



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

“ARTE CONTEMPORÁNEO BASADO EN ARTE PRECOLOMBINO Y ARTE
ARCAICO JAPONÉS”
ACERCAMIENTO ARTISTICO-CULTURAL ENTRE DOS CULTURAS: LA
MEXICANA Y LA JAPONESA

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

PRESENTA:
TETSUO OI

DIRECTOR DE TESIS
DR. RAÚL ARTURO MIRANDA VIDEGARAY
(FAD)

MÉXICO, D.F. JUNIO DE 2015



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

A mi querida esposa Yukari por su gran sacrificio

A mis hijos Ryotaro, Ileri y mi hija mexicana Natsume

Que son mi inspiración y mi horizonte

Juntos logramos todo.

Agradecimientos

Quiero agradecer a todos los maestros por sus enseñanzas, en especial a aquellos que creyeron en mi trabajo, espero no defraudar su confianza, y a mis compañeros con los que compartí esta maestría por consolidar una amistad, a mis padres, donde quiera que estén, por su ejemplo a lo largo de su vida quienes siguen estando conmigo siempre.

Índice

Preámbulo

Introducción

Capítulo I

1.	La identidad del artista	11
1.1	Mi origen en Kioto	22
1.2	La Estética Japonesa que surge de la Filosofía Zen	23
1.3	Korin Ogata	25
1.4	Kakuzo Okakura	29
1.5	Taro Okamoto	32

Capitulo II

2.1	Mi origen en México	36
2.2	El arqueólogo Kuniaki Ohi y la antropóloga Blanca Aurora Ohi	36
2.3	La influencia del pensamiento de Arqueólogo Kuniaki Ohi en la producción de mi obra	37
2.4.1	Tenango del Valle, Edo México	46
2.4.2	Tingambato, Michoacán	47

Capítulo III

3.1	Proceso creativo	49
3.1.1	Proceso de pintura al óleo	51
3.1.2	Elección del motivo	52

3.1.3	Elección del sello precolombino	52
3.1.4	Formato de la obra	54
3.1.5.1	Utilización de la Hoja de oro	55
3.1.5.2	Método para poner la hoja del oro	56
3.1.6	Conclusiones de la pintura al óleo	57
3.2.1	Búsqueda de materiales y técnicas adecuadas a mi obra en México	58
3.2.2	Amate	59
3.2.3	Patrones de papel en la hechura tradicional de Kimonos en Japón	60
3.2.4	Proceso del uso del Amate	61
Capítulo IV -Obras-		
4.1	Pintura al óleo	67
4.2	Obras de Papel Amate	70
4.3	Escultura	81
4.4	Instalación	82
4.5	Comentarios a las obras	85
	Conclusiones	91
	Bibliografía	93

Preámbulo

Hace años pasé un verano en México con mi padre, tenía doce años, visitamos al arqueólogo Luis Javier Galván en Guadalajara, y sus palabras quedaron grabadas profundamente en mi alma:

“¿Qué piensas de haber nacido entre las dos culturas, la de México y Japón?”

La pregunta era simple y directa, él intuyó por mi ademán frío que tenía vergüenza de la mezcla de mi sangre.

“Debe de ser excelente, tener las dos culturas dentro de tu corazón”

Desde ese momento sus palabras viven en mi interior, a partir de ahí comencé a buscar mi propio lugar dentro de las dos culturas, que son totalmente diferentes. Pienso que los cambios que nacen con el encuentro y el intercambio de culturas diferentes son portadores de **“riqueza”**, **“creación”** y una **“belleza singular”**.

Con esta tesis, espero que mi proyecto contribuya en algo al desarrollo artístico y cultural de México, la patria de mi querida madre, y de Japón, la patria de mi querido padre, además de estrechar los lazos de amistad entre mis dos pueblos.

25 años después, tuve la oportunidad de presentar "*Ensueño de Tlalocan*" en la embajada de Japón y en el Palacio Federal de Morelia, exhibiciones conformadas por una parte de las obras que realicé desde mi llegada a México, hasta el presente, entre los años 2013 y 2015. La exposición en la embajada de Japón estuvo abierta desde el 16 de octubre, hasta el 31 de octubre del año 2014, y se puede ver en los vídeos de Notimex.¹ De igual manera tuve la fortuna de exhibir en el Centro Cultural Tinganio y algunos otros lugares. Mi obra, que incluye mis dos raíces ancestrales, ejemplifica los 400 años de relaciones entre México y Japón que se celebró el año 2013 y 2014. El nombre de la muestra "*Ensueño de Tlalocán*", se refiere al paraíso de los mexicas y es el lugar que escogieron mis padres para su reposo eterno, por eso me encargaron traer sus cenizas desde Japón para depositarlas en lo alto de la pirámide mayor de Tenango del Valle en el Estado de México. Gran parte de mi proyecto fue analizar las experiencias de mi padre como arqueólogo en México, por lo cual fue de suma importancia tener la oportunidad de exhibir el fruto de mi trabajo artístico en el lugar en donde trabajó mi padre, Tingambato. Al igual que escribir esta tesis, el presentar mi obra en el Centro Cultural Tinganio, que fue un proyecto soñado pero nunca realizado de mi padre, me permite cerrar el círculo.

¹ <http://youtu.be/hnr-7rd0IK0>

Introducción

Este proyecto de producción tiene como cometido re-interpretar la belleza de la antigua plástica Mesoamericana, y mezclarla con la plástica estilo arcaico japonés y plasmarlas en mis obras de Arte Contemporáneo, usando como punto de referencia mi visión particular, como hijo de un arqueólogo japonés y una antropóloga mexicana.

La intención de esta tesis es lograr una propuesta de expresión artística en el Arte Contemporáneo por medio de la reutilización de los valores formales de la plástica antigua de mis dos patrias. El fruto de éste proyecto buscará construir un puente simbólico entre ambos países.

En el primer capítulo voy a explorar el tema de identidad al igual que mostrar parte del arte japonés. Estos dos temas los relacionaré con las características de crecer en la ciudad de Kioto y la educación de la "filosofía Zen", la visión del artista Korin Ogata, al igual que las palabras del crítico Kakuzo Okakura y del artista Taro Okamoto. Explicaré como todas estas particularidades de mi vida en Japón influyeron en mi obra y mis procesos de producción en la actualidad.

En el segundo capítulo, explicaré mi proceso de producción, en el cual está involucrado el estudio de las ruinas importantes donde trabajó mi padre. También hablaré un poco

sobre la vida de mis padres, **Kuniaki Ohi** y **Blanca Aurora Ohi**, quienes me dieron la oportunidad de conocer Mesoamérica en el aspecto arqueológico y antropológico.

En el tercer capítulo hablaré sobre la utilización del amate, ya que gracias a este descubrimiento, mi investigación tuvo un giro muy importante que me llevaría a encontrar la fusión entre culturas que buscaba. Pero primero hablaré sobre las técnicas de la pintura al óleo en las cuales me enfoqué al inicio de mi investigación.

El cuarto capítulo funcionará como un catálogo de mis obras, en donde exploraré la íntima relación entre mi investigación y el fruto de mi proceso de producción. También me cuestionaré de qué manera estas piezas pueden funcionar como herramientas para comprender mi multiculturalidad.



