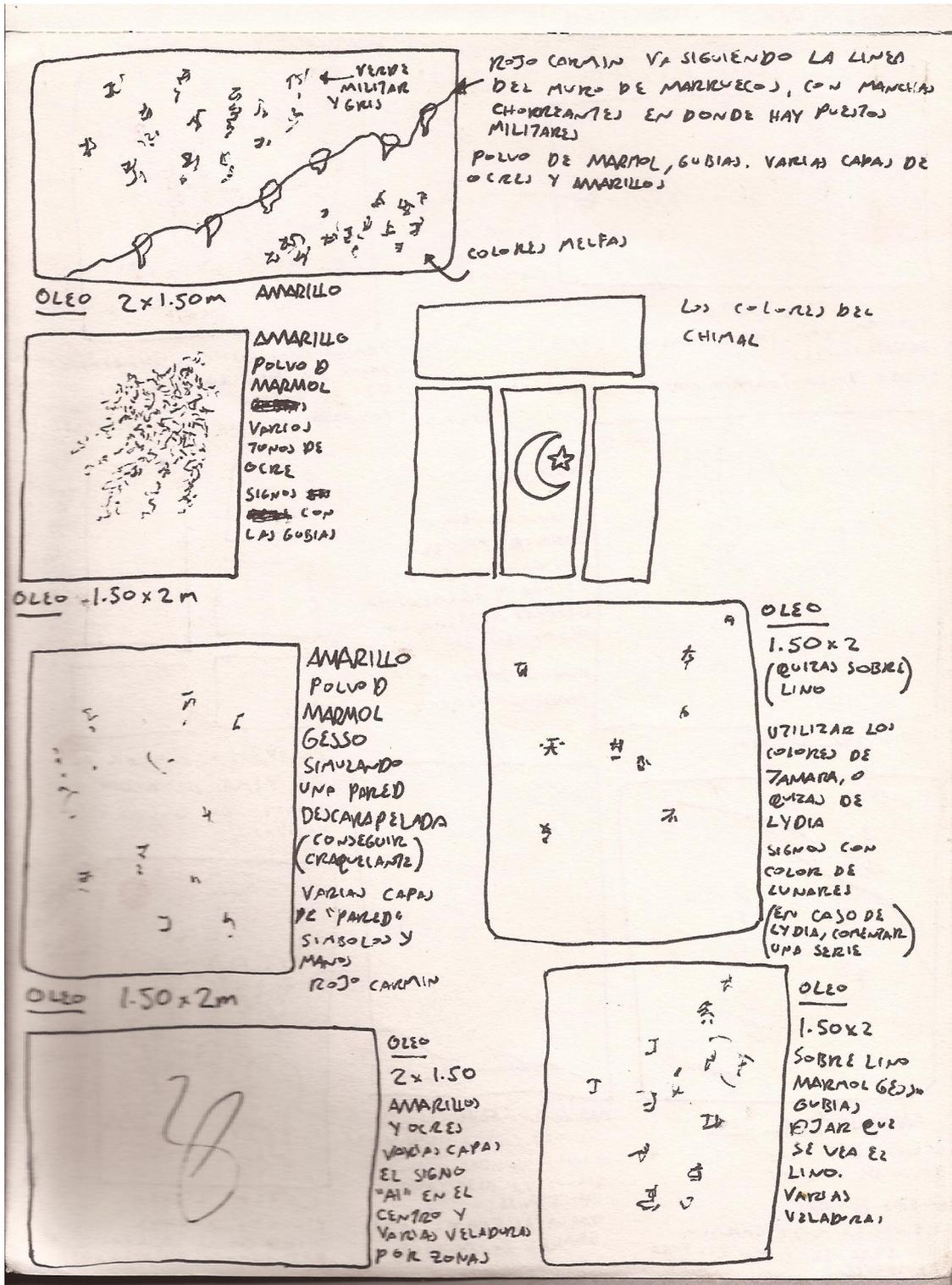


Imagen 4.- Mapas



Imagen 5.- Nostalgia que hace llorar a veces, Mixta, 70x100cm, 2012



Imagen 5.- Azuha, Mixta, 70x100cm, 2012

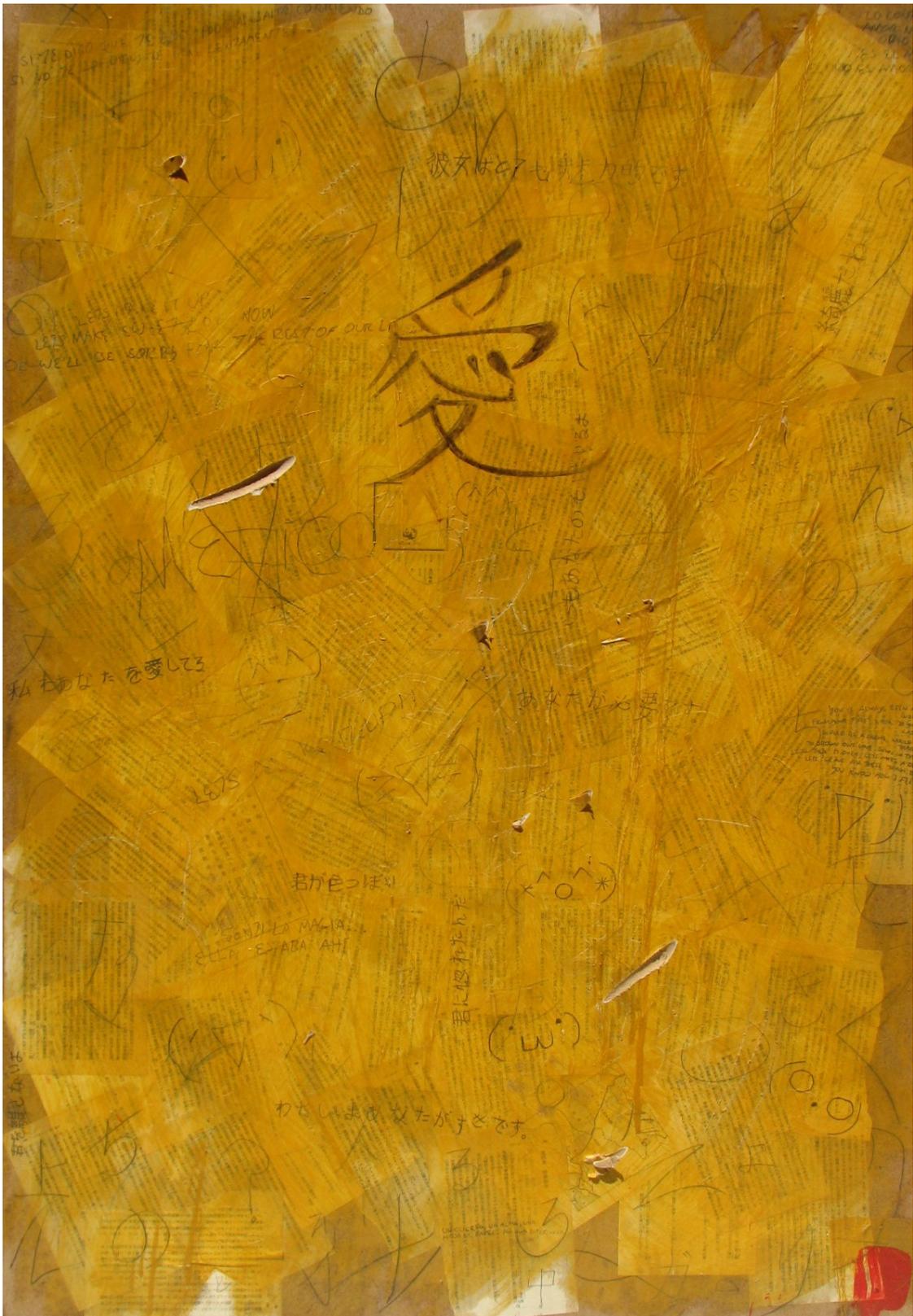


Imagen 7.- Otra estúpida canción de amor, Mixta, 70x100cm, 2012

Conclusión

La caligrafía japonesa, derivada directamente de la caligrafía china, se mantiene más viva que su antecesora. El afán japonés por occidentalizarse sin dejar por ello su herencia oriental milenaria les ha llevado a crear una identidad netamente japonesa que se aleja de su cultura madre sin absorber del todo la del conquistador occidental. Es por ello que el *shodo* explora nuevas técnicas, materiales, soportes y herramientas. Nuevas formas de “escritura bella” se crean al combinar diferentes sistemas como el hiragana, el katakana, el *romanji* y los *kanjis*, e incluso con la introducción de los medios electrónicos que llevaron a la aparición de los emoticonos japoneses. La animación, el *manga*, el grafiti, el *land art*, la intervención urbana, la danza moderna, el teatro, el *butoh* y el performance sacan al *shufá* del papel *xuán* y lo convierten en *shodo*; no sólo reglas de escritura, sino el “camino de la escritura” tal cual, un camino que no termina, y cuyo objetivo no es la meta, sino el camino en sí.

Al luchar por armonizar la herencia oriental ancestral con la sociedad japonesa actual; de libre mercado, competitiva en extremo, dominada por una potencia agresiva que descargó toda su furia contra ellos en Hiroshima y Nagasaki, en el experimento humano más colosal que jamás se hubiera visto, al menos fuera de las historias relatadas en la Torá, el Sagrado Corán y otros escritos y leyendas antiguas; los lleva a encontrar en el caos una herramienta de creación, en la destrucción un génesis. Un big bang plástico y visual.

Sin intentar “volverme oriental” sin necesidad de tener ni remotamente alguna herencia genética o cultural china o japonesa, he visto que es posible utilizar esta forma de arte llamada “*shodo*” o “*shufá*” en el siglo XXI para incorporarla a la creación plástica occidental en mi caso particular. Consiente estoy de que no soy el primero ni seré el último, ni soy actualmente el único; y de que el camino de la escritura es largo y, como anoté anteriormente, no termina jamás, su objetivo no es el fin sino el camino en sí.

Lo que con esta investigación estoy apuntando es mi proceso dentro de la aplicación de la gestualidad oriental en una producción pictórica personal, con

el objeto de que los creadores e investigadores puedan aplicar esto a sus propios caminos. Esta investigación no es un manual ni un recetario, es solo el mapa de un camino que yo tracé, pero puede haber tantos caminos como personas en el mundo, y aún más. El campo está abierto para que otros investigadores se lancen a explorarlo, desde antes de que yo iniciara este trabajo ya había sido abierto por quienes me han precedido.

Muchos hemos sido los seres humanos que hemos querido captar mejor las cosas, utilizando no fonemas, sino signos gráficos, crear un modo de comunicación visual no fonético que sea capaz de captar la esencia de las cosas, como opinaría Michaux.³²⁴ Lo hacemos en nuestra niñez, cuando inventamos “alfabetos” y códigos secretos para comunicarnos sin que los otros niños o los adultos puedan saber de que estamos hablando, y por lo general lo seguimos haciendo ya adultos al comunicarnos en los medios electrónicos con abreviaturas y emoticonos para ahorrar palabras; también lo hacemos con nuestros viejos amigos, coaficionados a un mismo club deportivo o fans de un mismo artista, o incluso con nuestras parejas. Lo hacen las tribus urbanas, las sociedades secretas, las hermandades, las agrupaciones musicales, políticas y militares; yo lo he logrado utilizando como base la caligrafía japonesa. Esta forma de pintar, tan libre, tan natural, tan visceral también ayuda al ejecutante (y quizás al espectador) a liberar emociones, ya sean negativas de las que es necesario desacerse o positivas que se desean expresar, el pintor se libera mediante sus trazos.³²⁵ Estoy consiente de que no sólo la caligrafía del lejano oriente se usa y puede usarse para la creación artística, que existen otros muchos modos de caligrafía, que la escritura medieval, el grafiti, la publicidad, también han creado sus códigos y formas de escritura “bella”; que otras culturas como los aborígenes australianos, los maorís neozelandeses, los thailandeses, los raramuris, etc; tienen también códigos y formas de escritura muy interesantes para ser estudiadas y aplicadas al arte actual.

¡*Assalamu alaikum!* La caligrafía árabe toca mi puerta.

³²⁴ Michaux, Henri, *Op cit*, p.41.

³²⁵ *Ibidem*, p.155.

Apendice 1: *Shodo*

Para poder realizar un trabajo teórico práctico en dónde mediante el análisis de las características del *shufá* (nombre con el que se le conoce en China a la caligrafía, literalmente se traduce como “camino de la escritura”, esta escritura fue adoptada posteriormente por Corea y a partir del siglo VI de nuestra era por Japón) se pretenda encontrar un lenguaje plástico aplicable a la pintura, es necesario primero que nada conocer las bases de la caligrafía oriental. A continuación se presenta una introducción muy básica al complejo arte del *shodo* tradicional que, aunque no servirá para convertirse en un maestro calígrafo, ni siquiera para comenzar a practicar el *shufá*, si será útil para conocer más de cerca el *shodo*.

La República Popular China, es un país donde conviven 56 nacionalidades diferentes, en igualdad de derechos y obligaciones. En armonía a pesar de sus muchas y muy marcadas discrepancias, esto ha influido en el modo chino de pensar. Esta diversidad que sería un problema en otra nación, ha sido una de las ventajas de China a lo largo de la historia. Mao Tse Tung dijo que “La unificación de nuestro país, la unidad de nuestro pueblo y la unidad de nuestras diversas nacionalidades constituyen las garantías fundamentales que aseguran la victoria de nuestra causa.”³²⁶ Es por eso que en vez de crear un sistema de escritura fonético, hicieron ideogramas que pudieran ser leídos indistintamente por personas de cualquier idioma dentro de China o en Corea y Japón

Principales Estilos del *shufá*

Aunque se dice en China que cada calígrafo tiene su estilo propio³²⁷, los principales estilos reconocidos en el *shufá* son:

³²⁶ Mao Tse Tung, *Cinco Tesis Filosóficas*, Ediciones en Lenguas Extranjeras, Pekín 1985 pp.131.

³²⁷ Bedin, Franca, *Como Reconocer el Arte Chino*, Editorial Médica y Técnica S.A., Barcelona 1980. P.47.

- 1 Kai Shu (Escritura Normal)
- 2 Xing Shu (Escritura Rápida)
- 3 Cao Shu (Escritura Cursiva)
- 4 Zhuan Shu (Escritura de Sellos)
- 5 Li Shu (Escritura Administrativa)
- 6 Songti, Fangsong, Kaiti y Heiti
- 7 Jiagu Wen (Escritura hallada en caparazones de tortuga y huesos de res y ciervo)
- 8 Jin Wen (Inscripciones antiguas en objetos de bronce)³²⁸

Analizaremos a continuación muy brevemente cada uno de ellos.