Fragmento de la obra “Maíz”

Capítulo I

1. La identidad del artista

Para dar un comienzo a este proyecto de investigación, es relevante determinar a qué me refiero cuando hablo de “identidad” y cómo este concepto moldea el resto de las reflexiones sobre mi obra y mi experiencia como *binacional*. Como explica Eduardo Terrasa en su libro “El viaje hacia la propia identidad”:

“La convicción (o el deseo) de que cada ser humano constituye una existencia única e irrepetible, de que ocupa un lugar insustituible en el mundo humano, requiere un fundamento que lo justifique. En definitiva, se trata de poder *dar cuenta* (ante mí mismo y ante los demás) de la condición única de mi existencia.”²

Este autor habla de la vida como una búsqueda por encontrar a las personas que nos hacen felices o la forma de vida que nos hace sentir realizados, y que cuando no tenemos éxito, se genera una crisis o un problema de identidad. Él habla de la identidad como un proceso en donde se acorta la distancia entre la conciencia actual con lo que se esconde en el fondo de nuestro ser, que es en realidad la potencialidad que nos permite mejorar como personas. No saber qué queremos o quiénes somos genera las crisis que eventualmente pueden conducir a la sabiduría, son la oportunidad perfecta para crecer.

“...alcanzar la propia identidad significa llegar a coincidir con mi verdad más íntima, coincidir con aquello que debo llegar a ser. En definitiva, tener identidad significa coincidir conmigo mismo. La identidad es, pues, algo que estamos continuamente alcanzando (o perdiendo). La identidad es algo a lo que se llega.”³

² Terrasa, Eduardo. “El viaje hacia la propia identidad”. Universidad de Navarra, S.A. 2005. p.23.

³ Ibid., p. 43.

Aunque muchas veces tenemos una definición de identidad como algo fijo y concreto, en realidad, y en especial para hijos de matrimonios mixtos ...

“La identidad no es algo dado de una vez y para siempre, sino es móvil, son identificaciones que están siempre en proceso de reacomodo y de reestructuración jerarquizada; hay entre ellas alguna o un tiempo, y posteriormente dejan ese lugar a otra identificación.”⁴

Esa movilidad, de la que habla Mariflor Aguilar Rivero, en mi caso se duplica por el hecho de recibir influencias de mi madre mexicana y de mi padre japonés. Nací en Jalisco, México, y a los tres años partí a Kioto donde pase mi infancia. En apariencia soy completamente mexicano, pues heredé los rasgos de mi madre. Frecuentemente viajé a México, este movimiento entre los dos territorios también modificó mi identidad. Esto me causo problemas en Japón pues siempre fui considerado como extranjero. Como en el caso de los migrantes, estas influencias y movimientos de identidad no fueron planeadas por mi...

“estos movimientos no son el resultado de una decisión, ni de un acto de voluntad personal, sino el efecto de los movimientos de inserción de los sujetos en las prácticas sociales y los procesos de simbolización que de ellos se realizan.”⁵

Como cualquier niño, trate de adaptarme lo mejor que pude a las prácticas “tradicionales” para tener un lugar en la sociedad dentro de los dos mundos en los que fluctuaba, no solo, los de Kioto y México, sino la dualidad de identidad que vivía en mi propia casa. Esto llegó al punto de no invitar a mis amigos de la escuela porque me preguntaban: “¿Por qué tu madre es extranjera?” Y esta pregunta me hacia sufrir. En mi infancia esta dualidad de identidad era un problema sin solución, ahora veo que me ha dado ventaja sobre los demás porque puedo tener dos

⁴ Aguilar Rivero, Mariflor. “Hacia una política de las identificaciones”. Juan Pablos, S.A. México, 2012. pp.22 y 23.

⁵ Ibid., p. 23.

puntos de vista diferentes y, a veces, antagónicos al mismo tiempo.

Dice E. Balibar,

“Lo extranjero, lo otro, surge del seno mismo de la comunidad, de una comunidad que va trazando sus propias líneas de demarcación entre lo que es aceptable y lo que no lo es, sobre la base de una fuerte identidad colectiva, que de tan fuerte, genera la exclusión.”⁶

Así fue en mi niñez en Kioto, pero al estudiar Artes Visuales, “lo diferente”, “lo otro” tienen un valor por su originalidad y por marcar otra `manera de ver las cosas´ aquí mi dualidad resulta ser una ventaja.

Por ejemplo, Shinzaburo Takeda, es un pintor japonés que ha vivido mas de 50 años en Oaxaca, (junto con Nishizawa fueron ayudantes en México del gran pintor Taro Okamoto). Takeda tenía 28 años cuando vino a México, y comenzó a dar clases en la Universidad de Artes Plásticas de Oaxaca, convirtiéndose en profesor emérito de esta institución. Takeda explica que no le interesa la contemporaneidad mutable sino que le apasiona la tradición antigua y local: la frase “Que cada uno respete su cultura de origen” se la dice a sus alumnos para que recurran a su cultura ancestral, reconociendo que él no lo pudo hacer, pues hubiera querido ser oaxaqueño.⁷

En esta investigación, hablo constantemente de la importancia de recurrir a nuestras raíces para producir obra con resultados originales, en mi caso pude recurrir a las dos vertientes, desgraciadamente Takeda no lo pudo lograr.

En mi caso, me topé con una crisis adicional durante la adolescencia, lo cual, en cierta manera, me inspiró a regresar a México y contestar las preguntas que siempre me habían acechado.

Desde niño soñé con ser arqueólogo para seguir los pasos de mi padre; pero, de forma imprevista, me introduje en el mundo del arte. Al fallar en mi búsqueda para llegar a ser como mi padre, al fin, pude encontrar mi propia identidad y comprendí

⁶ E. Balibar. “Violencias, identidades y civilidad”. Citado en Aguilar Rivero, Mariflor. “Hacia una política de las identificaciones”. Juan Pablos, S.A. México, 2012. p.25.

⁷ <http://www.soufusha.co.jp/garou/takegreki.htm> Fecha de consulta: 6.4.2015 Traducción: Tetsuo Oi

que mi verdadera naturaleza era ser artista. Es por eso que parte de mi reflexión sobre mis orígenes incluye la manera en que la arqueología y el arte se conectan con mi identidad como creador. Como ha dicho el artista Hetain Patel, hablando sobre cómo podemos encontrarnos al intentar copiar a alguien más y cómo la búsqueda de la identidad puede ser paradójica, podemos decir:

“... esto de la imitación tiene cierto riesgo. No siempre sale como se planea incluso con un traductor talentoso. Pero voy a seguir con ello, porque contrario a lo que generalmente podemos asumir, imitar a alguien puede revelar algo único. Así que cada vez que fallo en parecerme más a mi padre, seré más yo mismo. Este es mi arte. Me esfuerzo por la autenticidad.”⁸

“Este es mi arte”, concluye el mismo autor.

Mi razonamiento es el mismo ya que, sin duda, mi estilo al inspirarme en la plástica prehispánica nació de mi admiración por el trabajo de mi padre y las vivencias que tuve en los sitios arqueológicos en los que él trabajó; Tenango del Valle, Estado de México, Tingambato, Michoacán, Kaminaljuyú, Guatemala, Chalchuapa, El Salvador. Otros lugares, como Teotihuacan, los conocí cuando, gracias a su compañía, pude entrar en espacios inaccesibles para el público; entre ellos, el interior de la pirámide de la Luna. Todos esos recuerdos me dejaron una huella imborrable. Gracias a sus trabajos arqueológicos y antropológicos, no solo viví las dos culturas en casa, sino que también a través de mis viajes con ellos. A diferencia de los migrantes o desplazados, mis padres no fueron forzados a experimentar el choque entre sus civilizaciones, ellos eran amantes y estudiosos de la cultura del “otro” y, por su trabajo, también tenían gran aprecio por las civilizaciones ancestrales de Oriente y Mesoamérica.

Para mí es difícil contestar las preguntas “¿qué haces?” o “¿quién eres?”. Lo que realmente me es difícil son las interrogantes que se refieren a mi lugar de

⁸ https://www.ted.com/talks/hetain_patel_who_am_i_think_again/transcript?language=ja#t-464668

procedencia; vengo de Japón pero nací en México, pertenezco a ambos países, a ambas culturas. De niño pensaba en los tres continentes y las tres sangres que corrían por mi cuerpo: América, Asia y Europa.⁹ Me gustaba imaginar la posibilidad de tener un bebé y que la madre fuera de África; ¡hubiera podido completar el mundo en mi mente!

Pico Iyer propone imaginar a una mujer mitad coreana que, viviendo en París... :

“conoce a ese chico mitad tailandés y mitad canadiense de Edimburgo, reconoce sus semejanzas. Se da cuenta de que probablemente tiene mucho más en común con él que con alguien totalmente coreano o alemán. Así que se hacen amigos; se enamoran. Se mudan a la ciudad de Nueva York. o Edimburgo. Y la niña que nace de esa unión no será, por supuesto, ni coreana ni alemana, ni francesa ni tailandesa, ni escocesa ni canadiense, ni incluso estadounidense, sino una mezcla maravillosa y constante de todos esos sitios. Y posiblemente, la manera en que esta joven mujer sueñe, escriba, y piense acerca del mundo pueda ser algo diferente, porque surge a partir de una mezcla de culturas sin precedentes. De dónde eres es mucho menos importante que hacia dónde vas.”¹⁰

Siendo mi ‘existencia neutra’, mi trabajo sería el de una suerte de traductor que se encarga de acercar todos esos mundos; Oriente y Occidente, arte y arqueología... Mi posición de artista me lleva a querer comprender y fusionar las dos culturas, obteniendo un nuevo valor. Esa sería mi respuesta a la pregunta “¿hacia dónde vas?”. Esta idea se relaciona con el concepto de identidad *transindividual* a la cual hace referencia Mariflor Aguilar Rivero en su texto *Hacia una política de las identificaciones*, que se refiere a:

“La trama compleja de relaciones que se establecen entre el individuo y

⁹ Mi abuelo materno proviene de España.

¹⁰ https://www.ted.com/talks/pico_ayer_where_is_home/transcript?language=es#t-435534 Fecha de consulta: 11.3.2015
Traducción: Jenny Lam-Chowdhury

los otros, y entre el individuo y las practicas sociales... el “yo”, o el individuo, o el sujeto, se construyen desde el exterior mediante un “dialogo” de reconocimiento – o desconocimientos – con el afuera, con el otro, la exterioridad o los semejantes.”¹¹

La identidad no es autogenerada, sino que depende del ambiente en donde se desarrolla un individuo. En mi caso, la identidad es multifacética ya que he crecido y adoptado las prácticas sociales de dos culturas a las cuales, como recomienda Takeda, respeto y me inspiro de ellas. Convivo con la complejidad del entorno, no solo de la sociedad contemporánea, sino de la cultura ancestral mesoamericana de la que me nutro por los estudios de mis padres.

Vivo en dos países con tradiciones sumamente distintas. Esta ‘diferencia’ es, para mí, un sufrimiento y una prueba; ese sufrimiento que promete convertirse en fortaleza y sugiere una amplificación visual a la hora de expresar mi mundo. Curiosamente, Isamu Noguchi, escultor estadounidense cuyo padre era un poeta japonés y su madre una escritora norteamericana, también desarrolló parte de su vida profesional en México y alcanzó reflexiones similares respecto a su existencia en dos mundos.

“A veces creo que las ventajas específicas que tengo son un elemento de conflicto y confusión. Estoy viviendo entre dos mundos que he experimentado siempre como una discordia entre Oriente y Occidente, entre el pasado y el futuro.”¹²

Como él, yo también he elegido tomar este doble camino de manera positiva pues, de lo contrario, la vida se hubiera tornado confusa y pobre en resultados artísticos... Esta diferencia es la fuente de mi riqueza. Mi estilo y mi camino nacen de ese mismo “conflicto”; mi voz en el arte surge de la búsqueda de las raíces de mi existencia, esa es la razón de esta investigación. Como ha señalado Foucault:

¹¹ Aguilar Rivero, Mariflor. Op.Cit. p.21.

¹² Sato Taku. “Isamu Noguchi”. Ed. Bijyutsu-syuppansya. Tokio. 2009. p.8.

Traducción: Tetsuo Oi

“El desmoronamiento de la subjetividad filosófica, su dispersión en el interior de un lenguaje que la desposee, pero que la multiplica en el espacio de su cavidad, es probablemente una de las estructuras fundamentales del pensamiento contemporáneo.”¹³

Aun cuando Foucault está hablando de la dispersión de la forma soberana de la figura del filósofo, esta cita puede ejemplificar la experiencia contemporánea del desmoronamiento de las identidades totales. Yo considero que solo al trasgredir los límites podemos generar nuevos valores culturales, que pueden ramificarse en nuevas expresiones artísticas.

“La diversidad de nuestras culturas vivas y la presencia de dos matrices civilizatorias (la mesoamericana y la occidental) constituyen los recursos fundamentales con que contamos para crear ese nuevo proyecto, nuestro proyecto. El primer paso es construir la cultura de la pluralidad: un espacio en la cultural nacional (la que nos es común en tanto mexicanos) que nos permita admitir y valorar las diferencias. Es más que una cultura de la tolerancia: es la verdadera cultura de la democracia.”¹⁴

Puedo comprender la importancia de la tolerancia y pluralidad justo porque nací y crecí en la multiculturalidad. En este fragmento del libro *Pensar nuestra cultura*, de Bonfil Batalla, se materializan mis ideales, específicamente el de encontrar valor y riqueza en la diversidad; comencé buscándome a mí mismo y terminé reflexionando sobre cómo la identidad se construye a través de las sociedades a la que pertenezco. Podría incluso, imaginar una especie de macro-cultura flexible y variable que, dotada de esas aspiraciones, tuviera la capacidad de asimilar lo positivo de todas las culturas propiciando, así, un máximo de creatividad.