Kai Shu

La llamada Escritura Normal ha sido la base de los ideogramas chinos durante más de mil años, es la más utilizada en imprentas, monumentos, letreros oficiales y computadoras, es exacta, nítida y de fácil lectura. Se aconseja trabajarla muy lentamente³²⁹.

Xing Shu

La Escritura Rápida tiene reglas más flexibles que la normal, sus trazos son fluidos y ligeros. Es utilizada para apuntes, notas y cartas, es muy popular entre los estudiantes³³⁰.

³²⁸ Tingyou, Chen, *Caligrafía China*, Cultural China Series. Beijing 2003 pp.15-36.

³²⁹ *Ibidem* Pp.15-16.

³³⁰ Tingyou, Chen, *Op. Cit.* P.16.

Cao Shu

La Escritura Cursiva o “Escritura de Hierba” (por su similitud con formas orgánicas) es la de más rápida ejecución. Su estructura es sencilla, los trazos se unen y son de más difícil lectura³³¹.

Zhuan Shu

La Escritura de Sellos es una de las dos más antiguas que siguen vigentes en China, aunque ya no se utilicen de manera cotidiana y es derivada directamente de las Jiagu Wen y Jin Wen, sus trazos son uniformes, no se utiliza el tilde, el gancho ni la curva. Es una escritura simétrica, difícil de leer y estéticamente muy atractiva³³², se divide en “Pequeño Sello” (Xiao Zhuan) y “Gran Sello” (Da Zhuan), según el grosor de los trazos³³³, y la Cao Zhuan que es la versión cursiva de la Zhuan Shu, este estilo de escritura tuvo muchas variantes que desafortunadamente han desaparecido casi en su totalidad, actualmente sobrevive una llamada “Gu Li” o Li Shu antigua, que fue precisamente la base para la escritura Li Shu³³⁴.

Li Shu

La Escritura Administrativa es el otro estilo antiguo que aún se utiliza. Apareció después de la de sellos, durante la primera dinastía Qin (249-209 AC) y fue muy usada en la dinastía Han, que la implantó de manera oficial, acabando con muchos otros estilos que han desaparecido en la actualidad, y la utilizó para el

³³¹ *Ídem*.

³³² *Ibidem* Pp.16, 21.

³³³ *Ibidem* Pp.28.

³³⁴ *Ibidem* P.31.

intercambio que se llevó con Occidente y con los países árabes. Es abultada y un poco cuadrada, pero de fácil lectura³³⁵.

En esta escritura se creó uno de los estilos de línea más recurrentes en el *shufá*, la línea con “cabeza de gusano de seda y cola de oca” Es decir que el comienzo se escribe grueso, fuerte y redondeado (mediante un movimiento curvo con la muñeca) y el final con la punta hacia arriba, este tipo de trazo hizo que se popularizara el estilo y fuera desapareciendo progresivamente el estilo Zhuan Shu³³⁶.

Songti, Fangsong, Kaiti, Heiti y Shuti.

Estos estilos también han sobrevivido en nuestros días, se utilizan en las imprentas y computadoras, de hecho el estilo Songti fue creado para la primera imprenta de tipos móviles durante la dinastía Song (960-1127) basándose en la obra de dos calígrafos de la dinastía Tang: Ouyan Xun y Ouyan Tong (padre e hijo), se trata de líneas horizontales finas y líneas verticales gruesas, el estilo Fangsong es una versión de los Songti pero con trazos más finos, el Kaiti y el Heiti se inventaron para poder imprimir caracteres más acercados a la Escritura Normal. Finalmente el Shuti es más similar a la Escritura Cursiva y está basado en la obra de Shu Tong (1906-1998)³³⁷.

Jiagu Wen

Esta escritura ya no está en uso, se realizaba hace 5000 años y desde 2000 años atrás en caparazones de tortuga, huesos de ciervo o res y objetos de cerámica. Servía principalmente para la adivinación y la religión. Este estilo fue descubierto por el calígrafo Wang Yirong en 1899 de manera accidental cuando compró “huesos de dragón” necesarios para un remedio casero,

³³⁵ *Ibidem* P.21.

³³⁶ *Ibidem* P.33.

³³⁷ *Ibidem* P.22.

posteriormente supo que los huesos provenían de Xiangtun. Tiempo después, Liu E publicó un estudio en 1903 sobre este estilo que fue contemporáneo de las escrituras maya, egipcia y cuneiforme, pero de estas sólo la Jiagu Wen evolucionó hasta una forma de escritura china actual. Esta escritura se inscribía dentro de un cuadrado imaginario, escribiendo de arriba abajo y de izquierda a derecha, reglas que se han mantenido hasta nuestros días en el *shufá*³³⁸.

Jin Wen

Este estilo es posterior al Jiagu Wen, se realizaba sobre utensilios de bronce, se creó cuando los gobernantes de los Reinos Combatientes (475-221 AC) simplificaron los trazos Zhuan Shu creando los estilos Da Zhuan y Xiao Zhuan, finalmente el reino de Qin conquista todo el territorio chino, funda un imperio, construye la muralla china y le encarga al calígrafo Li Si (aparentemente en el 208 AC) la unificación de los caracteres, pasando así de la Jin Wen a la Li Shu. Desafortunadamente la dinastía Qin acabaría un año después a la muerte del Emperador Qin Shihuang, pero no así su visión unificadora³³⁹.

Principales Estilos del *shodo*

Al igual que en el *shufá*, cada calígrafo tiene su estilo, incluso en Japón se alienta más que en China el individualismo y la creatividad. Lo cual ha aumentado más aún con la influencia de Estados Unidos del Norte, mientras que en China la caligrafía se hizo más rígida después de la Revolución Cultural, a la vez que se perdieron muchas de las milenarias tradiciones en la enseñanza del *shufá*. A los diferentes estilos de escritura de los *kanjis* (caracteres chinos) se les llama *shotai*, no hay que olvidar que todos estos estilos tienen su origen y desarrollo en China, ya que a Japón llegaron hasta el siglo VI de nuestra era, los principales estilos reconocidos en el *shodo* son:

³³⁸ *Ibidem* Pp.23-27.

³³⁹ *Ibidem* Pp.28-30.

- 1 Tensho (Escritura Antigua)
- 2 Reisho (Escritura Oficial)
- 3 Kaisho (Escritura de Molde)
- 4 Gyosho (Escritura cursiva)
- 5 Sosho (Escritura de hierba)

Al igual que como hicimos con el *shufá*, describiremos brevemente los estilos del *shodo*.

Tensho

Escrita en huesos de tortuga, es lo que en China se llama “Escritura de Sellos” en Japón se divide en Shoten (Pequeño Sello) y Daiten (Gran Sello).

Reisho

En japonés “Rei” significa “burócrata” fue la primera escritura que se hacía sobre papel, y era usada por los funcionarios en documentos oficiales en el siglo III A de C en China.

Kaisho

Surge en China en el siglo I de nuestra era, sus reglas son muy estrictas. Aquí aparecieron los 8 trazos del carácter “Eternidad”.

Gyosho

El llamado “Estilo Corriendo” fue desarrollado por los calígrafos que deseaban escribir sus ideas más rápido, por lo que sus reglas son más flexibles y el trazo se realiza con mayor velocidad.

Sosho

Es el equivalente a la “Escritura de Hierba” en China, la velocidad en que se ejecuta es superior, y muchas veces ni los propios calígrafos pueden distinguir todos los *kanjis* que están ahí, pero se ayudan con el sentido del texto.

Los Kanas y su caligrafía

Con la aparición de los kanas (silabarios, alfabetos muy similares al alfabeto hebreo), la caligrafía japonesa lentamente ha desarrollado nuevos estilos y ha trasladado los antiguos a este sistema. Con esto empieza apenas a surgir en el siglo VII lo que posteriormente se podría llamar realmente “Caligrafía Japonesa” la anterior sigue siendo caligrafía china, a lo mucho estilo japonés.

Ya que los sonidos y reglas gramaticales del japonés son tan diferentes de los idiomas hablados en China y Corea, los japoneses tuvieron que desarrollar un sistema de escritura fonético alterno (posteriormente los mismos chinos los imitarían dándole valores fonéticos a algunos ideogramas). El primero que surgió fue el “Manyougana” en el siglo V, usado para escribir partículas, sufijos, prefijos y otras figuras gramaticales que no existen en el chino, de ahí surgió el “Sougana” que era el estilo cursivo, los trazos iban disminuyendo gradualmente hasta que surgió el “Hiragana” Es curioso que a la caligrafía hiragana se le conoce como “Onnade” (mano de mujer) puesto que los kanas surgieron precisamente porque, a diferencia de China, en Japón las mujeres no tenían

acceso a la instrucción, así que se les desarrolló un sistema de escritura fonético menos complicado que los *kanjis*.

n	w-	r-	y-	m-	h-	n-	t-	s-	k-		
ん N	わ WA	ら RA	や YA	ま MA	は HA	な NA	た TA	さ SA	か KA	あ A	-a
	ゐ WI	り RI		み MI	ひ HI	に NI	ち CHI	し SHI	き KI	い I	-i
		る RU	ゆ YU	む MU	ふ FU	ぬ NU	つ TSU	す SU	く KU	う U	-u
	ゑ WE	れ RE		め ME	へ HE	ね NE	て TE	せ SE	け KE	え E	-e
	を WO	ろ RO	よ YO	も MO	ほ HO	の NO	と TO	そ SO	こ KO	お O	-o

Silabario Hiragana³⁴⁰

El katakana surge a finales del siglo IX, es similar al hiragana, pero sus trazos son más rígidos, originalmente sólo lo usaban los hombres. A pesar de que tiene exactamente los mismos sonidos que el hiragana, se usa para los vocablos extranjeros o de origen extranjero, al igual que posteriormente se utilizaría el “romaji”.

³⁴⁰ http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/2/28/Table_hiragana.svg/768px-Table_hiragana.svg.png Revisada en abril de 2012.

n	w-	r-	y-	m-	h-	n-	t-	s-	k-		
ン N	ワ WA	ラ RA	ヤ YA	マ MA	ハ HA	ナ NA	タ TA	サ SA	カ KA	ア A	-a
	ヰ WI	リ RI		ミ MI	ヒ HI	ニ NI	チ CHI	シ SHI	キ KI	イ I	-i
		ル RU	ユ YU	ム MU	フ FU	ヌ NU	ツ TSU	ス SU	ク KU	ウ U	-u
	ヱ WE	レ RE		メ ME	ヘ HE	ネ NE	テ TE	セ SE	ケ KE	エ E	-e
	ヲ WO	ロ RO	ヨ YO	モ MO	ホ HO	ノ NO	ト TO	ソ SO	コ KO	オ O	-o

Silabario Katakana³⁴¹

A la caligrafía que utiliza tanto el hiragana como los *kanjis* se le llama “Chowatai” El katakana al ser muy rígido casi no se emplea en caligrafía. Aunque hay quienes practican la caligrafía de *kanjis*, así como la onnade y la otokode (“mano de hombre”, es la caligrafía con katakanas) por lo general no las mezclan, el estilo chowatai es practicado por muy pocos calígrafos, ya que requiere de mucha experiencia.

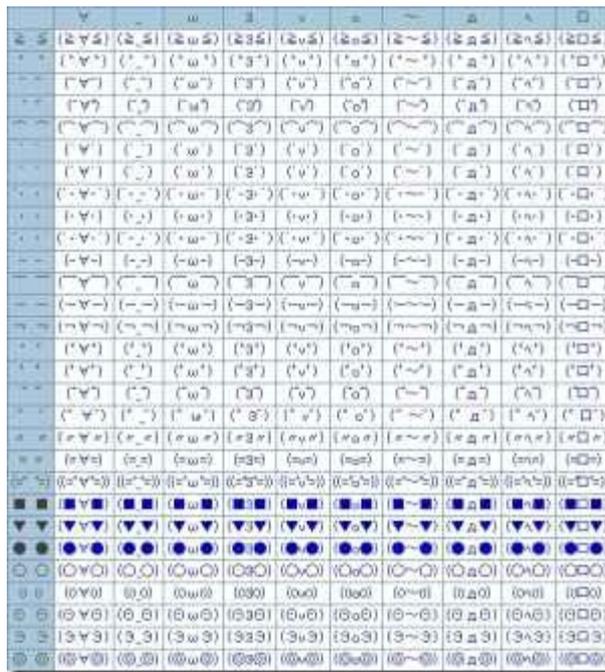
Durante el siglo XX y en la actualidad, gracias a los manga (comics o tebeos), anime (animación), grafitis y artes digitales, están surgiendo nuevos estilos de *shodo*, que podrían ser considerados netamente japoneses, a pesar de que no podemos olvidar que las raíces de la escritura japonesa están en China, aún cuando se trate de los kanas. En estos nuevos estilos también se usa el alfabeto conocido como “*romanji*” que no es más que el alfabeto latino, el cual comparte espacios con los *kanjis* y con los kanas, no obstante si la caligrafía de kanas aún no está muy desarrollada, la de *romanji* apenas se está gestando tímidamente.

³⁴¹ http://en.wikipedia.org/wiki/File:Table_katakana.svg Revisada en abril de 2012.

Un ejemplo de esta evolución del *shodo* son los emoticonos o emoticones. Si bien, estos no son escritos a mano, no hay razón por la que no pudieran considerarse caligrafía. Puesto que tanto en occidente como en oriente, la caligrafía surgió antes que la computadora, la máquina de escribir, e incluso la imprenta, no se contemplan estas como instrumentos caligráficos, máxime que por lo general se trata de patrones ya hechos en dónde el escribano únicamente tiene que acomodarlos formando palabras. No obstante la palabra “caligrafía” etimológicamente significa “escribir bellamente”, mientras que “*shodo*” y “*shufá*” significan etimológicamente “camino de la escritura” entendiéndose por “camino” una escuela o sendero; ninguna de estas acepciones precisan que debe realizarse a mano (aunque cuando revisamos los manuales, así lo precisan, no obstante recordemos que los manuales se elaboraron antes de la escritura mecánica). Las técnicas e instrumentos nuevos no tienen por que tener mayor o menor categoría que las anteriores³⁴², el presente no puede negar al pasado ni negarse a sí mismo, en Japón la existencia es infinita, se piensa al infinito; presente y pasado conviven incluso con un futurismo latente.

Los emoticonos son símbolos que se utilizan para hacer más ágil y divertida la comunicación electrónica y comunicar ideas de manera concreta y universal (al igual que los *kanjis* o ideogramas chinos). Los emoticonos son en sí ideogramas, y quizás gracias a la influencia de los *kanjis*, los japoneses han desarrollado un sistema de emoticonos más ingeniosos, expresivos y complejos que los occidentales (que posteriormente han tenido que animar los emoticonos para poder competir con la fluidez de los japoneses). Ya que no se trata sólo de pulsar teclas para formar palabras, sino de crear o reproducir ideogramas que puedan ser comprendidos por nuestro(s) interlocutor(es), a diferencia de los occidentales, estos se leen de manera horizontal, lo cual es más natural; requieren de mucho ingenio y creo que podrían entrar en la categoría de “caligrafía”, los emoticonos japoneses por sí mismos podrían incluso ser claramente un tema de investigación y producción plástica.