¹³ Foucault, Michel. “De lenguaje y literatura.” Ediciones Paidós Ibérica, S.A., I.C.E. de la Universidad Autónoma de Barcelona. España. 1994. p.134.

¹⁴ Bonfil Batalla, Guillermo. “Pensar nuestra cultura”. Patria. México. 1991. p.20.

Una experiencia común para las personas de dos nacionalidades es que nos pregunten cuál de los dos países nos gusta más o con cual de ellos preferimos identificarnos. Esto siempre me ha obligado a cuestionarme sobre la verdadera consistencia de mi identidad, no es fácil tener una respuesta clara pues ambos siempre han sido sumamente importantes para mí. ¿Será que soy una mezcla de estas dos culturas? Siempre respondí ¡“ambos”!; pero, ahora que he intentado recapacitar un poco más sobre el tema, me doy cuenta de que cuando estoy en Japon y hablo japonés, me identifico como japonés, y cuando estoy en México y hablo español, me identifico como mexicano. No hay una mezcla en la que el negro y el blanco equivalgan a un gris constante, sino que descubrí la manera de reafirmar el valor de cada polo de mi ser y conservarlo. Sí existe una interacción entre estos dos lados que residen en un mismo cuerpo, pero eso no significa que uno reemplace al otro o que, inevitablemente, se integren. Conceptualizo esta flexibilidad de mi corazón como un ‘switch’ que puedo cambiar dependiendo de mi situación. Esto querría decir que no estoy mezclando estas dos identidades, sino que ejemplifican una *identidad multiple*.

Ahora hablemos de “Cultura”, desde el punto de vista Japonés, comencemos por algunas definiciones:

¿Qué es la cultura? (Su significado y su alcance, etc.)

La cultura, en el sentido amplio, significa todo lo referente al ser humano y su vida, cubre todos los aspectos relacionados con la vida humana, como los comportamientos derivados de la naturaleza y del clima, estilo de vida en cuanto a la comida, vestimenta y vivienda, incluyendo los valores, etc.¹⁵

Yo crecí entre dos culturas, la mexicana y la japonesa, que son muy diferentes en cuanto a su entorno natural y su sistema de valores. Puede decirse que he estado

¹⁵ Reglamento de Japón acerca de Política Básica Sobre la Promoción de la Cultura y las Artes Decisión del Gabinete, febrero 19, 2007 <http://www.bunka.pref.mie.lg.jp/shingikai/002singikai-kekka/002siryou005-002.pdf>
Fecha de consulta: 20.5.2015

en un medio ambiente algo más complejo que las personas que han crecido en una sola cultura.

No puedo negar que esta situación muy peculiar, de absoluta minoría, ha sido una de las causas que crearon una distancia entre los valores del colectivo y los míos, hasta ahora.

En su obra “Las relaciones entre el yo y lo inconsciente”, C. G. Jung menciona lo siguiente:

El pensamiento y el sentir colectivos y el logro colectivo se cumplen relativamente sin esfuerzo en comparación con la función y el logro individuales, por lo cual es siempre muy grande la tentación de dejar que la función colectiva sustituya a la diferenciación de la personalidad.¹⁶

Sobre los daños que esta tentación puede generar, Hayao Kawai se refiere de la siguiente manera, en su libro “Complejo”:

Una separación clara de la mente colectiva es un requerimiento absoluto para el desarrollo de la personalidad. Una separación incompleta causa que la mente del individuo sea absorbida por la mente del colectivo con mucha facilidad.¹⁷

Es decir, en la función colectiva, el individuo “se uniforma”. Jung describe este estado como la “pérdida del alma”¹⁸ del individuo.

Si podemos decir que esta “uniformación” de la colectividad es un factor de estancamiento de la cultura, Nanami Shiono hace una mención interesante en su

¹⁶ C. G. Jung, “Las relaciones entre el yo y lo inconsciente” /traducción de Julio Balderrama, Paidós, Barcelona, 1993, p.41.

¹⁷ Kawai Hayao, “Complejo”, Iwanami-shinsyo, Japón, 2011, p.69.

¹⁸ C. G. Jung, Op.Cit. p.41.

obra “A los japoneses: Volumen sobre el Estado y la Historia”:

Una nación se hará débil si se mantiene solo con cultivos puros.

Los estímulos de elementos heterogéneos siempre ofrecen una oportunidad inmejorable para recuperar la vitalidad.¹⁹

Esta idea sugiere que los estímulos al colectivo, provenientes de elementos heterogéneos con valores culturales que provienen de otra cultura, como es mi caso, podrían ser un factor vigorizante para la cultura.

La cultura y las artes no solo alientan la creatividad de la gente y fortalecen su capacidad de expresión, sino que también proveen una base para la conexión emocional y comprensión mutua, crean una sociedad espiritualmente rica, que puede respetar la diversidad humana, lo que a su vez contribuye a la paz mundial.²⁰

Puede haber un camino para hacer una contribución social al reintegrar a la cultura y a las artes a mi “complejo”, causado por mi dualidad.

El exceso de información prevaleciente en estos días afecta nuestro “complejo” en muchas formas. Sin una definición clara del “yo”, la persona perderá su equilibrio en proporción con el volumen de información. Es peligroso para una persona que no tenga un fuerte sentido de identidad propia. ²¹

Debo reflexionar y reconocer la “peculiaridad” de mi ser para expresar mi dualidad interior en forma positiva. Esto sería de donde parto para plantear una propuesta de belleza con el anhelo de contribuir al acercamiento cultural y artístico de mis

¹⁹ Nanami Shiono, “A los japoneses: Volumen sobre el Estado y la Historia”, Bungei-syunjyu, Japón, 2010, p.167

²⁰ Ley Básica sobre la Promoción de la Cultura y las Artes, Ley Núm. 148, diciembre 7, 2001 *Reglamentación japonesa <http://www.bunka.pref.mie.lg.jp/shingikai/002singikai-kekka/002siryou005-002.pdf> Fecha de consulta: 20.5.2015

²¹ Kawai Hayao, Op.Cit., p.p. 207 y 208.

dos pueblos.

Regreso, para concluir, a las reflexiones iniciales de Eduardo Terrasa; ya que sintetizan algunos de mis sentimientos sobre lo interminable que es la búsqueda por el autoconocimiento y su importancia en mi obra:

“Aunque hayamos encontrado los puntos esenciales que centran nuestra personalidad, nunca nos terminamos de conocer del todo. Pero precisamente aquí radica la inagotable riqueza del ser humano, cuya verdad no puede ser condensada en una fórmula o en un conocimiento definitivamente cerrado. La verdad íntima de cada hombre permanece siempre inabarcable.”²²

Durante mi exploración de este tema en mi investigación comprendí que mi búsqueda por llegar a mi verdad íntima o a mi centro era equivalente al acercarme a la fibra sensible de mis obras. Al mismo tiempo esta búsqueda me enseñó que es importante descubrir nuevos territorios en nuestro ser, pero que quizás no sea necesario considerar un centro, que podemos tener una doble identidad, donde cada elemento independiente afirma la fusión del todo, pero conserva su autonomía. Mi camino se ha convertido en una exploración de estos espacios nunca antes vistos de mi ser, que no se rigen a partir de un centro, sino a partir de dos polos. Estos dos polos que conviven en mi alma crecen en la medida que aprendo sobre las dos culturas a las que pertenezco, y en la medida en que desarrollo lazos emocionales con el espacio y personas de estos países, es mi intención que estos polos crezcan para acercarlos el uno al otro. Mi esperanza (o quizás mi logro) es que mi obra refleje esta duplicidad.

²² Terrasa Eduardo. Op.Cit. p. 31.

1.1 Mi origen en Kioto

Mi investigación se enfoca en el desarrollo de obras de Arte Contemporáneo, en el sentido de: aprovechar la expansión de las artes en modos y formas (Performances, Ambientaciones, Instalaciones, Intervenciones, Acciones Sociales, Etc.) discursos y procesos (El discurso de la propia pieza, la importancia del registro de los procesos creativos, etc.) así como la libertad en el manejo del espacio (desde la escultura en un pedestal, ampliándose hasta una instalación en un espacio dado o abarcando los espacios arquitectónicos como en las Intervenciones o en el paisaje, como en el Land Art) además de propuestas en materiales (Mezcla y re-utilización de los materiales clásicos como barro, mármol o bronce con actuales como el poliéster, epoxy, etc) mas nuevos materiales como el unicelel o como yo replanteo del uso del Amate como material escultórico, el uso de granos de arroz como textura en el suelo, y todo esto fusionado en mis propuestas conceptuales, que se apoya en una libre mezcla de vanguardias y estilos (todo esto ya ha sido definido como “Arte Contemporáneo”).

Mi trabajo está centrado en comprender la estética de figuras precolombinas y sellos prehispánicos, a través de la experiencia perceptual del Japón Arcaico con una cierta mirada de Arte Contemporáneo.

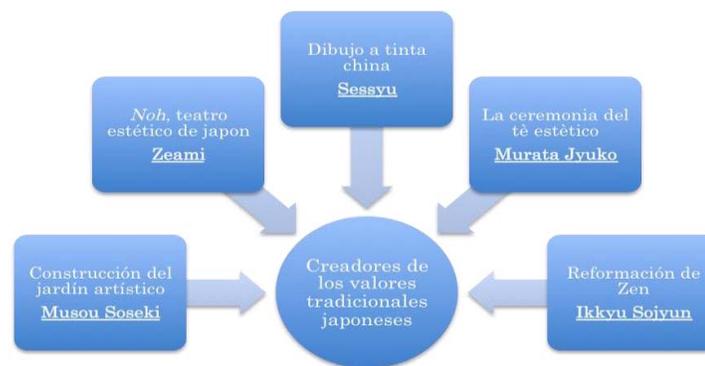
En Kioto pasé mi infancia con mis padres y mi hermano menor, vivíamos en un pequeño apartamento rodeado de mucha cultura, donde en diversas ocasiones nos visitó mi abuela materna desde México, llamada Chuy. Recuerdo que en la parte trasera del edificio en la ciudad Fushimi, donde se encontraba mi apartamento, había una fábrica tradicional de Sake que desprendía un olor dulce característico de la producción de esta bebida.

Actualmente es una ciudad moderna, aunque cuenta con una cultura de más de mil años. La ciudad de Kioto ha sido el lugar de origen de muchas cosas nuevas con un estilo propio, muchas veces basado en la mezcla de lo viejo con lo nuevo, logrando incorporar la tradición al momento presente. Tal como las conocidas camisas Hawaianas, conocidas en Japón como camisas “*Aloha*”, que usan diseños tomados de la tradición Japonesa en Kioto del estilo de *Kyo-Yuzen* (podría entenderse como el estilo propio de Kioto de entintar kimonos), que provienen de

los diseños de Kimonos fabricados en Kioto. Otro ejemplo de esta actualización son los actuales protectores de teléfonos celulares adornados también con estos diseños tradicionales *Kyo-Yuzen*. Esta tradición contiene la moda actual llamada la "Epidemia de la Era", que consiste en originar cosas nuevas basadas en la tradición, o estilo ecléctico, que conforma "el estilo de Kioto". Podemos concluir que estos objetos exteriorizan los sentimientos de los habitantes, que son muy conservadores pero no tiene otro remedio mas que vivir en la modernidad.

Desde que llegué a México, he realizado obras con la técnica de Hoja de Oro. En el primer semestre, en el taller de Pintura con el maestro Arturo Miranda, descubrí esta técnica la primera prueba fue una especie de biombo estilo japonés, usado en Kioto en las casas típicas de madera y papel, al igual que en los templos. Después, a partir del tercer semestre, utilicé amate recortado con aplicaciones de Hoja de Oro, la técnica del papel recortado se deriva del papel que se utilizó cuando se tiñen los kimonos. La tradición de México y de Japón convive en mi obra contemporánea al "estilo de Kioto", donde a través de la innovación, logro integrar dos estéticas diferentes, pero en cierta medida complementarias.

1.2 La Estética Japonesa que surge de la Filosofía Zen



Personajes importantes de la era Muromachi (1336-1573) que crearon los valores tradicionales japoneses:

Cuando hablamos de la cultura estética japonesa, no puede faltar el estudio de los orígenes del arte Zen en Kioto. Yo tuve el privilegio de vivir en Kioto en donde se encuentran muchos bellos templos en donde floreció la filosofía Zen, la cual es una

vertiente de Budismo y cuyas creencias se centran en la meditación en “posición de loto”. Mi experiencia en los templos Zen está presente en la creación de mis obras, ahí vi por primera vez un biombo con aplicaciones de Hoja de Oro. No recuerdo exactamente cuál templo fue, ya que mi padre me llevó a muchos desde que yo tenía tres años. Tengo muchos recuerdos de estos templos: recuerdo cómo admiraba las pinturas de estos recintos cuando era niño, especialmente un dragón muy hermoso pintado en el techo del templo Kenninji, el más antiguo de la vertiente Zen. Según la tradición, debemos quitarnos los zapatos al entrar al templo, sin embargo las mañanas de invierno en Kioto son especialmente frías, por eso recuerdo el dolor en los pies que me ayudaba a despabilarme, pero no solo me despabiló por el enfriamiento de mi cuerpo, sino por estar ante lo sagrado; Mi corazón se despierta preparado para sentir el espacio del Arte Sacro Japonés. Con el visible vaho de mi respiración, solo logré escuchar el crujir del piso de la madera a mi paso, llegué al jardín de arena donde toda la experiencia anterior me había preparado para la contemplación. Aquí puede sentir a los artistas que me precedieron; ví el biombo del gran pintor Korin Ogata de Kioto y también pensé en el sacerdote Zen Musou Soseki (1275-1351), creador de los jardines de arena. Este fue un momento único que solo pude haber vivido en este templo, fue una experiencia mística que me marcó como artista. Esta es una experiencia importante para los habitantes de Kioto, la antigua capital de Japón que prevaleció durante el florecimiento espiritual del Zen y que se ve reflejado en los templos. El libro de *Historia del Arte Japonés*²³ menciona la relación entre la pintura de tinta china y el jardín de arena con el Zen. Aparte de esta tradición de pintura y jardines, los artistas que mencionaré a continuación tienen una estrecha relación con el Zen. El sentido estético del Zen se formó en la era de Muromachi (1336-1573), la cual es la época más próspera del “Zen”; por ejemplo Zeami (1363-1443), quien creó el teatro *Noh*, fue por muchos años asceta de Zen. Murata Jyuko (1423-1502) fue el creador de la “Ceremonia del tè”, él visitaba a su maestro Ikkyu Sojun (1394-1481) un monje budista que reformó el pensamiento Zen. Todos estos personajes de la misma época formaron las tradiciones creadas en Kioto, mi lugar

²³ Tsuji Nobuo. “Historia de Arte Japonesa”. Bijyutsu-Syuppansya. Tokio. 2013.