³⁴² Argudín, Luis, *El arte como profesión*, Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas (Cenidap), México DF 2008 p.12.



Emoticonos ³⁴³

Materiales

Se les llama “Los Cuatro Tesoros del Escritorio” a las herramientas básicas de la caligrafía china: Pincel, papel, tinta en barras y tintero de piedra³⁴⁴. En Japón se les llama “Bumboshido” o “shosai”. Estos cuatro implementos han sido los instrumentos de los calígrafos chinos, japoneses y coreanos desde hace siglos, y son muy apreciados por ellos, a continuación los reseñaremos brevemente uno a uno.

343

http://lh5.ggpht.com/_E4DFuyNc1Tc/S3SFswjZ5jI/AAAAAAAAABCA/YgZS7LG9H0s/emojis22.jpg
Revisada en mayo de 2012.

³⁴⁴ Tingyou, Chen, *Op Cit.* P.37.

Sumi (tinta)

Las barras de tinta son rectangulares o cilíndricas, están hechas de hollín de tung, pino o carbón mezclado con aceite, gelatina y especias. Los rastros de tinta más antiguos datan de hace más de 7000 años en la aldea Banpo, en Xi'anLa que se usa para caligrafía es negra y nunca se decolora, tiene un tono uniforme, no obstante dadas las particularidades del papel xuán, nos puede dar varios tonos dependiendo el uso del pincel y que tanto se diluya la tinta en agua³⁴⁵ Es curioso como el mismo *kanji* que se usa para escribir “tinta” es el que en Japón se utiliza actualmente para “México” país de pintores.

Papel (kami)

El papel es una de las principales aportaciones de la cultura china a la humanidad junto con la brújula, la pólvora y la imprenta³⁴⁶ Se han encontrado restos de papel del siglo II AC en la dinastía Han del Oeste, y se dice que su invención es aún mucho más antigua, anteriormente se utilizaba la seda y de hecho aún se llega a usar³⁴⁷. El papel usado en la caligrafía y pintura es el Xuanzi (o xuán), que se fabrica principalmente en Xuangcheng y Jingxian, en la provincia de Anhui. Se hace con madera celtidácea, paja, arroz y cal, es un papel hecho a mano, blanco, de textura tupida, blando, elástico, resistente a la carcoma y que no cambia de color con el tiempo. Al ser muy absorbente, registra todos los matices de la tinta, por esto un trazo no se puede repasar ni corregir, y el grado de humedad en la tinta y el pincel queda impreso en cada línea³⁴⁸. Actualmente se utilizan también otros papeles como el maobian zhi, el yuanshu shi³⁴⁹ y papeles de manufactura japonesa que son de menor calidad, pero de mayor precio.

³⁴⁵ Tingyou, Chen, *Op. Cit.* Pp.40-41.

³⁴⁶ *Ibidem* P.38.

³⁴⁷ Bedin, Franca, *Op. Cit* p.36.

³⁴⁸ Tingyou, Chen, *Op. Cit.* Pp.39-40.

³⁴⁹ Xianchun, Wang, *Chinese Running Script Calligraphy for Beginners*, Foreign Languages Press, Beijing, 2007. P.31.

Fude (pinceles)

Se trata de escobillas de distintos tamaños que constan de un mango hueco de bambú y pelo de cabra, comadreja, conejo, o incluso de un bebé recién nacido. Existen pinceles mixtos en dónde se combinan dos o más tipos de pelo para mezclar sus diferentes características, como su dureza y su flexibilidad. En China la historia del pincel data de más de 6000 años atrás, son pinceles ligeros de punta suave y elástica que permite un gran control sobre la carga de tinta. El mayor pincel del que se tiene registro, fue creado en 1979 en Tianjin, tiene 157 centímetros de mango, una punta de 20 centímetros, pesa cinco kilogramos y puede absorber un kilogramo de tinta³⁵⁰

Por su dureza se dividen en: fibra suave, fibra dura y fibra mixta. Por su longitud se dividen en fibra larga y fibra corta³⁵¹.

La ligereza de estos pinceles huecos, llenos de vacío, ayuda al calígrafo a ejecutar una danza con la tinta y el papel, en dónde los trazos son el registro de la energía vital, el vacío con energía, solidez, dinamismo y ritmo “...los trazos ya no son simples líneas uniformes y superficiales, sino tridimensionales”³⁵² Con la caligrafía se trata de mostrar la máxima expresión del tao (aquello cuyo verdadero nombre es desconocido). Tao, el espíritu que impregna todo. El tao y el arte se llegan a confundir al grado de no saberse cual es cual. Al artista se le aconseja hacerse de un vacío antes de comenzar a trabajar³⁵³.

El pincel se toma de modo vertical, de manera que se forme un ángulo recto entre este y el papel, manteniendo la punta en medio del trazo, el mango se mantiene erecto, los pelos interiores de la brocha quedan en medio del trazo y los exteriores a los lados, lo que hace trazos más enérgicos, cuando queremos trazos agudos y escarpados, debemos mantener la punta del pincel a un lado del trazo. Siempre se debe modular la presión y el alzamiento del pincel

³⁵⁰ Tingyou, Chen, *Op. Cit.* Pp.37-38.

³⁵¹ Xianchun, Wang, *Op. Cit.* P.26.

³⁵² Tingyou, Chen, *Op. Cit.* P.38.

³⁵³ Metz, Pamela, *El Tao Creativo*, Grupo Editorial Tomo S.A. de C.V., México DF 1999. P.41.

mediante la muñeca para obtener la sutileza, pesadez, agilidad o majestuosidad en los trazos³⁵⁴.

Piedra de entintar (suzuri)

Aunque ya se usaba un mortero de piedra desde hace 6000 o 7000 años, la piedra de entintar o tintero de piedra, tal como lo conocemos actualmente, data del siglo III de nuestra era, en China. Los tinteros de piedra de mejor calidad, se producen en China, principalmente en Luyan, Duanyan, Sheyan y Taoyan, existen también tinteros de jade, hierro, porcelana y cobre; en Japón la mejor piedra es la llamada “genshoseji”. Moler la tinta mientras se medita es una tradición entre los calígrafos, muchos de ellos conciben la obra mientras realizan esta tarea³⁵⁵.

Sello

Aunque no se le reconoce entre los “Tesoros del Escritorio”, el inkan, o sello es casi tan importante como los otros cuatro implementos. Se empezó a utilizar en China durante las dinastías Jin (265-420). Los diferentes dueños de las caligrafías suelen agregarle al sello del autor el suyo propio, por lo que existen caligrafías con docenas de marcas. ¡Chen Tingyou comenta haber visto una caligrafía con más de 60 sellos!³⁵⁶

Shitaji (fieltro)

Tampoco es considerado dentro de los cuatro tesoros, sin embargo muchos calígrafos utilizan un trozo de fieltro que ponen bajo sus papeles para que

³⁵⁴ Tingyou, Chen, *Op. Cit.* Pp.44-45.

³⁵⁵ *Ibidem* P.42.

³⁵⁶ *Ibidem* P.41.

absorba la tinta, evitando así que el papel se pegue a la mesa, sobre todo cuando se usa un papel diferente del Xuanzi³⁵⁷

Escurridor (suiteki)

Otro utensilio no considerado dentro del Bunboshido es un pequeño escurridor de madera, cerámica o, más recientemente de plástico, en dónde se deja descansar los pinceles que no estemos utilizando.

Caja (suzuribako)

Es una caja de madera o laca en dónde se guardan y transportan los materiales de caligrafía. Tampoco se considera dentro de los Tesoros del Escritorio.

Trazos:

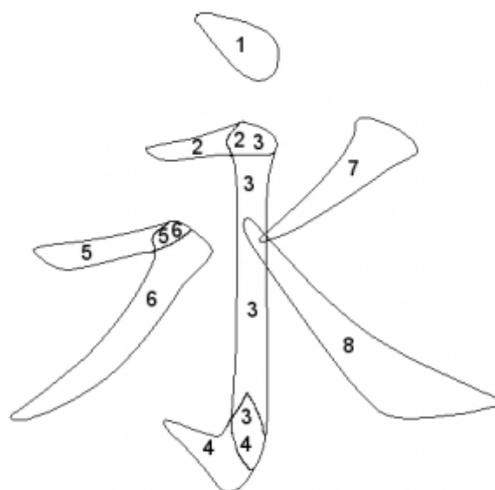


Caracter Ei ³⁵⁸

³⁵⁷ Xianchun, Wang, Op. Cit. P.32.

³⁵⁸ http://arts.cultural-china.com/chinaWH/upload/upfiles/2010-02/08/eight_strokes_in_the_character_yong95746da7e2775dae4cfe.jpg Revisada en junio de 2011.

La caligrafía china (recordemos que es básicamente la misma que la japonesa) se compone de ocho líneas básicas, que a la vez tienen diferentes variantes, todos estos trazos están contenidos en el carácter “yong” (eternidad, en japonés “ei”) ³⁵⁹ que podemos ver arriba, a continuación detallaremos cada uno de ellos.



360

- 1 Shoku (punto)
- 2 Roku (horizontal)
- 3 Do (vertical)
- 4 Teki, o Yaku (gancho)
- 5 Saku (colmillos de tigre)
- 6 Ryaku o Ryo (caída a la izquierda)
- 7 Taku (pico de pájaro)
- 8 Kinto (caída a la derecha)

Cada trazo debe ser realizado con rapidez y rigor. “Cuando la velocidad del halcón es tal que puede desgarrar a su presa, es por su precisión” ³⁶¹. Los trazos no pueden repasarse ni retocarse, por lo que se debe dominar el pincel

³⁵⁹ Tingyou, Chen, Op. Cit. p 14.

³⁶⁰ <http://pielypapel.wordpress.com/2012/02/15/estilos-de-caligrafia-parte-vi-kaisho-楷書-estilo-estandar/> Revisada en abril de 2012.

³⁶¹ Sun, Tzu, *El Arte de la Guerra*, Grupo Editorial Tomo S.A. de C.V., México, 2003. P.59.

y planeare el trazo antes de ejecutarlo. Para los chinos una pincelada podría dar origen a un mundo³⁶².

Para enseñar la caligrafía, los antiguos maestros recurrían a las metáforas, la mayoría relativas al equilibrio, así por ejemplo el tilde era comparado con una piedra que cae de una montaña alta³⁶³, la línea horizontal debía nivelar su peso en ambos lados sin ser exactamente simétrica (compensar grosor con largo, por ejemplo)³⁶⁴, la línea vertical mantiene el equilibrio del carácter, como una columna en la arquitectura³⁶⁵, el trazo doblado con el ángulo agudo de un compás³⁶⁶, el gancho precisamente con un garfio o con una patada en dónde la energía fluye por los dedos de los pies³⁶⁷, etc.

Ideogramas

Los ideogramas chinos no representan tradicionalmente sonidos o palabras concretas (aunque hay algunos que sí lo hacen, como vimos anteriormente). Se trata de ideas que se asocian entre sí con la figura y combinación de ideogramas, así por ejemplo el trigrama para cielo también se puede utilizar para emperador, oro, padre, cabeza, caballo, etc³⁶⁸. Se busca más allá de las formas, el significado básico de las cosas³⁶⁹. Lo cual puede resultar complejo en un inicio, pero cuando se comprende la estructura del pensamiento chino, la lectura de ideogramas se simplifica, de hecho es muy similar a la lectura de las señales de tránsito, por ejemplo.

³⁶² Ocampo Estela, *Op. Cit.* P.26.

³⁶³ Xianchun, Wang, *Op. Cit.* P.60.

³⁶⁴ *Ibidem* P.66.

³⁶⁵ *Ibidem* P.69.

³⁶⁶ *Ibidem* P.82.

³⁶⁷ *Ibidem* P.86.

³⁶⁸ Ocampo, Estela, *Op. Cit.* P.16.

³⁶⁹ Metz, Pamela, *Op. Cit.* P.37.

Estructura

La composición de cada carácter, sigue las mismas reglas de proporción, dinamismo, equilibrio, etc. que una pintura³⁷⁰. Se considera que los caracteres chinos se inscriben dentro de un cuadrado, que a veces contiene divisiones imaginarias³⁷¹ en dos, cuatro o nueve partes, dependiendo de la complejidad del ideograma. Desde el punto de vista puramente estructural, los caracteres se dividen en simples y compuestos, los primeros sólo cuentan de un elemento, los otros pueden llevar dos o tres elementos, e incluso elementos encerrados dentro de otro³⁷². Las pinceladas deben tener un balance entre ellas y con el todo (pues no serán modificadas). “El resultado final debe poseer un equilibrio dinámico, rítmico, una estructura complicada y muy estudiada desde el punto de vista formal”³⁷³, todo carácter debe tener un punto de gravedad y apoyarse básicamente en un trazo vertical central real o imaginario³⁷⁴. Para comprender esta estructura es muy útil acercarnos a la arquitectura china, las pagodas tienen una distribución muy similar a la de los signos del *shufá*; pues una pagoda es básicamente una torre de planta cuadrada dividida en pisos horizontales de tejados superpuestos o de cornisamentos de mampostería en forma de cúpula rematada³⁷⁵

Se han diseñado varios tipos de cuadernos para aprender caligrafía en China y Japón, algunos constan de cuadros divididos en dos, cuatro o nueve cuadrados iguales, pero el más popular es uno de cuadros que divide cada cuadrado con líneas que imitan la distribución del carácter “yung”, lo cual ayuda a los estudiantes a dominar el centro de gravedad de los caracteres³⁷⁶. Para acomodar los trazos se debe poner atención a cinco propiedades básicas:

³⁷⁰ Ocampo, Estela, *El Infinito en Una Hoja de Papel*, Icaria Editorial S.A. de C.V. Barcelona, 1989. P.49.

³⁷¹ Tingyou, Chen, *Op. Cit.* P.47.

³⁷² *Ibidem*

³⁷³ Ocampo, Estela, *Op. Cit.* P.39.

³⁷⁴ Tingyou, Chen, *Op. Cit.* P.47.

³⁷⁵ Bedin, Franca, *Op. Cit.* P.12.

³⁷⁶ Tingyou, Chen, *Op. Cit.* p.49.

- 1 Nivelación y Rectitud
- 2 Proporción
- 3 Desigualdad
- 4 Continuidad
- 5 Movimiento³⁷⁷

Nivelación y Rectitud

Se trata básicamente de prestar atención a la rectitud y estabilidad de los trazos. Los caracteres deben tener una naturaleza rectilínea y nivelada, ser bellos³⁷⁸.

Proporción

Los trazos deben mantener armonía entre sí y con los demás caracteres, modular el grosor y largo de los trazos según su ubicación dentro del carácter³⁷⁹, construir una estructura arquitectónica en cada uno de los ideogramas. Conteniendo la exacta proporción, el lugar exacto.³⁸⁰

Desigualdad

La desigualdad entre los trazos y los ideogramas es considerada bella, si hay en un carácter varios trazos iguales, estos deben variar en el grosor y largo³⁸¹, si tenemos dos o más ideogramas iguales en un mismo texto, se deben escribir de diferentes tamaños dependiendo su colocación dentro del papel.

Continuidad

³⁷⁷ *Ibidem* Pp.49-52.

³⁷⁸ *Ibidem* Cit. P.49.

³⁷⁹ *Ibidem* P.50.

³⁸⁰ Michaux, Henri, *Op cit*, p.13.

³⁸¹ *Tingyou, Chen, Op Cit*, p.50.

Los trazos e ideogramas deben mantener correspondencia, reflejo y conexión, la coherencia de elementos nos proporciona movilidad, dinamismo y ritmo³⁸², esta propiedad está muy unida a la de desigualdad.

Movimiento

El ritmo y velocidad en la realización de cada trazo debe dotar de “vida” al diseño, para esto se deben aplicar las propiedades ,mencionadas anteriormente con soltura³⁸³. El estado de ánimo es en este caso, más importante que la emoción, se impregna de este incluso a la pintura de objetos inanimados como el bambú. Existen fórmulas de cómo deben ser los trazos para determinado estado anímico en el bambú, el agua, etc.³⁸⁴, esto se aplica también a la caligrafía.

Distribución

Al igual que en la música no podemos simplemente perdernos en la contemplación de un sonido, en una obra caligráfica, cada una de sus partes deben mantenerse armónicas. Se aconseja apreciar una obra de *shufá* yendo de los detalles a la generalidad, apreciando la correspondencia entre formas, es por esto que los calígrafos chinos planean mentalmente el espacio antes de comenzar³⁸⁵, al igual que un músico ya tiene planeada la melodía antes de comenzar a ejecutarla o incluso a escribirla en el caso de un compositor.

El punto principal en la distribución del *shufá* reside en el contacto que existe entre el calígrafo, la obra y un estado mental predominante durante su ejecución³⁸⁶. Por lo que se considera la meditación antes y durante la ejecución de la obra, no obstante “meditar” no es reflexionar sobre algo (como hemos

³⁸² *Ibidem* P.51.

³⁸³ *Ídem*

³⁸⁴ Rowle, George, *Principios de la Pintura China*, Alianza. Madrid 1981 pp.37-38.

³⁸⁵ Tingyou, Chen, *Op. Cit.* P.53.

³⁸⁶ *Ibidem* Pp.54-57.

interpretado muchas veces) más bien es “pensar en nada”, poner la mente “en blanco”, o entrar en un estado de “atención conciente”. Con este abandono llegamos a estar atentos y ser plenamente conscientes, segundo a segundo, de nuestros pensamientos y sentimientos, de nuestro cuerpo y movimientos, de todo nuestro entorno. Nos ayuda a introducirnos en nuestro interior y, desde el conocimiento de lo que somos en realidad, comenzar el camino de nuestra propia recuperación. Aprendemos a serenarnos y a tomar las cosas con mayor tranquilidad, a dominar nuestro ego. “Quién vence a otros es fuerte; quién se vence a sí mismo es poderoso”³⁸⁷. Al meditar descansamos de nuestra propia mente para sentir el silencio y la paz interior, debemos “pensar en nada”, de manera que podamos separar el sentido de pertenencia en nuestra obra³⁸⁸. Para lograr el buscado contacto existen tres métodos: Unión por Vasos Sanguíneos, Promoción Mutua entre Vacío y Plenitud y El Orden del Desorden³⁸⁹.

Unión por Vasos Sanguíneos

Caligrafiar es como atender a los invitados en casa, dice Chen Tingyou, hay que cuidar que todos los elementos se lleven bien, que haya armonía, deben corresponderse y coordinarse tanto en su exterior como en su energía, unir todos los trazos y los caracteres en un “aliento único”³⁹⁰. El artista chino es un místico, sólo que no busca la comunión con Dios, sino con el Todo. Pues aún las cosas inanimadas participan del tao. El arte chino no exalta la supremacía sobre la naturaleza, si no la armonía con esta³⁹¹.

³⁸⁷ Tzu, Sun, *Op. Cit.* P.14.

³⁸⁸ Metz, Pamela, *Op. Cit.* Pp.29, 33 y 35.

³⁸⁹ Tingyou, Chen, *Op. Cit.* Pp.54-57.

³⁹⁰ *Ibidem.* P.54.

³⁹¹ Lin, Yutan, *Mi Patria y mi Pueblo*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires 1967. P.346.

Promoción Mutua entre el Vacío y la Plenitud

La cultura china es una cultura de complementarios, la plenitud expresada con la tinta debe estar coordinada con el vacío del papel blanco, son iguales de importantes, y deben mantener una estructura orgánica, lograr la “consideración del blanco a la altura del negro”, como existe en la música el sonido y el silencio, en la horticultura china la armonía entre el follaje y el río. En el *shufá*, la relación entre vacío y plenitud ocurre instantáneamente, por esto se debe mantener con mucho cuidado la relación armoniosa entre estos dos elementos³⁹².

El Orden del Desorden

Se trata de la expresión de la desigualdad en los caracteres y trazos, pero sin desatender la armonía existente entre ellos. La obra debe ser fluida, rítmica, imprevisible y libre³⁹³. Variando siempre una y otra vez la forma de realizar cada obra, puesto que “La forma de lograr la victoria no se repite, siempre tendrá variaciones”³⁹⁴ Una vez dominados los tres métodos y realizada la caligrafía, el calígrafo debe abandonar el estado contemplativo de manera lenta y gradual, para “...ser capaz de mantener firme tu propio corazón”³⁹⁵

Otras Consideraciones Importantes al Iniciarse en el *Shufá*

El antiguo arte de la caligrafía china implica mucha práctica y disciplina, así como conocer y practicar distintos métodos de meditación, necesarios para el ejercicio caligráfico. Una vez dispuestos los materiales y asegurado de que nada le molestaría, el calígrafo puede comenzar la práctica de la meditación, para así preparar el espíritu es el punto más importante en la creación

³⁹² Tingyou, Chen, *Op. Cit.* Pp.54-56.

³⁹³ *Ibidem* P.57.

³⁹⁴ Tzu, Sun, *Op. Cit.* P.73.

³⁹⁵ *Ibidem* P.75.

artística³⁹⁶ y ya después se empieza a preparar la tinta sin dejar de meditar. Tratando de poner la mente en blanco, tal como la superficie donde va a trabajar. “Debe de estar la nada antes de comenzar”³⁹⁷

Los principiantes comienzan a estudiar la caligrafía utilizando modelos que adquieren en las tiendas especializadas, librerías y papelerías. Al principio se calca encima del modelo y posteriormente se procede a copiarlo, con el tiempo se puede desarrollar un estilo propio independiente de los modelos. La práctica de la caligrafía china implica también el dominio de los movimientos de los dedos, la muñeca y el brazo e incluso la coordinación de la cintura y las piernas en el caso de la caligrafía de pié³⁹⁸, la cual “nos permite una mente libre y un cuerpo de gran firmeza: hace profunda la respiración y acelera la circulación sanguínea, de modo que los órganos internos obtienen un masaje natural”³⁹⁹ La satisfacción y la autoestima son otros de los aportes que nos da la caligrafía, el calígrafo va haciéndose autor de su propia forma de vivir⁴⁰⁰, es decir que aparte de los beneficios físicos, la caligrafía nos proporciona también placer psíquico, el calígrafo debe hacerse primero bello espiritualmente, disfrutar de la vida y sus placeres, estar satisfecho consigo mismo, elevarse sentimental y moralmente⁴⁰¹.

El arte de la caligrafía es tan misterioso como sencillo, se basa en la combinación, distribución y diversificación de trazos, con solamente cuatro instrumentos, el autor puede revelar su alma en sencillamente una línea⁴⁰². “La simpleza de la caligrafía determina la facilidad con que se puede aprender este arte, tan atractivo para el espectador.”⁴⁰³ No obstante “Aunque la caligrafía es fácil de aprender, no lo es tanto de dominar. Lo complicado reside en el dominio integral”⁴⁰⁴ lo cual lleva años y años de práctica.

³⁹⁶ Fujiwara, Eiko, *El Zen y su Desarrollo en México*, CEAPAC. Ecatepec 21998 p.XV.

³⁹⁷ Metz, Pamela, *Op. Cit.* P.11.

³⁹⁸ Tingyou, Chen, *Op. Cit.* P.59.

³⁹⁹ *Ibidem* Pp.59-60.

⁴⁰⁰ Metz, Pamela, *Op. Cit.* P.25.

⁴⁰¹ Tingyou, Chen, *Op. Cit.* P.60.

⁴⁰² *Ibidem* P.84.

⁴⁰³ *Ídem*

⁴⁰⁴ *Ibidem* P.85.

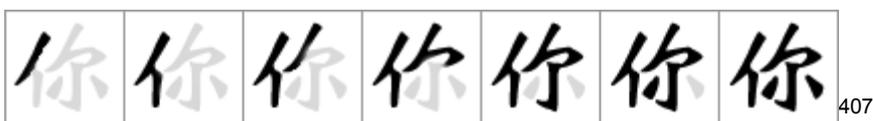
Elaboración de algunos Caracteres.

Una vez que reseñamos el manejo del pincel y la elaboración de los ocho trazos básicos del *shufá*, pasaremos a ver el orden en que se trazan algunos caracteres de distintos niveles de complejidad, tratando de que los caracteres que revisemos sean de carácter práctico, no olvidemos que en China se medita sobre los trazos de un carácter como en otros países (por ejemplo India) sobre un mantra.⁴⁰⁵ Como se anotó anteriormente, las pinceladas se realizan de arriba abajo y de izquierda a derecha⁴⁰⁶.

Ni Hao

La frase “Ni hao” que se utiliza para saludar en China y se compone de los caracteres Ni (tú) y Hao (bién, bueno).

Orden de las pinceladas del caracter Ni



Orden de las pinceladas del caracter Hao



⁴⁰⁵ Michaux, Henri, *Op cit*, p.38.

⁴⁰⁶ *Ibidem*. p 14.

⁴⁰⁷ <http://www.chino-china.com/jdd/public/documents/charord/60/20320.gif> Revisada en junio de 2011.

⁴⁰⁸ <http://www.chino-china.com/jdd/public/documents/charord/60/22909.gif> Revisada en junio de 2011.

Xie

La frase “Xie xie” se utiliza unicamente en chino para agradecer, se hace escribiendo un mismo caracter dos veces.

Orden de las pinceladas del caracter Xie

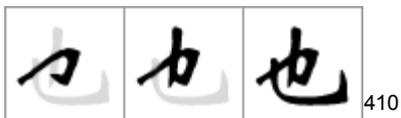


409

Ya (en chino “ye”)

Significa “nombre”, aunque en chino puede significar “también” o “tampoco” depende las circunstancias.

Orden de las pinceladas del caracter Ya



410

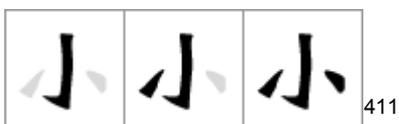
Shyou (en chino “xiao”)

⁴⁰⁹ <http://www.chino-china.com/jdd/public/documents/charord/60/35874.gif> Revisada en junio de 2011.

⁴¹⁰ <http://www.chino-china.com/jdd/public/documents/charord/60/20063.gif> Revisada en junio de 2011.

Significa “pequeño”, “corto”, “menor” o “chico”

Orden de las pinceladas del caracter Shyou



An

Significa “tranquilo”, “satisfecho”, “tranquilizar”, “seguro”, “colocar”, “atribuir”, “instalar” o “imponer”

Orden de las pinceladas del caracter An



Kou (en chino “xiang”)

Puede significar “perfumado”, “aromático”, “fragante”, “oloroso”, “sabroso”, “buen apetito”, “profundamente”, “bien visto”, “estimado”, “apreciado”, “incienso”, “bálsamo” o “perfume”

Orden de las pinceladas del caracter Kou



⁴¹¹ <http://www.chino-china.com/jdd/public/documents/charord/60/23567.gif> Revisada en junio de 2011.

⁴¹² <http://www.chino-china.com/jdd/public/documents/charord/60/23433.gif> Revisada en junio de 2011.

Lí

Significa “ciruela” o “ciruelo”

Orden de las pinceladas del caracter Lí



Mai (en chino “mei”)

Significa “mujer joven” o “hermana menor” También puede significar “hermosa”

Orden de las pinceladas del caracter Mai



⁴¹³ <http://www.chino-china.com/jdd/public/documents/charord/60/39321.gif> Revisada en junio de 2011.

⁴¹⁴ <http://www.chino-china.com/jdd/public/documents/charord/60/26446.gif> Revisada en junio de 2011.

⁴¹⁵ <http://www.chino-china.com/jdd/public/documents/charord/60/22969.gif> Revisada en junio de 2011.

Má

Significa “Madre” el primero de los caracteres sencillos es el mismo que usamos para “Mei” y significa “mujer” En Japón casi no se utiliza actualmente.

Orden de las pinceladas del caracter Má



Chú (en chino “zhong”)

Significa “centro”, “mitad”, “China”, “en medio”, “mediano”, “intermediario”, “en el proceso de”, “coincidir” o “sufrir”

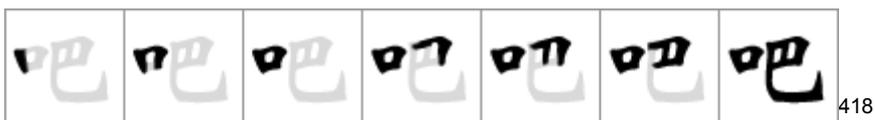
Orden de las pinceladas del caracter Chú



Ba (en Japón casi no se utiliza actualmente)

Significa “partícula”.

Orden de las pinceladas del caracter Ba



⁴¹⁶ <http://www.chino-china.com/jdd/public/documents/charord/60/22920.gif> Revisada en junio de 2011.

⁴¹⁷ <http://www.chino-china.com/jdd/public/documents/charord/60/20013.gif> Revisada en junio de 2011.

Ichi (en chino “yí”)

Es un caracter muy sencillo, que significa “uno” o “todo”, es el número uno también

Orden de las pinceladas del caracter Ichi



Ni (en chino “ér”)

Es el número dos

Orden de las pinceladas del caracter Ni



Sán

Número tres

Orden de las pinceladas del caracter Sán

⁴¹⁸ <http://www.chino-china.com/jdd/public/documents/charord/60/21543.gif> Revisada en junio de 2011.

⁴¹⁹ <http://www.chino-china.com/jdd/public/documents/charord/60/19968.gif> Revisada en junio de 2011.