Traducción: Tetsuo Oi

de infancia. Después vino Sessyu (1420-1506), destacado pintor de tinta china que también era monje budista Zen. Esto indicaría que la ideología Zen es fundamento de la estética japonesa, según dice Zeami en su teoría de *Fushikaden*, “la flor como resultado de lo oculto”²⁴ es aquel transfondo oculto en la obra que no es expuesto explícitamente y que le da valor al arte. Esto quiere decir que es importante, para poder fascinar al corazón, que haya un secreto. Zeami escribió esta teoría específicamente hablando del teatro, pero considero que se aplica a todas las artes. La clave es no explicar la obra para poder comunicar y lograr estimular la creación e imaginación del público.

Este concepto de las “Flores ocultas” lo trato de utilizar en mis obras, también intento hacer sentir a los espectadores las “Flores ocultas”, y curiosamente en Mesoamérica existe el concepto de la “Flor y Canto”²⁵ como sinónimo de lo que hoy llamamos Arte.

1.3 Korin Ogata



²⁴ <http://repository.aichi-edu.ac.jp/dspace/bitstream/10424/4581/1/kenjin28146134.pdf> Fecha de consulta: 6.3.2015

²⁵ http://www.cialc.unam.mx/pensamientoycultura/biblioteca%20virtual/diccionario/in_xochitl_in_cuicatl.htm

Fecha de consulta: 6.3.2015

AUTOR	KORIN OGATA (Japón)
ÉPOCA	Era EDO Siglo XVIII
TÍTULO	KOBAI HAKUBAIZU BIOMBO

En esta sección, hablaré sobre el estilo del artista japonés **Korin Ogata** (1658-1716), lo he elegido como inspiración para mi producción por la relación que encuentro entre los tripticos y los biombos, los cuales son característicos de su obra. Hablando del biombo, su rica historia comienza en la era de Azuchi-Momoyama (Siglo XVI) y prevalece durante la era de Edo. Entrando la era de Edo aparece un artista, **Korin**, el cual nació en una familia de comerciantes que vendía “Kimonos” en Kioto. Él es conocido por ser el padre del **grupo artístico “Rimpa”** ²⁶. El nombre Rimpa deriva del símbolo de “escuela” (pa) y la segunda sílaba del nombre “Korin”, aunque este artista no fue el que originó esta tradición, fue uno de sus seguidores que rejuveneció los ideales de los maestros que forjaron la escuela Rimpa: Honami Koetsu (1558 – 1637) y Tawaraya Sotatsu. Para lograr comprender la escuela Rimpa es importante estudiar los valores estéticos del periodo Heian (794-1185). Un valor estelar del esteticismo de esta época es el elusivo y sugerente término *Mono-no-aware*, un valor estético fundamental de la cultura japonesa, muy vivo en el sentir nacional de los japoneses. Es la percepción de la belleza en la conciencia melancólica de la impermanencia de la vida. La búsqueda de la armonía contemplativa, centrada en la convicción de que todo en este mundo, y el mismo mundo, es mortal y destinado a desaparecer. Los japoneses sienten la belleza en la naturaleza, pero no en lo que es duradero y permanente, sino en lo frágil, caduco y perecedero. Por esta razón, gran parte de las obras pictóricas y haikus están centrados en el cambio y devenir de las estaciones del año, que se suceden unas a otras sin permanecer fijas ni constantes. La tranquilidad del espíritu se encuentra en este abandono

²⁶ Tsuji Nobuo. Op.Cit. pp.124. 125. 136 y 138.

sumiso a la naturaleza. Su identificación con ella, con la hermosura cambiante de todo el universo, es el camino religioso de espiritualidad clásica del corazón japonés. Este culto a la belleza cambiante del mundo es la religión fundamental de Japón, y ha influido a muchos destacados artistas modernos, como Makoto Aida (1965-) . Sus obras muestran una originalidad sorprendente que no pierde su impacto en nuestra época.



Korin Ogata, "Kakitsubata-Biombo", s. XVIII



Makoto Aida, "Las niñas-Biombo", s. XXI

Las características principales del trabajo de Korin, "*Kohakubaizu-Biombo*", serían **el atrevido uso del color dorado y la composición**, además del sinuoso río que está **vitalizando** el centro de la imagen. Aparte de eso, representa el remolino del río **como una abstracción, que recae en los patrones del diseño de kimono más que en una representación naturista del paisaje**. Esta obra inspiró en parte al artista contemporáneo Makoto Aida, quien produjo su obra "Las niñas-Biombo". En la primera parte de mi trabajo, al igual que Aida, comencé a experimentar con el estilo de Korin, mezclándolo con el sello prehispánico. Por ejemplo, la obra "Las Conchas" tiene todas las condiciones que ennumeré.

Las conchas (con el sol y la luna)

Este trabajo presenta la imagen del sol y la luna, inspirada en el estilo de la obra “*Kohakubaizu-Biombo*”. Además, invertí la imagen de la concha²⁷ en ambos lados representando el “in



y yoo”, lo femenino y lo masculino. El “in y yoo” es la metodología y la visión del mundo para comprender la naturaleza que se han desarrollado durante un largo tiempo en China y Japón. A través de la obra reflexioné sobre “in y yoo”, como un concepto comparable con la idea de “fusión”, que coincide con mi tema de investigación. Dispuse del rojo (el sol) a la derecha y blanco (la luna) a la izquierda, haciendo referencia a la costumbre de la pintura japonesa. Por ejemplo, en la pintura anterior “*Kojakubaizu-Biombo*”, nos encontramos dos cerezos, uno delgado y a punto de caer del lado izquierdo, con frutos blancos y del lado derecho un cerezo fuerte, en crecimiento y de color rojo, comparando a la juventud y la vejez, como

lados opuestos de una misma cosa.

Cuando se coloca el “in y yoo” en la pintura, normalmente se pone la luz en la derecha y la sombra a la izquierda. Esta costumbre no se utiliza necesariamente en la obra contemporánea, sin embargo, esta regla se ha protegido en la cultura conservadora. Decidí seguir esta regla ya que me interesa establecer una conexión con el pasado, como dijo Heten Patel, al imitar podemos también crear algo nuevo y encontrarnos en los límites de esta imitación.