⁴²⁰ <http://www.chino-china.com/jdd/public/documents/charord/60/20108.gif> Revisada en junio de 2011.



Hachi (en chino “bá”)

Para poder notar que no toda la numeración lleva esa lógica, pasemos al número ocho

Orden de las pinceladas del caracter Hachi



Kyu (en chino “jiú”)

Número nueve

Orden de las pinceladas del caracter Kyu



Jyu (en chino “shí”)

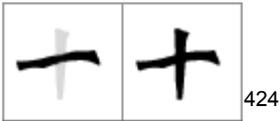
El número diez también significa “perfecto”, “decena” o “completo”

⁴²¹ <http://www.chino-china.com/jdd/public/documents/charord/60/19977.gif> Revisada en junio de 2011.

⁴²² <http://www.chino-china.com/jdd/public/documents/charord/60/20843.gif> Revisada en junio de 2011.

⁴²³ <http://www.chino-china.com/jdd/public/documents/charord/60/20061.gif> Revisada en junio de 2011.

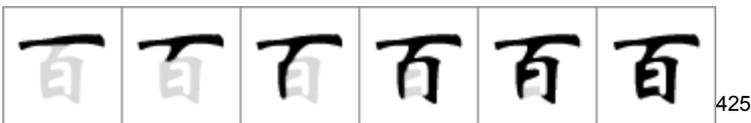
Orden de las pinceladas del caracter Jyu



Hyaku (en chino “bai”)

Este se usa como número cién, pero también significa “numeroso”

Orden de las pinceladas del caracter Hyaku



Daí

Significa “grande”, “mucho”, “primogénito”, “tu” o “tuyo”

Orden de las pinceladas del caracter Daí



Nishi (en chino “xi”)

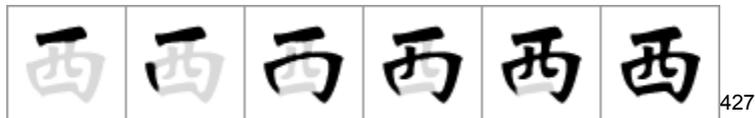
⁴²⁴ <http://www.chino-china.com/jdd/public/documents/charord/60/20061.gif> Revisada en junio de 2011.

⁴²⁵ <http://www.chino-china.com/jdd/public/documents/charord/60/30334.gif> Revisada en junio de 2011.

⁴²⁶ <http://www.chino-china.com/jdd/public/documents/charord/60/22823.gif> Revisada en junio de 2011.

Significa “occidente” u “occidental”

Orden de las pinceladas del caracter Nishi



Hi (en chino (“rì”))

Tiene varios significados, entre ellos “sol”, “día” o “líder”

Orden de las pinceladas del caracter Hi



Ou (en chino “wáng”)

Significa “rey”

Orden de las pinceladas del caracter Ou



⁴²⁷ <http://www.chino-china.com/jdd/public/documents/charord/60/35199.gif> Revisada en junio de 2011.

⁴²⁸ <http://www.chino-china.com/jdd/public/documents/charord/60/26085.gif> Revisada en junio de 2011.

⁴²⁹ <http://www.chino-china.com/jdd/public/documents/charord/60/29579.gif> Revisada en junio de 2011.

Kai (en chino “hui kuái”)

Significa “reunirse”, “verse”, “encontrarse”, “reunión”, “asociación”, “partido”
“saber”, “conocer” o “poder”

Orden de las pinceladas del caracter Kai



Kuni o Koku (en chino “guó”)

“País”, “estado” o “nación”

Orden de las pinceladas del caracter Kuni



Ue o Jyou (en chino “shang”)

Significa varias cosas, por mencionar algunas de ellas, están “alto”, “elevado”,
“arriba”, “encima”, “en la superficie”, “superior”, “primero”, “anterior”,
“gobernante”, “subir”, “elevarse”, “escalar”, “montar”, “dirigirse”, “presentar a un
superior”, “aparecer”, “añadir”, “ajustar”, “poner”, “pintar”, “publicar”, “dar

⁴³⁰ <http://www.chino-china.com/jdd/public/documents/charord/60/20250.gif> Revisada en junio de 2011.

⁴³¹ <http://www.chino-china.com/jdd/public/documents/charord/60/22269.gif> Revisada en junio de 2011.

cuerda”, “hacer cierta actividad cotidiana según un horario determinado” o “aproximadamente”, entre otras.

Orden de las pinceladas del carácter Ue



⁴³² <http://www.chino-china.com/jdd/public/documents/charord/60/19978.gif> Revisada en junio de 2011.

Apéndice 2: Meditación

Atención consciente:

Es un sistema de meditación básico dentro de la clasificación de la meditación *Samatha*, y la más representativa dentro de la misma. Me inicié en este estilo de meditación gracias a un monje tailandés que trabajaba conmigo a bordo de un barco británico que recorría Oceanía.

Esta técnica se divide en tres etapas: la preparación, el clímax y la salida o término de la meditación. Cada uno de estos lapsos puede tener una duración de entre 5 y 10 minutos aproximadamente, aunque por lo general, la parte central puede durar más del doble de tiempo que las anteriores, y la final a veces dura menos de la mitad de la de preparación.

1.- Preparación: En este periodo debemos sentarnos cómodamente, descalzarnos y revisar que no haya nada en nuestra ropa y accesorios que nos incomode (cinturones, collares, anillos, bultos voluminosos, etc.) Nos colocamos de rodillas o sentados ya sea en un banquito especial para meditar que tiene una inclinación que ayuda a balancear la columna, equilibrándola para que no salgamos lastimados de sesiones de meditación largas, o en un cojín llamado comúnmente por el vocablo japonés *zafu*. Debemos sentarnos con la espalda recta, la quijada ligeramente hacia adelante, las manos al frente, como creando una pequeña vasija, o sobre las piernas (hay muchas formas de sentarse y colocar las manos, pero esta es la que a mi me ha funcionado mejor). Cerramos los ojos tranquilamente, no entrecerrarlos, que estén completamente cerrados, pero sin apretarlos, sin forzarlos, y comenzamos a respirar profundamente.

Dividimos nuestra respiración en cuatro pasos: el primero es cuando el aire entra a nuestro cuerpo, otro periodo en el que lo retenemos, el momento de expulsarlo y finalmente un lapso en el que nos quedamos sin aire; tratando de que cada paso dure aproximadamente el mismo tiempo, para ello podemos contar mentalmente hasta 5, 3 o el número que nos resulte más cómodo. La

respiración debe ser lenta y en los periodos en los que el aire entra o sale, este debe fluir ininterrumpidamente. Mientras hacemos esto, contemplamos como el aire va entrando, como se aloja, como sale y finalmente como nos quedamos vacíos. Para esto debemos agudizar nuestros sentidos y contemplar (sin analizar o racionalizar) cada elemento que percibimos.

2.- Climax: En esta etapa continuamos realizando lo anterior, se supone que los distractores han desaparecido, pero a veces algo en el exterior nos puede distraer (un sonido, un aroma, etc.) debemos dejarlo que pase, como si fuera una nube en el cielo: llega, la contemplamos y se va. Simplemente sucedió. Igual debemos hacer en caso de que nuestro distractor sea interno (ideas, recuerdos, preocupaciones, etc.) son sólo nubes en el cielo. Por esto es importante que sigamos nuestra cuenta mental y/o nuestra contemplación de la meditación. Si de pronto hemos perdido la cuenta no hay problema, podemos reiniciarla sin necesidad de parar la meditación.

3.- Salida o término de la meditación: En esta etapa dejamos nuestro conteo o seguimiento de la respiración, y empezamos a tomar conciencia de lo que sucede a nuestro alrededor. Le ponemos más atención a sonidos y aromas del exterior. Empezamos a tomar conciencia del lugar en dónde estamos y lentamente vamos abriendo los ojos. Después podemos estirarnos, bostezar o lo que el cuerpo nos demande antes de ponernos de pié.

El desarrollo de Amor Universal (Metta) se realiza mediante un sistema de meditación similar, sólo que en este caso, el clímax se divide en 5 periodos: En el primero debemos pensar en nosotros mismos, en nuestros problemas, en nuestras ilusiones, en lo que nos causa alegría y tristeza, en lo que nos hace ser “especiales”, etc. Posteriormente pensamos en una persona muy cercana (un familiar, un amigo, nuestra pareja, etc.) y pensamos en esta persona en las mismas situaciones. El siguiente paso es pensar lo mismo pero de alguien que lejanamente conocemos (una persona que vemos camino a nuestras actividades, algún vendedor, el personal de limpieza de nuestro centro de estudios o trabajo, etc.) en este caso si no sabemos mucho acerca de lo que le causa alegría o tristeza, debemos imaginárnoslo, pensar en esa persona en

situaciones que normalmente causan estos estados en la gente. Después debemos hacer lo mismo pero con alguien con quién hayamos tenido alguna dificultad, o la tengamos en la actualidad; imaginarlo en situaciones tristes o alegres, quizás llegando a su casa y jugando con su mascota o con un bebé, quizás recibiendo una mala noticia, quizás disfrutando de alguna rica golosina o un espectáculo agradable, quizás con su familia, etc. Finalmente debemos empezar a contemplar empáticamente al mundo; comenzando por la gente que nos rodea en ese momento, en el edificio, la calle, el barrio, la ciudad, la comunidad, el país, el continente, el mundo y posteriormente los animales y plantas. Podemos imaginarnos lugares y personas específicas (celebridades o personas que simplemente pensamos que podrían existir en esos lugares) la imaginación es nuestro límite.

Tantra:

El budismo tántrico está tan lleno de sensualidad y placeres que se convierte en un “camino difícil” para la iluminación, debido a la cantidad de distractores que se encuentran en él. Se practica con variaciones en diferentes países y regiones, yo entré en contacto con esta escuela budista en Vietnam.

Esta doctrina trata de aglutinar el *Samsara* y el *Nirvana* en un mismo medio, experimentar la unicidad del universo utilizando las herramientas que nos proporciona este mundo ilusorio y dual. Para mucha gente en occidente el principal atractivo del tantrismo consiste en la unión sexual acompañada de todas las variaciones imaginadas e inimaginables. Para el budismo tántrico lo importante no es el acto sexual en sí, si no la experiencia de una unión verdadera por encima de la ilusión sensorial y lo dual, lo cual de alguna manera nos remite a la fuente del universo. La unión sexual entre un hombre y una mujer implica necesariamente unicidad o la negación de la dualidad, la armonía entre contrarios, en donde finalmente el placer sexual es sólo una fracción minúscula del gran placer de la unión trascendental del amor, durante algunos momentos se puede comprender el *Metta*, esto hace al deseo sexual

diferente al resto de los deseos del *Kamaloka*.⁴³³ Mediante la intensificación sensorial tántrica nos damos cuenta de que no se trata sólo de los placeres físicos, que hay algo más, que es más enriquecedor que el puro sexo carnal, “a veces un beso se te queda mucho mas grabado que lo que sea que venga después”⁴³⁴ En la filosofía oriental no hay división entre el amor sagrado y el profano,⁴³⁵ todo sentimiento de amor es sagrado en sí.

Las prácticas del budismo tántrico incluyen el consumo excesivo de deliciosos platillos a base de carne extremadamente condimentada; la intoxicación mediante el consumo de alcohol, tabaco, opio y otras drogas; sexo en pareja o en grupos, con prostitutas o mujeres promiscuas, etc. Mujeres que, no obstante su forma de vida, siguen siendo seres dotados de *Shakti*, la fuerza creadora femenina. Estas prácticas pueden hacer que perdamos la individualidad, que el ego desaparezca, que el apego a las cosas y la gente no exista, que veamos al *Samsara* como un sinsentido, una rueda eterna que no nos lleva a nada. También nos pueden conducir a éxtasis comparables a los experimentados por personas más “místicas” e incluso conducirnos a momentos de misticismo que pueden hacernos llegar a la llamada “Iluminación Espontánea”

Este tipo de budismo se basa en textos llamados “Tantras” en vez de los “Sutras” utilizados por las otras escuelas budistas, Tantras que son compartidos con la doctrina tántrica del bramahismo; dividida al igual que en el budismo en “mano izquierda” femenino, y “mano derecha” masculino. El Tantra de la mano izquierda fue quizás la primera revolución sexual de la historia, pues empezó a considerar las prácticas sexuales como una forma de Amor Universal. Ya que la moral es parte del ego, la mano izquierda propone destruir la moral y cultivar todos los placeres sensuales, como nos venga en gana: comer de todo, tener sexo libremente. El tantra de la mano derecha, más austero y disciplinado casi ha desaparecido, pero aún persiste en la escuela *Mitsung* china.⁴³⁶

⁴³³ <http://pcweb.info/blog/budismo-tantrico/> Revisada en febrero de 2012.

⁴³⁴ Richards, Keith, *Vida*, Op Cit p.71.

⁴³⁵ Chang, Jolan, *El Tao del amor y el sexo*, Barcelona, Plaza & Janes Editores, S.A., 2002 p.18.

⁴³⁶ <http://www.hipernova.cl/LibrosResumidos/Religion/Budismo/BudismoTantra.html> Revisada en febrero de 2012.

Aunque este concepto del sexo y la iluminación no es exclusivo del budismo, ya los médicos taoístas chinos escribían acerca del tema desde tiempo atrás,⁴³⁷ pero con la entrada del budismo, que heredó el tantra de sutras hinduístas anteriores, el conocimiento chino sobre el tema se enriqueció.

En el tantrismo existen una gran cantidad de seres mágicos: demonios, genios, dioses y otros; así mismo las prácticas de magia y brujería abundan, por lo general en la figura del *chamanismo*. Se cree loable la consecución de la riqueza material, siempre que venga de la mano de la espiritual, y se cree que por lo general así es.

Las prácticas tántricas suelen ir acompañadas de *mandalas*, *mantras*, incienso y música pensados específicamente para estimular los sentidos. Mediante distintos ejercicios se potencia el desempeño sexual, y con diversas prácticas se consigue un nivel de placer superior, para todo esto es muy importante practicar métodos de respiración similares a los de la meditación de Atención Consiente que vimos anteriormente. La comida condimentada está dirigida a hacernos olvidarnos de todo lo que no se refiera al placer de comer (a menos que esto se acompañe de sexo, alcohol u otros estimulantes tántricos). De igual forma, el consumo de alcohol, opio u otra droga (que puede o no ir acompañado de sexo) se estimula con la música, el incienso y la compañía de amables *shaktis* (mujeres de una energía sexual y psicológica superior, seres que han potenciado enormemente su fuerza femenina) y alegres compañeros de meditación tántrica. A diferencia de otras partes del mundo en dónde las mujeres dedicadas “al placer” eran vistas como gente repugnante, en la sociedad budista se les debía un gran respeto a las shaktis, que no eran objetos de alquiler, sino auténticas sacerdotisas. Otro punto importante es que, a diferencia de sus contemporáneos, los chinos le daban mucha importancia al placer de la mujer, para lo cual habían desarrollado métodos exhaustivos,⁴³⁸ puesto que el sexo no era solamente para la procreación y/o el placer, sino

⁴³⁷ Chang, Jolan, *Op Cit* p.23.