Entonces, a partir de los resultados que obtuve de esta obra y otras que produje, decidí utilizar la técnica de hoja de oro durante el resto de mi investigación plástica,

²⁷ Enciso Jorge, Sellos del Antiguos México, Dover Publications.Inc, Estados Unidos, 2004, p.62 Traducción Testeo Oi

ya que la hoja de oro ayuda a expresar el estilo japonés, pero por otro lado comencé a dudar sobre cómo interactúan los sellos prehispánicos con la hoja de oro y cómo lograr que su convivencia sea natural. Esta duda me llevó a reflexionar sobre mi origen desde un punto de vista más espiritual.

1.4 Kakuzo Okakura

Como consecuencia de lo citado con respecto a la identidad, en mi opinión, sería deseable que los artistas tuvieran un entendimiento profundo de su identidad para poder llegar a comprender sus motivaciones más profundas y cómo afectan a la obra que están produciendo, tarea que me he impuesto a mí mismo.

El importante crítico de arte, **Kakuzo Okakura** (1862-1913), indaga en el papel que ocupan los artistas en la época Meiji. En su libro "*Ceremonia de Te*"²⁸, él considera una de las características más importantes del artista el ser auto-reflexivo y no dejarse dominar por fuerzas externas. Este texto, hoy en día, nos hace reflexionar sobre lo que construye al individuo y que se puede considerar único o particular a cada artista.

Kakuzo Okakura fue el primer director de Bellas Artes de Tokio, después de la era de los Samurais (hasta 1868). En su tiempo, la tendencia nacional era mirar hacia el occidente para modernizar a Japón, pero él vio la necesidad de reconsiderar la estética tradicional del país.²⁹ Desde este periodo, el gobierno prohibió la utilización de espadas, *chonmage* (Recogido del pelo), entre otros. **Kakuzo** tenía el cometido de regresarle la importancia a este arte, y así, él escribió en su libro "*Ceremonia del te*":

28 Okakura Tenshin/traducción Oketani Hideaki. "Ceremonia del Té". Kodansya, Tokio, 2014.

29 Tsuji Nobuo, Op.Cit. p.158

“El sentido estético japonés ha evitado el perfeccionamiento y repetición como simetría, ya que consideraba al diseño uniforme como destructor de la imaginación.”³⁰

Es decir: En algunas pinturas occidentales, observamos una intención en la obra de estar muy detallada al terminar. Esto se traduce como una cultura que empalma capa sobre capa para lograr un efecto final, pero, en parte de la cultura japonesa se puede considerar que reduce y abstrae para revelar lo esencial.

En general, la pintura japonesa arcaica evita reiterar lo que es comprendido anteriormente, por ello, no intenta explicar o sobrepintar un tema, sino que solo enseña lo justo y necesario. En la pintura japonesa arcaica, se reserva un espacio a la interpretación de los observadores, con la intención de despertar la imaginación y potencializar el significado.

Por ejemplo él dice:

“La belleza verdadera, solamente puede verla una persona que pueda comprender la imperfección en su propio corazón.”³¹

Este concepto fue el mismo que dijo Zeami, creador del teatro *Noh*.

Kakuzo escribe que **el concepto de la belleza-imperfección procede de la filosofía Zen.**³² No hay duda que este pensamiento influyó en la concepción de la belleza en la estética japonesa.

Está claro que este sentido estético intuitivo japonés tendrá relación estrecha con el clima y el medio natural. Por ejemplo, la apreciación de las estaciones del año, es desde hace miles de años, una de las costumbres más importantes de Japón. Principalmente se puede apreciar en la admiración de las flores de cerezo en la primavera. Cuando acaba el largo invierno, los japoneses van debajo de este árbol para hacer una fiesta que conmemora el haber soportado con éxito el frío invierno,

³⁰ Okakura Tenshin, Op.Cit. p.63

:Traducción Testeo Oi

³¹ Ibid. p.63.

³² Ibid. pp.62 y 63.

sin embargo, este árbol va a estar en su mayor esplendor solo un día, y perderá todas sus flores en una semana. Este festejo se concretiza en el pensamiento de que la alegría es efímera. A los japoneses nos fascina el árbol de cerezo, porque nos enseña que el momento más bello es cuando se están cayendo las flores, aun más que cuando el árbol está repleto de ellas, consideramos la mutabilidad como belleza.³³

También se dice que el momento más bello que tiene la luna no es el día de Luna llena sino al día siguiente, cuando comienza a decrecer, es decir al decimosexto día, por “lo que le hace falta”. Es una manera de observar la vida, la belleza de la mutabilidad.

Tal vez, el arte único que aparece en Japón, llegó al alto grado cuando se asociaron el sentido estético intuitivo, enfocado en la naturaleza, con la filosofía Zen. Quizas el sentido estético japonés esta relacionando intuitivamente con la naturaleza ya que Japón existen cambios de estación y fuerzas de la naturaleza que demuestran la dependencia que existe del ser humano a los ciclos naturales, esto está implantado en la cultura japonesa y por eso se puede decir que esta importancia de la naturaleza en las obras, es su consecuencia y su inclusión en las creaciones se desarrollan de manera espontánea. El siguiente texto habla sobre las diferencias entre las dos culturas:

Europa siempre se ha distinguido por su vision del mundo centrada en el hombre, y en su privilegiada razon que domina...³⁴

En cambio...

...Para el japonés el kokoro (corazón) es mucho mas importante que risei (razón).³⁵

³³ Ibid. pp.63 y 91.

³⁴ Salafranca, Federico Lanzaco. “Los Valores Esteticos En La Cultura Clasica Japonesa”. Verbum. Madrid. 2003. p. 16.

³⁵ Ibid. P. 16.

Siendo kokoro no solo el corazón sino como intuición o “corazonada”, y siendo que mi obra en parte se basa en el arte arcaico japonés, tenemos que...

...toda la cultura clasica japonesa esta centrada en la contemplacion y disfrute de la naruraleza.³⁶

Resulta que por haber pasado toda mi adolescencia en Japón, en donde se fomenta el goce de la naturaleza sin tratar de explicar su razón, y en donde en muchas obras de arte arcaicas se le da un lugar importante a la intuición del espectador al observar la sugerencia o insinuación del artista, yo tengo la meta de afinar mi sentido estético intuitivo para profundizar mi propia idea de belleza y proponerla al espectador. Aquí es pertinente recordar el pensamiento de Kawabata Yasunari, Premio nobel de literatura 1968:

la sensibilidad de los japoneses ha estado siempre condicionada por este clima evocador del ambiente natural. El paisaje sin límites que rodea sus templos es en si un recinto sagrado; se podria casi afirmar que el propio paisaje es el templo. En el antiguo Japón asi era. Las altas montañas, los grandes bosques, las rocas, los acantilados- hasta los viejos arboles se veneraban como divinidades o imagenes divinas. Esta idea perdura hoy en tradiciones populares.³⁷

Parte de mi camino, incluirá el recorrer el campo explorado por artistas anteriores, pero para cerrar el círculo necesitare ampliar este recorrido. Lo que he aprendido, en gran medida, está basado en el fruto del trabajo de aquellos que me antecedieron, conectándonos a todos en un ciclo continuo de experiencias estéticas. Considero que si no se sigue el consejo de Okakura de regresar a los valores tradicionales, el artista japonés, al copiar la estética del arte occidental,

³⁶ Ibid. P. 17.