⁴³⁸ Chang, Jolan, *Op Cit* p.29-30.

para la autorrealización en comunión con el otro ser humano, una ceremonia amorosa.

La espontaneidad del tantra aplicada a la pintura sabiamente da grandes resultados. El artista debe buscar por sí mismo, experimentar, aprender por su cuenta, buscar a los maestros, hallar su camino. Al haber realizado la licenciatura en la Escuela Nacional de Artes Plásticas, pude desarrollarme en el ambiente propicio para formarme como autodidacta básicamente, lo cual aunque lo sentí como un problema durante mis años de licenciatura, en la actualidad lo veo como una ventaja. “El yo creador no puede ser mas que autodidacto”⁴³⁹

Nembutsu:

El budismo *Nianfo*, conocido en Japón y occidente como “*nembutsu*” es el culto o veneración al buda Amitabha y la búsqueda de la *Tierra de la Pura Felicidad*. Es la forma de budismo más similar al cristianismo y se ejerce principalmente en Japón, pero extrañamente yo lo practiqué por primera vez aquí en México, ya que durante mi estancia en tierras niponas no me sentí atraído por esta iglesia, pero de vuelta en América, diversas circunstancias me llevaron a encontrarme con ella.

La principal práctica del *nembutsu* consiste en repetir varias veces (al menos tres) el *mantra* “Namo Amida butsu” (se pronuncia “namoamidabu” y significa “Confío en buda Amitabha”⁴⁴⁰) y se cree que el haber pronunciado al menos diez veces en toda la vida ese mantra, el individuo se gana el derecho a renacer en un lugar ubicado en “Occidente” llamado “Tierra de la Pura Felicidad” (*Sukhavati*) sin importar si creen en ello, ni sus acciones, ni la forma en que vivieron o murieron. El *Sukhavati* es un lugar maravilloso similar al *Paraíso* cristiano en dónde se es feliz, se goza de la presencia de Amitabha y de la señora Kuan Yin, y de la magnificencia bondadosa de Kami.

⁴³⁹ Argudín, Luis, *Op Cit* p.10.

⁴⁴⁰ <http://buddhistfaith.tripod.com/espiritualidad/id14.html> Revisada en marzo de 2012.

Originalmente *kami* era una palabra usada para designar a las deidades del *Shintoísmo* en Japón, pero con la entrada del Cristianismo a las islas niponas, se convirtió en el nombre propio de Dios. De hecho en los países hispanos los monjes *nembutsu* utilizan la palabra “Dios” en lugar de “Kami”. En el *Sukhavati*, los seres humanos podemos relajarnos tranquilamente, aprender el budismo de primera mano con Amitabha y prepararnos de esta manera para el *Nirvana*, la extinción del apego, el ego y el sufrimiento, que es al igual que en todos los tipos de budismo; el objetivo principal.

En este tipo de budismo, sus centros son similares a las iglesias cristianas, un sacerdote oficia una ceremonia muy similar a la misa católica en donde en vez de la comunión se realiza una ofrenda de incienso casi al finalizar la ceremonia. Se realizan cánticos y el sacerdote lee y comenta algunos *sutras* budistas. La práctica del *nembutsu* fue una de las claves de la introducción del cristianismo en Japón, y podría ser una manera de introducir el budismo a occidente, pero la desventaja mediática frente al apoyo que se le da por motivos políticos al Lamaísmo ha retrasado el avance de la doctrina del buda Amitabha.

Práctica de *butoh*:

El *nkoku* *butoh*, también llamado “danza de la oscuridad”, nació en Japón a finales de los años cincuenta, después del bombardeo a las poblaciones civiles de Hiroshima y Nagasaki por parte del ejército de los Estados Unidos del Norte. Kazuo Ohno y Tatsumi Hijikata, querían buscar una nueva identidad para el derrotado pueblo japonés cada vez más fascinado por las danzas, música y costumbres de sus conquistadores occidentales.⁴⁴¹

Los movimientos del *butoh* están inspirados en los movimientos de los sobrevivientes al holocausto atómico que deambulaban aturdidos, con sus cuerpos casi carbonizados y los globos oculares reventados colgando sobre sus mejillas. De ahí que los personajes del *butoh* son grotescos seres que

⁴⁴¹ <http://barcelonaenbutohfestival.wordpress.com/que-es-butoh/> Revisada en febrero de 2012.

rompiendo completamente con la belleza parecieran surgidos de las peores pesadillas imaginables e inspiran la creación de personajes en el cine de terror japonés actual.

Aunque sus raíces se encuentran en tradiciones ancestrales como el Teatro Kabuky, la Danza *Butoh* está fuertemente influenciada por algunos movimientos europeos de la posguerra, como el Dadaísmo y el Surrealismo, pero principalmente por el Expresionismo alemán. Las danzas españolas son también una importante influencia del *butoh*, Kazuo Ohno, uno de los creadores del *butoh*, era gran admirador en su juventud de la bailarina española Antonia Mercé (1890-1936) , quizás por eso, posteriormente, la mayoría de los estudiantes extranjeros de Ohno fueron hispanohablantes⁴⁴², Mercé fue la primera en llevar las danzas tradicionales españolas del tablao al escenario, presentaba un espectáculo en el que ejecutaba piezas de flamenco, paso doble y danza gitana; en este último género, Mercé fue pionera, llevando a la luz piezas y música que los gitanos guardaban celosamente⁴⁴³. Resulta muy interesante observar la correspondencia entre el *shodo*, el *butoh* y el flamenco, una danza cuyos pasos están inspirados en los movimientos del torero, el capote y el toro durante la Fiesta Brava.

Las sesiones de *butoh* son improvisadas. Los movimientos deben coordinar lentamente las partes del cuerpo unas con otras. En ocasiones los ojos deben estar cerrados, pero en otras, se encuentran muy abiertos dándole mucho énfasis a la expresión de emociones. La danza ocurre primero que nada dentro del intérprete, pero en ocasiones el cuerpo del danzante se encuentra más propicio a escuchar que a expresar, se deja llevar por los ritmos del universo en consonancia con su *ki*.

La danza *butoh* es hacer shufá con el cuerpo, visualizar ese vacío en dónde existen los trazos caligráficos y experimentar en carne propia (literalmente hablando) como se forman los ideogramas (llamados en Japón y en occidente “*kanjis*”). Los pasos de *butoh* son similares a los movimientos de la muñeca del

⁴⁴² <http://www.japonartescenic.org/danza/articulos/butoh.html> Revisada en marzo de 2012.

⁴⁴³ http://elpais.com/diario/1986/07/18/cultura/522021603_850215.html Revisada en marzo de 2012.

calígrafo, las figuras creadas por el danzante son los ocho trazos de la caligrafía, pero en movimiento, las coreografías son ideogramas, son textos, es el *shodo* llevado a la tercera dimensión, en movimiento, orgánico, vivo como es realmente. Si alguien quisiera realmente comprender a que me refiero con los conceptos “Música pintada”, “Danza de tinta”, “Vacío”, “Tao”, “Ki”, etc.; le aconsejaría presenciar la danza *butoh*, o mejor aún, practicarla.

Zazen:

Se considera que el zen ha influido en muchas de las artes practicadas en Japón, entre ellas la poesía *Hanshan*, los *Haiku* y *Senryus*, el *sumi* y el *shodo* (, la ceremonia del té, el *origami*, los *koan*, la jardinería tradicional, etc.⁴⁴⁴ En China se considera que muchas de estas artes fueron generadas por el taoísmo, lo cual nos hace reflexionar sobre las correspondencias entre esta disciplina y el budismo *ch’an*.

El budismo *ch’an*, llamado en Japón y occidente “zen” es junto con el *Lamaísmo Tibetano* una de las dos formas de budismo más populares en occidente, pero a diferencia de la corriente tibetana, el *zen* no goza de una gran campaña mediática, su difusión no obedece a razones políticas o de mercado. La propagación del zen en occidente tiene mucho que ver la ocupación militar y económica que los Estados Unidos del Norte mantienen en Japón, así como la conquista cultural de este país occidental, que no ha quedado exento de ser también influenciado por el país conquistado. No obstante llama la atención que haya sido el *zen* y no el *nembutsu* la forma de budismo japonés que se está esparciendo con más éxito en los territorios de la esfera de influencia norteamericana. A diferencia del *nembutsu* que sería de fácil asimilación para el occidental por tener tantas semejanzas con el cristianismo, al grado de incluir el concepto de Dios y Paraíso, el zen es una de las formas de budismo más complejas de llevar a la práctica, y no por los complicados rituales que otras escuelas budistas si tienen, si no precisamente

⁴⁴⁴ <http://es.wikipedia.org/wiki/Zen> Revisada en marzo de 2012.

por su austeridad en todos los sentidos. ¿Es quizás la sencillez que implica la visión *zen* de la vida lo que conquistó a la sociedad occidental cada vez más confundida y complicada?

Aunque tuve algo de contacto con el *zen* en Japón, fue al igual que en el caso del *nembutsu*, aquí en México donde comencé a practicar esta meditación. Pero en esta ocasión mi acercamiento no ocurrió de manera fortuita, sino que lo busqué al darme cuenta que necesitaba algo más intenso para poder avanzar en mi propio camino a la iluminación ¿Y que más intenso que la sobria austeridad absoluta? ¿Qué más severo que la parquedad tal cual?

El *zen* es el concepto y la práctica budista que más se acerca al *tao* y al *Taoísmo*. Es algo que no se puede describir, pero que es parte de todo lo que acontece en nuestra vida. Cualquier actividad por muy cotidiana que parezca puede ser convertida en una meditación por el practicante del *ch'an*.

El origen de la palabra "*ch'an*" viene del sánscrito *dhyana* que significa precisamente "meditación" El budismo *ch'an* busca la iluminación en la sabiduría pura, más allá de las trampas de la razón. Se cree que el monje hindú Bodhidharma fue el responsable de desarrollar esta escuela de pensamiento y llevarla a China. Más que el estudio de los *sutras*, el *zen* estimula al practicante a desarrollar un estado permanente de Atención Consiente, y que confíe en sus instintos, su intuición, su sabiduría innata que lo llevará a la iluminación.⁴⁴⁵

El *zouchán*, conocido en occidente por la palabra japonesa *zazen* (literalmente "meditar sentado")⁴⁴⁶ es una técnica de meditación muy sencilla y por lo mismo muy muy compleja, característifca que comparte con muchos otros productos culturales japoneses. Se debe sentarse de manera similar a otros métodos de meditación, las muñecas se apoyan sobre los muslos con las palmas hacia arriba, la mano izquierda sobre la mano derecha con los dedos pulgares encontrados ligeramente, lo que forma un hueco entre las manos. La nariz, el

⁴⁴⁵ <http://es.wikipedia.org/wiki/Zen> Revisada en marzo de 2012.

⁴⁴⁶ <http://es.wikipedia.org/wiki/Zazen> Revisada en marzo de 2012.

mentón y el ombligo deben estar alineados, buscando un punto medio para equilibrarse antes de comenzar a meditar. Los ojos deben estar abiertos, pero sin mirar a un punto fijo, mantener una “mirada perdida”. Por lo general se debe meditar pegado a una pared en blanco, con la cara hacia dicha pared, pero sin recargarse en ella. Durante la meditación no se debe pensar en absolutamente nada, no hay cantos de *mantras*, no hay *mandalas* ni imágenes, no hay nadie que guíe la meditación con palabras, si llega una idea o recuerdo a nuestra mente debemos dejarlo ir, no prestarle atención. A veces se permanece de esta manera durante horas, deteniéndose solamente para ir al baño; otras veces alguien que dirige la meditación toca cada aproximadamente 50 minutos una campana, lo cual indica realizar una breve meditación *zen* andando; que consiste en caminar lentamente con las manos de la manera indicada anteriormente y la mirada perdida que se comentó. Después de esto se vuelve a la meditación sentado y así durante un tiempo que puede prolongarse según la práctica del meditante.

Durante la meditación, la respiración debe ser nasal, lenta y espontánea, dividida en dos etapas: Expulsar el aire de manera lenta hasta vaciarnos completamente (se debe respirar con ayuda del movimiento del vientre) y después tomar aire de manera lenta.⁴⁴⁷

La práctica continua del *zazen* nos trae varios beneficios, mencionaré a continuación algunos de ellos:

- 1.- La postura corporal mejora, y se arraiga la motricidad desde el centro de gravedad del cuerpo.
- 2.- Cesan las tensiones innecesarias en la cintura escapular (hombros y omóplatos) y cuello.
- 3.- Mejora el riego cerebral, la compenetración entre las tres capas del cerebro y la conexión entre hemisferios.

⁴⁴⁷ <http://www.zazen.es/mzazenpr.html> Revisada en marzo de 2012.

- 4.- Mediante la respiración más lenta y profunda se consigue una mayor y más proporcionada oxigenación de todo el metabolismo, integrando el abdomen en el movimiento del diafragma
- 5.- Se crea una coordinación entre la expresión corporal y el pensamiento.
- 6.- Se sanean los pensamientos desordenados del subconsciente.
- 7.- Se producen niveles de descanso metabólico y mental más profundos.
- 8.- Se flexibilizan diversas partes del cuerpo, y con esto se logra una integración emocional del mismo.
- 9.- Se tiende a dejar atrás las actitudes de ansiedad.
- 10.- Se deja de ver las opiniones de los demás como agresiones.⁴⁴⁸

Estos beneficios de la práctica del *zazen* son reales; a pesar de lo pesadas que resultan las sesiones, al terminar se siente una energía nueva en el cuerpo, los problemas que nos aquejaban se miran desde otra perspectiva, se sale del estado de meditación lleno de Ganas de Vivir.

⁴⁴⁸ <http://es.wikipedia.org/wiki/Zazen> Revisada en marzo de 2012.

Glosario:

Abstracto: Se refiere a las propiedades conceptuales y no figurativas de un objeto a analizar (idea, persona, lugar, evento). En el arte, es lo opuesto al figurativismo, en vez de imitar utiliza como herramienta principal lo más esencial del arte, los aspectos cromáticos, formales y estructurales.

Accelerando: En italiano “Acelerando”, en música significa que el tempo de la melodía debe ir avanzando gradualmente.

Action Painting: En inglés “Pintura de Acción”, es una técnica pictórica y una corriente de la pintura abstracta que expresa mediante el color, el gesto y la materia de la obra; el movimiento, los estados de ánimo, la velocidad, la música, la energía.

Alá: En religión, nombre utilizado en el Islam para referirse al Creador de Todo lo existente. Los hablantes árabes del judaísmo y el cristianismo lo utilizan para referirse a Dios y a Yavéh indistintamente.

Amitabha: El buddah Amida es el personaje principal del budismo de la Tierra Pura. El buddah de la compasión, fue en otra vida un monje (o un rey, según otras versiones) que alcanzó la iluminación, y con su infinita compasión creó la Tierra de la Pura Felicidad, a dónde lleva al morir a todo aquel que le invoca, una vez ahí, le ayuda en su propia iluminación.

Anime: Nombre dado a la animación japonesa.

Apego: Aprensión por poseer a una persona o cosa, según el budismo el apego es la base del sufrimiento.

Arte Povera: En italiano “Arte Pobre”, era un movimiento italiano de la segunda mitad del siglo pasado que consistía en realizar las obras con materiales no convencionales (rocas, madera, materiales de desecho, tierra, etc)

Automatismo: Herramienta del surrealismo, según la cual se debe realizar la obra (pintura, escultura, poema, novela, etc) giándose por la intuición, sin hacer planes preconcebidos.

Bahaísmo: Religión fundada por Bahá'u'lláh (Mírzá Husséin-'Alí) (Teherán, Persia, 12 de noviembre de 1817 - Acre, Imperio otomano, 29 de mayo de 1892) cuyos seguidores lo consideran la Manifestación de Alá.

Ban: Rígido, tener firmeza en el trazo

Bi: Píncel

Bodhidarma: También llamado Bodhidharma, Damó o Daruma, fue un monje hindú que llegó a China en el siglo VI y se le considera el introductor del budismo en el lejano oriente.

Bodhisattva: En las jakatas (especie de fábulas budistas) se le llama así a las diferentes encarnaciones de Gautama Siddartha antes de su iluminación. Se les llama también bodhisattvas a los seres que a punto de iluminarse, renuncian al Nirvana movidos por la compasión y deciden ayudar a otras personas en su propia iluminación.

Bramahismo: También llamado “brahmanismo” es la antigua religión de la península Indica practicada entre el II milenio a. C. y el siglo IV a. C., de dónde surgieron posteriormene el hinduísmo, el budismo y otras religiones de la zona.

Bramaísta: Relativo al bramahismo.

Buddah: También buda o budah, es una palabra sánscrita utilizada desde mucho antes de la existencia del budismo como religión, significa “iluminado” y se utiliza para denominar a todo aquel que ha dejado atrás el apego y el sufrimiento, ya sea que practique o no el budismo.

Budismo: Es la religión fundada por Gautama Siddartha en el siglo V a. C., en lo que actualmente es Nepal. Mediante ciertas fórmulas que pueden adecuarse a la persona, país y época, los practicantes buscan la iluminación, llegar a ser buddahs. La creciente popularidad de esta religión sin dioses hace que el emperador Asoka la vuelva la religión oficial de todo India en el siglo III a. C., e inicie su expansión hacia el oriente. A pesar que desde el siglo XIII d. C., con el avance del Islam, casi ha desaparecido de India y otros países como Indonesia, Pakistan y Nepal; en la actualidad es la tercera o cuarta religión con mas practicantes en el mundo⁴⁴⁹ (después del Cristianismo dividido en miles de grupos cismáticos el Islam y posiblemente el Hinduismo).

Butoh: En Japón llamado también “Ankoku Butō” es un estilo de danza creado por Kazuo Ohno y Tatsumi Hijikata en 1950 inspirados en las victimas de los bombardeos atómicos a su país por parte de los Estados Unidos del Norte.

⁴⁴⁹ <http://es.wikipedia.org/wiki/Religi3n> Revisada en marzo de 2012.

Ch'an: Estilo de budismo llamado en occidente "zen" por su denominación japonesa. Es una mezcla del budismo con el taoísmo, un budismo más austero enfocado en la eliminación del ego y la integración con el Todo

Chung Yung: Medio Dorado, doctrina china que consiste en jamás dejarse llevar a los extremos en nada

Chuyou: Palabra japonesa para "Chung Yung".

Cielo (el): Divinidad china del taoísmo, el confucianismo y prácticas chamánicas ancestrales. El Cielo no sólo es un lugar, en donde residen los muertos, sino que a la vez tiene conciencia propia que comparte con los difuntos y algunos seres mágicos. El cielo predestina a todos y cada uno de los seres vivos, pero sus designios pueden cambiar si se le otorgan las ofrendas requeridas.

Confucianismo: Doctrina creada por Confucio, un filósofo chino también llamado K'ung-fu-tzu que vivió entre los siglos VI y V a. de C., miembro de una noble familia arruinada. Confucio fue consejero de la clase dominante en China, su doctrina se basaba en el hecho de que los gobernantes son servidores del pueblo y de El Cielo. Elaboró complicados códigos éticos y morales que aún rigen la sociedad china y que incluso se encuentran en los estatutos del Partido Comunista Chino.

Dan: Tranquilidad, serenidad.

Diminuendo: O "decrescendo" palabra italiana que significa "disminuyendo", en música se utiliza para indicar que la intensidad del sonido (o "volumen") debe disminuir lentamente.

Doukyou: Taoísmo en japonés.

Dripping: Técnica del Action Painting atribuida a Jackson Pollock, consistía en pintar chorreando el lienzo sin que el pincel, brocha, espátula, etc.

Ductus: Movimiento gestual controlado que modula la forma de la escritura.

Dyana: O "dhyana" palabra sánscrita que significa "meditación" (vease *Ch'an*) alemán denominado "Die Geniale Dilletanten", las presentaciones de

Ekitai: Palabra japonesa para "kahie", caos.

Expresionismo Abstracto: Movimiento pictórico surgido en Estados Unidos del Norte a finales de la segunda guerra mundial. Sus principales elementos son el trazo gestual, la utilización de grandes formatos y un cromatismo limitado. Su relación con el surrealismo (debido al automatismo surrealista) es en realidad más estrecha que con el expresionismo alemán

Expresionismo: Movimiento alemán de inicios del siglo XX que no sólo se desarrolló en la pintura, sino también en el cine, la escultura, el teatro, la fotografía, la danza, etc. Las pinturas son más intuitivas, personales y espontáneas que en el impresionismo, las pinceladas son gestuales y los colores violentos. Los sentimientos que predominan en estas obras son la tristeza, la desolación, la ira, la depresión y el odio. Su visión trágica, su carácter existencialista y su anhelo metafísico le acercan al romanticismo del siglo XVIII.

Federal Art Project: Este proyecto desarrollado entre 1939 y 1943 por George Biddle, era parte del New Deal de Roosevelt con el que se pretendía que el gobierno le diera trabajo a los artistas durante la crisis económica.

Filiformes: Que tienen apariencia de hilo.

Fudou: Término japonés para Wu wei.

Grupo Gutai: Colectivo de artistas japoneses surgido en Kansai en 1955, que utilizando principalmente la instalación y el performance, rechazan la cultura de consumismo impuesta por los conquistadores norteamericanos después de la guerra del Pacífico.

Gufa: Justa proporción de los huesos, se refiere a la existencia de la sección áurea dentro del *shufá*

Gutai: Colectivo de artistas japoneses surgido después de la segunda guerra mundial. Realizaban principalmente performances en los que denunciaban el imperialismo norteamericano y su cultura de capitalismo salvaje. En muchos de sus actos realizaban pintura de acción basados en el *shodo*, lo cual inspiró a Jackson Pollock que seguía con interés la carrera del colectivo, al grado que a su muerte se encontraron en su departamento algunos folletos sobre este grupo.

Haiku: Poesía japonesa de origen chino derivada del "hakai" que a la vez procede del "tanka". Contiene sólo tres renglones de cinco, siete y cinco sílabas respectivamente. La temática es la naturaleza desde un punto de vista impersonal.

Hinayana: Una de las dos principales corrientes del budismo. Su nombre en sanscrito significa "pequeño vehículo" y fue un peyorativo adoptado por los seguidores del mahayana (gran vehículo) para llamar al budismo primitivo. Los practicantes del hinayana prefieren llamarlo "theravada" (camino de los

ancianos). Dentro de las muchas corrientes de este tipo de budismo se cree en la iluminación individual sin ayuda de seres mágicos, dioses o chamanes, y que la abundancia de mantras e imágenes no es necesaria.

Holístico: Del griego ὅλος (todo), según el holismo, un sistema no puede explicarse por la acción de sus partes, sino como un todo. Por lo cual nuestra visión de la vida debe abarcar al menos de manera general todos los aspectos de la vida misma.

Honmono sokkuri no e: Realidad pictórica, no se trata de figurativismo o hiperrealismo, sino de que los sentimientos expresados sean palpables, que la pintura “sea real”.

Jie: Nudosidad, soltura en las curvas de los trazos.

Jing: Aspecto estacional, estabilidad

Kabuky: Género del teatro japonés nacido dentro del shintoísmo, caracterizado por el uso de “mascaras” de maquillaje que resaltan las expresiones de los actores.

Kahie: Caos, puede tratarse de un caos total o de parte de un sistema de “microcaos”

Kama: Lo sensorial

Kamaloka: El mundo de lo sensorial, del placer y del dolor, de la ilusión y el apego.

Kami: En japonés significa “deidad”, actualmente se usa también como nombre propio de Dios en el cristianismo japonés y en otros grupos y prácticas religiosas como el *nembutsu*.

Kanjis: Nombre dado en Japón y en occidente a los ideogramas chinos.

Karma: En el brahmaísmo se trata de un destino ineludible resultado de acciones cometidas en vidas pasadas o en esta. En el budismo se dice que el karma se va modificando con cada acción que realizamos y puede incluso cambiar radicalmente, pero no desaparecer. El karma budista es la ley de acción y reacción

Ke: Rigidez, seguridad en el trazo

Ki: La energía que rodea todo, que es parte de cada ser vivo y cosa, tanto en lo individual como en conjunto.

Ku: Vacío

Kigo: Es el ideograma clave que le da sentido a un haiku o un senryu

Koan: Palabra usada en Japón y occidente para referirse al gōng'àn, acertijo chino dentro de la tradición *ch'an*, a veces puede consistir de una sola palabra, gesto o acción que el discípulo debe resolver.

Kularnava Tantra: Uno de los principales tantras de la escuela tántrica Kaula. Aparentemente sólo se ha logrado conservar una quinta parte de este texto, la cual consta de 2058 versos (se supone que la obra original contenía 125,000 versos). Este libro habla sobre las relaciones entre el kamaloka, Maya, el apego y la iluminación.

Lamaísmo Tibetano: Es una escuela del budismo vajrayana que sostiene extrañas creencias que en occidente se podrían considerar aberrantes; por ejemplo, se supone que las heces y orines de los lamas (monjes) son curativas, que las mujeres son animales parlantes y que quienes no son lamas son seres humanos de segunda o tercera categoría. Durante siglos dominaron la región china de Tibet mediante una monarquía mosástica en dónde de acuerdo a ciertos presagios elegían al nuevo gobernante (Dalai) al que consideran un buda viviente. Mantenían al pueblo en la total ignorancia, no había escuelas ni hospitales, ni los más mínimos servicios. A pesar de que en la actualidad el gobierno de la República Popular China les asigna a los lamas un muy buen salario por preservar los templos y reliquias, un grupo de lamas liderados por Tenzin Gyatso (líder de una de las cuatro escuelas de lamaísmo tibetano considerado por algunos como el "Dalai") con apoyo de los Estados Unidos del Norte, pretenden convertir a Tibet en un protectorado *yankee* en dónde los lamas recuperen sus antiguos privilegios. No obstante, dado que el gobierno chino ha construido una gran cantidad de escuelas, hospitales, carreteras, líneas férreas y fuentes de empleo para el pueblo de la zona a quienes les ha reconocido sus derechos humanos, el apoyo a Gyatso en Tibet no es muy significativo.

Li: Principios, reglas del *shufá*.

Luo: Oblicuo

Mahanirvana Tantra: Llamado "Tantra de la Gran Liberación" este texto nos habla sobre como lograr la unión entre Shiva (Creación, cambio, principio masculino) y Shakti (Perceptividad, conciencia, principio femenino) .

Mahayana: Significa en sánscrito "Gran Vehículo", se dice que esta escuela contiene las enseñanzas "secretas" de Siddartha. A diferencia del budismo

primitivo (hinayana o theravada) en el mahayana existe una gran cantidad de rituales, imágenes, seres mágicos y ceremonias dependiendo a que grupo del mahayana se pertenesca.

Mandala: Son representaciones gráficas del cosmos generalmente ordenadas alrededor de un círculo central que suele contener la imagen de algún buddah o boddisathva. También se puede pronunciar como “Mándala”

Manga: Comic o tebeo japonés.

Mantra: Canto utilizado para armonizarse con el universo, con alguna potencia o energía o con algún ser.

Maya: En sánscrito significa “Ilusión”, en la mitología budista Maya es una de las hijas de Mara (El Engañador) que es enviada por su padre para confundir al jóven Gautama Siddartha, sin embargo la propia madre de Siddartha se llama también Maya.

Metta: El amor universa, amor desinteresado hacia todo y hacia todos.

Mitsung: Escuela del tantra de la mano derecha, basada en el Buda Mahavairocana, cuyas dos partes complementarias, el vientre (necesidades físicas) y el diamante (necesidades espirituales) conforman al universo.

Mo: Tinta hecha de hollín de pino, laca y aceites vegetales, viene en forma de una barra rectangular sólida que se muele lentamente con agua durante el tiempo suficiente para lograr el tono deseado.

Nembutsu: En japonés; Nianfo. Nombre con el que se le conoce a esta forma de budismo en occidente

Nianfo: La Escuela de la Tierra de la Pura Felicidad. Esta práctica busca llevar a los creyentes a ese lugar paradisiáco después de morir.

Nirvana: La extinción del sufrimiento, el apego y el ciclo de renacimientos. Es el objetivo final de un budista

Origami: Papiroflexia, arte japonés de crear figuras plegando papel, sin realizar cortes ni utilizar pegamento.

Papel Xhuán: Considerado por la UNESCO como un patrimonio de la humanidad, se elabora a mano con paja, arroz y corteza de sándalo, empleando métodos tradicionales de ciento ochenta fases.

Pintura Matérica: Corriente abstracta insertada en el Informalismo Europeo de finales de los años 40’s del siglo pasado, cuya principal característica es la inserción en la obra de materiales no pictóricos (arena, telas, metales, etc.) y

la utilización de herramientas como hachas, navajas, cuchillos, para intervenir directamente en el soporte rasgandolo, maltratandolo o mutilandolo.

Pinyin: Sistema de escritura que consiste en escribir chino utilizando el alfabeto latino.

Qi: Vease Ki

Quan Yin: O “Guanyin” es la versión femenina del bodhisattva Avalokitesvara, el compasivo. Es la bodhisattva más venerada en oriente, al grado que se le ha comparado con la Virgen María cristiana.

Ritardandos: En música es la disminución gradual de la velocidad de la melodía.

Romanji: Sistema de escritura que consiste en escribir japonés utilizando el alfabeto latino.

Saharai: País del norte de África considerado por la ONU como protectorado español, mientras que Marruecos, Francia y los Estados Unidos del Norte lo consideran como un territorio marroquí. Antigua colonia y posteriormente provincia española, el Sahara Occidental tuvo que ser abandonada por España cuando al descubrirse un gran yacimiento de fosfato en la zona, La ONU obliga a este país a abandonar el territorio que es inmediatamente invadido por Marruecos con apoyo francés y estadounidense. En la actualidad es una zona de conflicto en donde los Estados Unidos del Norte explotan el petróleo y fosfato mientras España y Marruecos hacen lo mismo con la pesca (considerada la más abundante del Mediterráneo). Los asesinatos y las violaciones a los derechos humanos, principalmente en las mujeres, son eventos comunes en esta región.

Sake: Bebida alcohólica de origen chino, muy popular en Japón en donde se le llama “nihonshu”. Se elabora con arroz, al igual que muchas otras bebidas alcohólicas chinas y japonesas

Samatha: Tipo de meditación orientado a calmar la mente, aclarar la conciencia y hacer surgir sentimientos positivos.

Samsara: El mundo “real” el mundo que se encuentra lleno de deseos que nos encadenan a los apegos y nos acarrear sufrimientos.

Sariputta: Discípulo de Gautama Siddartha que fuera nombrado su sucesor por el propio buddah. Desafortunadamente murió antes que Siddartha.

Seimai-ugoki: Ritmo (en la pintura)

Seishin: Nombre japonés para el Ki.

Senryu: Género literario japonés similar en estructura al haiku, pero en este caso los escritos son personales, más humanos.

Shakti: Dentro del tantrismo hinduista y budista, es la energía femenina, una shakti es también una mujer muy potenciada en el tantra.

Sheng-dong: Vida-movimiento, la fluidez de la energía vital en el universo.

Shi: Fuerza estructural o realidad pictórica

Sintoísmo: También llamado “Shintoísmo” es la religión original de los japoneses, antes de entrar en contacto con China. Según los creyentes, todo lo existente tiene un espíritu o “kami” al que se le debe respeto y reverencia. Hay diversas jerarquias entre los kamis según su poder e influencia.

Shodo: Nombre con el que se le conoce al *shufá* en Japón y en occidente

Shufá: El camino de la escritura, es el arte de la caligrafía china

Sukhavati: La Tierra de la Pura Felicidad, Tierra Pura o Tierra del Oeste; es el paraíso del buddah Amida.

Sumi: O “sumi-e” es un género pictórico chino muy popular en Japón, que consiste en dibujos monocromáticos a tinta realizados con pincel sobre papel xuán.

Sutra del Corazón: En sanscrito “Prajñāpāramitā Hṛdaya Sūtra” es uno de los Sutras mas importantes del mahayana. Básicamente habla de la impermanencia y de lo fugaz que son las cosas de la vida cotidiana que tanto nos preocupan a veces.

Sutras: Originalmente se les llama así a algunos textos hinduistas; pero tambien se suele denominar de esa forma a los discursos dados por Gautama Siddartha y a otros textos budistas.

Taijin: Símbolo taoísta en dónde se expresa la ley de los complementarios del yin y yang.



Taijin

Tantra: Corriente dentro del hinduismo que toma especial atención en la iluminación por la vía sensorial. El budismo lo retoma diciendo que el tantra es parte de las enseñanzas secretas de Gautama Siddartha

Tantras: Serie de textos que se supone contienen la enseñanza esotérica de Gautama Siddartha. El tantrismo budista se basa en estos escritos

Tao: La energía que rodea el Todo. El tao no se puede describir, dicen los taoístas que cualquier cosa que se diga para explicar al tao no es el tao, sino una simple definición de él (¿Esto no es una pipa?)

Taoísmo: Religión de origen chino en la cual se trata de armonizarse con el tao, es decir con todo el universo. En el taoísmo no existen negativos ni contrarios, todas las fuerzas, ideas, personas, etc., se complementan entre sí.

Tierra chamoteada: También llamada "Tierra chamoteada" es arcilla a la que se le ha agregado "chamota", cerámica cocida, molida y reducida a granos según distintas clasificaciones. Para su elaboración se emplean por lo general piezas defectuosas o rotas. La chamota sirve como desengrasante al no contraerse al mezclarse con la pasta, ya que ha eliminado en la cocción toda el agua de su composición.

Tierra Pura (Ia): Lugar paradisiaco al que según el nembutzu, se accede después de morir con el sólo hecho de haber pronunciado diez veces en la vida la frase "namo amida butzu"

Tlachique: Bebida prehispánica de maguey muy similar al pulque, solamente que a diferencia de éste, el tlachique se fermenta en tinajas de barro a la usanza prehispánica y no en barricas de madera, técnica más occidental utilizada en la elaboración del pulque.

Tuo: Abierto

Vajrayana: Budismo del diamante, es un tipo de budismo con una arraigada creencia en la magia y el Más allá.

Vipassana: Antigua técnica de meditación hindú adaptada por el budismo, consistente en la contemplación.

Wong Kar-wai: Uno de los principales directores del cine hongkonés, su obra de inspiración introspectiva es visualmente muy bella y estilizada.

Wu Wei: En Chino significa no acción, no se refiere tanto al no hacer nada, sino a no forzar las cosas.

Xu: Vacío generador

Yaouyorozu_nokami: En el sintoísmo es la suma de todos los espíritus (kamis)

Yi: Soltura

Yin Yang: En el taoísmo es la ley de los complementarios. Nos explica que no existen fuerzas contrarias, sino que se complementan.

Yun: Líquida (refiriendose a la tinta)

Zafu: Pequeño cogín usado en la meditación

Zazén: En japonés; Zouchán. Nombre con el que se le conoce a esta forma de budismo en occidente

Zen: Nombre con el que se le conoce al budismo *ch'an* en Japón y en occidente

Ziran: Naturalidad en la pincelada, que esta no sea pretenciosa ni tímida.

Bibliografía:

Abu Hamza, Al Arabi, La belleza del Islam, Riyadh, Darussalam Editores y Distribuidores, 2000

Ahuerma, Saidi, Del Ser y su manifestación en el arte, México DF, Editorial Orion, 1993

Argudín, Luis, El arte como profesión, México DF, Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas (Cenidap), 2008

Argudín, Luis, La espiral y el tiempo. Juicio, genio y juego en Kant y Schiller, México DF, Universidad Nacional Autónoma de México, 2008

Arheim, Rudolf, El poder del centro, Madrid, Ediciones Akal, S.A., 2001

Bedin Franca, Como reconocer el arte chino, Barcelona, Imprenta Juvenil S.A., 1978

Bonfil Batalla, Guillermo, Pensar nuestra cultura, México DF, Alianza Editorial, 1991

Buchloh, Benjamin H.D., Formalismo e historicidad. Modelos y métodos del arte del siglo XX, Madrid, Editorial Akal, 2004

Ciro Ediciones S.A., Tàpies, Ciro Ediciones S.A., Barcelona 2006

Conaculta, Releer a Siqueiros. Ensayos en su centenario, México DF, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, Dirección General de Publicaciones, 2000

Chang, Jolan, El Tao del amor y el sexo, Barcelona, Plaza & Janes Editores, S.A., 2002

Cheng, Mei Ku, Budismo Chino: pasado y presente, México, Asociación Latinoamericana de Estudios Budistas, 1993

De Baraño, Kosme, Tàpies. El artista en su taller, Madrid, tf. Editores, 2003

Deleuze, Gilles, Pintura, El concepto de diagrama, Buenos Aires, Editorial Cactus 2007

Editorial RM, S.A. de C.V., Pierre Soulages, México DF, Editorial RM, S.A. de C.V., 2010

Elizondo Schmelkes, Nora/Schmelkes, Corina, Manual para la presentación de anteproyectos e informes de investigación (tesis), México DF, Oxford University Press, 2010

Filliou, Robert, Una selección de 1000 poemas japoneses básicos/ a selection from 1000 Basic Japanese Poems, México DF, Editorial Alias, 2008

Fujiwara, Eiko, El Zen y su desarrollo en México, Ecatepec, CEAPAC, 1998

García Muhammad, Isa, Conozca a Jesús y María en el Islam, Riyadh, International Islamic Publishing House, 2006

García Muhammad, Isa, Conozca al profeta del Islam, Riyadh, International Islamic Publishing House, 2006

Gomez Concheiro, Ángel y Rodríguez Álvarez, Gabriel, Manifiestos de la vanguardias artísticas, México DF, Faro de Oriente Ediciones del Basurero, 2006

Hegel, Georg Wilhem Friedrich, Phenomenology of Spirit, Delhi, Motilal Banarsidass 1998

Kant, Immanuel, Lo bello y lo sublime: ensayo de estética y moral, Alicante, Biblioteca Editorial Miguel de Cervantes 2004

Lazaga, Noni, La caligrafía japonesa. Origen evolución y relación con el arte abstracto occidental, Madrid, Editorial Hiperión, 2007

Leiris, Michel, De la literatura considerada como una tauromaquia, Pamplona, Editorial Laetoli, 2006

Lin, Yutan, Mi patria y mi pueblo, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1945

Mao, Tsetung, Cinco artículos del presidente Mao Tsetung, Pekin, Ediciones en Lenguas Extranjeras, 1991

Mao Tse Tung, Cinco Tesis Filosóficas, Pekín, Ediciones en Lenguas Extranjeras, 1975

Metz, Pamela, El Tao Creativo, México DF, Grupo Editorial Tomo S.A. de C.V., 1999

Michaux, Henri, Ideogramas en China. Captar mediante trazos, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2006

Miller, Henry, Trópico de Cáncer, Madrid, Ediciones Cátedra, 2006

Nietzsche, Federico, El nacimiento de la tragedia, México DF, Grupo Editorial Tomo S.A. de C.V. 2010

Ocampo, Estela, El infinito en una hoja de papel, Barcelona, Icaria, 1989

Pauwels, Louis y Bergier, Jaques, El retorno de los brujos, Barcelona, Plaza & Janes, 1965

Pauwels, Louis y Bergier, Jaques, La rebelión de los brujos, Barcelona, Plaza & Janes, 1975

Richards, Keith, Vida, Barcelona, Global Rhythm Press/Ediciones Península, 2010

Rowle George, Principios de la pintura china, Madrid, Alianza, 1981

Sun Tzu, El Arte de la Guerra, México, Grupo Editorial Tomo S.A. de C.V., 2003

Zunzunegui, Juan Miguel, México: La historia de un país construido sobre mitos, México DF, Editores Mexicanos Unidos S.A. 2010

Zurcher, Erik, El Impacto del Budismo sobre la cultura china desde una perspectiva histórica, México, Asociación Latinoamericana de Estudios Budistas, 1993

Fuentes electrónicas:

All Japan Organization of Calligraphy Art and Literature. Beyond Calligraphy. 2010. Página web. <http://www.beyondcalligraphy.com>

Arts and virtue. Art-Virtue.com. 2004. Página web. <http://www.art-virtue.com>

Asociación Internacional de Eneagrama en México. PersonArte El Arte de la Personalidad. 2011. Página web. <http://www.personarte.com>

Atina Chile. AtinaChile!. 2011. Página web. <http://www.atinachile.cl>

Babel International. cafébabel.com. 2007. Página web. <http://www.cafebabel.es>

Biografías y Vidas. Biografías y Vidas. 2004. Página web

<http://www.biografiasyvidas.com>

Centro Budista de la Ciudad de México. budismo.com. 2010. Página web.

<http://www.budismo.com>

China on site. China-on-site.com. 2011. Página web. <http://www.china-on-site.com>

Cultural China. cultural China. 2007. Página web. <http://cultural-china.com>

Ediciones El País S.L. El País. 2011. Página web. <http://elpais.com>

Editorial Vuelta. Letras Libres. 2011. Página Web. <http://www.letraslibres.com>

El autor. ZAZEN Y MAESTROS. 2005. Página web. <http://www.zazen.es>

Encyclopedia of Art Education. Art Encyclopedia 2012. 2012. Página web.

<http://www.visual-arts-cork.com>

Festival Internacional de Poesía de Medellín. Festival Internacional de Poesía de Medellín. 2005. Página web. <http://www.festivaldepoesiademedellin.org>

Fractal. Fractal Revista Trimestral. 2011. Página web.

<http://www.fractal.com.mx>

Fundación Antoni Tàpies. FUNDACIÓNANTONITÀPIES. 2011. Página web.

<http://www.fundaciotapies.org>

Fundación Wikimedia Inc. Wikipedia La enciclopedia libre. 2001.

<http://es.wikipedia.org>

Grupo Milenio. Milenio. 2012. Blog. <http://blogs.milenio.com>

Hipernova.cl. Hipernova.cl Una explosión de semillas en la húmedas praderas de tu mente. 2007. Página web. <http://www.hipernova.cl>

Image & Art. Image & Art. 2000. Página web. <http://www.imageandart.com>

Junta de Castilla y León. arthistoria. 2011. Página web. <http://www.artehistoria.jcyl.es>

La Vanguardia Ediciones S.L. LA VANGUARDIA.COM. 2011. Página web. <http://www.lavanguardia.com>

Martinez R., Mauricio. Artes Escénicas de Japón Enciclopedia Web. 2011
Página web. <http://www.japonartesesencnicas.org>

New World Enciclopedia. 2012. Página web. <http://www.newworldencyclopedia.org>

North American Shin Buddhist Association. NASBA. 2011. Página web <http://buddhistfaith.tripod.com>

Osho. OSHOGULAAB. 2011. Página web. <http://www.oshogulaab.com>

Paperblog. paperblog. 2011. Blog. <http://es.paperblog.com>

PC Web. pcweb blog. 2011. Página web. <http://pcweb.info>

Scientific Electronic Library Online. Scielo Chile. 2011. Página web. <http://www.scielo.cl>

Scribd Inc. Scribd. 2012. Página web. <http://es.scribd.com>

Seguí de la Riva, Javier. JAVIER SEGUÍ DE LA RIVA. 2011. Página web. <http://javierseguidelariva.net>

Surya Center. Surya Center Salud Holística Villarica. 2011. Página web.
<http://web.suryacenter.cl>

Universidad de Barcelona, Facultad de Bellas Artes, Web de la asignatura de Simbolismo. ARSGRAVIS. 2006. Página web. <http://www.arsgravis.com>

Villanova Vilaró, Jordi. Páginas Zen. 2002. Página web.
<http://jorvilanova.galeon.com>

Visionholística. Visionholística Advanced Management Training. 2007. Página web. <http://www.visionholistica.com>

Wordl Press. Barcelona en *Butoh* Festival. 2011. Blog.
<http://barcelonaenbutohfestival.wordpress.com>

Zamora, María José. Antarayame. 2011. Página web.
<http://www.antarayame.com>