³⁷ Ibid. p. 18.

destruirá la imaginación oriental, y la creación se transformará en un esqueleto sin contenido.

1.5 Taro Okamoto

Ahora, voy a hablar un poco de la plástica de la era prehistórica de Yomon en Japón, que consiste en piezas de barro producidas desde hace unos doce mil años, hasta hace unos dos mil trescientos años, en el archipiélago del Japón. Estas fechas son discutidas en la actualidad pero no hay duda de su gran antigüedad.³⁸ Esta tradición de producción de vasijas de barro se clasifica como la más antigua del mundo. Por eso, en la plástica universal, las figuras de Yomon no pueden faltar, nos impresionan hasta el día de hoy. Un artista que reencontró la belleza de Llomon fue **Taro Okamoto** (1911-1996: Japón) Él comentó lo siguiente:

La belleza del Yomon es el gran orgullo de Japón.³⁹

La humanidad siempre ha buscado el poder poseer la belleza de la naturaleza dentro del arte. Yo creo que los artistas contemporáneos necesitamos perseguir la estética de una forma más directa, tal vez solo así podremos llegar a realizar obras con una hermosura casi universal.

Y tampoco puedo dejar de lado las plásticas antiguas, quizás esta idea se originó



con mi padre arqueólogo y madre antropóloga, que me introdujeron en el mundo cultural desde pequeño. Resguardo mis memorias sobre mis visitas a diversos museos cercanos a las zonas donde trabajaban, recuerdo ir de la mano de mi padre, sintiéndome atraído por las figuras de barro y puedo acertar que gracias a estas experiencias yo me enfoqué en las figuras del

mundo antiguo, en Japón y México.

Cerámica de Llomon⁴⁰

³⁸ Tsuji Nobuo. Op.Cit. p.7

³⁹ <http://www2.pref.iwate.jp/~hp0910/tayori/111p6.pdf> Fecha de consulta: 7.3.2015 Traducción: Tetsuo Oi

⁴⁰ Museo Miho. "Dogu • Cosmos"(catálogo de exposición). Hatori-Shoten. Tokio. 2012.

El recipiente expresa el parto,

BC3000



El mural de Okamoto Taro, pintado en México. “El Mito del mañana”⁴¹, 5.5 × 30 m, 1969, TOKIO

Como tengo la intención de unir las artes precolombinas, y el Arte contemporáneo, necesito hablar un poco sobre **Taro Okamoto**, que fue un artista japonés relacionado con México. La obra de **Taro**, es paradigmática en la unión del arte contemporáneo y las plásticas prehispánicas.⁴²

En 1955 se inauguró la exposición “*Arte mexicano*” en el Museo Nacional de Tokio. Esta exposición no solo representó al arte mexicano moderno, también expusieron artesanías y datos antropológicos de las culturas Olmeca y Maya. Tal como ha comentado Yasuo Nakano, curador del Museo Taro Okamoto en el municipio de Kawasaki, en la entrevista de la galería promo-arte:

“Esta exposición se ha informado muy bien de la historia mexicana y de la raza, que se entrelazan tridimensional y mutuamente.

Un año después Taro editó el libro “*La tradición japonesa*”.⁴³ Dentro de este libro, él utilizó, por ejemplo, las fotos de piezas de barro de **Yomon** y la pintura de **Korin Ogata**, además de la foto de la pieza de **Chac Mool**. **Taro** viajó a México por primera vez en 1963, invitado por **Kojin Toneyama**, artista japonés que recibió la condecoración del Águila Azteca en 1986. Cuando era pequeño, lo veía llegar a la casa de nuestro vecino, su amigo, el Sr. Kishiro Ogaki, a su vez amigo de mi

⁴¹ Esta obra se exportó a Tokio recientemente y se exhibe en la estación de Shibuya.

⁴² <http://www.1101.com/asunoshinwa/asunoshinwa.html> Fecha de consulta: 30.11.2014 Traducción: Tetsuo Oi

⁴³ Okamoto Taro, “La tradición japonesa”, Ed. Kobun sya, Japón. 2005

padre. El Sr. Ogaki sigue trabajando en la Universidad de Estudios Extranjeros de Kioto, donde lo sigo viendo. Él me aconsejó pedir la beca para venir a México.

Después de 1963, Taro regresó frecuentemente a México para pintar el mural “*El Mito del mañana*” en el Hotel de México. Manuel Suárez, quien le pidió hacer el mural, es reconocido por ser el fundador del Polyforum Cultural Siqueiros. Parece que la obra le dio un flechazo a Suárez, quizás conmovido por el esqueleto quemado por la bomba atómica en el centro de la imagen. Quienes ayudaron a esta producción fueron **Luis Nishizawa** y **Shinzaburo Takeda**. La obra figurativa del primer periodo de Nishizawa la han presentado en la exposición de “*Arte mexicano*” que he mencionado antes. **Tamiji Kitagawa** fue maestro de Takeda en Japón y le influyó para venir a México en donde hasta hoy sigue pintando en Oaxaca. Al estar pintando el mural, **Taro** visitó varios pueblos y zonas arqueológicas guiado por Nishizawa. La mayoría de las fotos que tomó en este tiempo eran personas en el mercado y en ruinas arqueológicas.”

“Por ejemplo, las fotos que toma Okamoto tienen un sentido de comunidad como lo tienen las personas de Okinawa, Japón, y también el barro de Llomón; es un “reencuentro” con él mismo. Tal vez, por la experiencia que tuvo en México, él encontró algo de “México” dentro de él mismo. No se puede comprender el “México de Okamoto” únicamente pensando en occidente y los valores modernos, porque será el valor esencial de humanidad lo que nos acerque a su obra.”⁴⁴

Una de las piezas más importante de su obra, puede ser “*La Torre del Sol*” que produjo para la Exposición Internacional de Osaka 1970. Esta obra parece reflejar los orígenes de la vida, el “presente”, “pasado” y “futuro”. A mi parecer, él ha

⁴⁴ http://www.promo-arte.com/jpn/press/nakano_text.html

logrado llevar la belleza pasada hacia el futuro, recordándome mi actual proyecto de utilizar sellos prehispánicos para cerrar el ciclo y formular una nueva belleza.

A propósito, **Taro** cambió su estilo a partir de ver la obra del cubista Picasso en la galería de Paris. En 1932 visitó la Galería Paul Rosenberg, en donde encontró la obra titulada “JARRO Y FRUTERO”, 130 x 162 cm, y la cual le causó un impacto tal que influyó sus obras posteriores. Y es curioso que también a Picasso lo influyeron las artes pasadas, como a **Taro**.⁴⁵

Igual, como se unen dos vientos naturalmente, las obras de **Taro** me indicaron la nueva dirección hacia dónde debo llevar mi obra hacia el futuro.

⁴⁵ <http://www.taromuseum.jp/introduction/introduction.html>

Capítulo II

Serie de “Barro precolombino” pintura al óleo, 2004



2.1 Mi origen en México

Crecí viendo las excavaciones de mi padre desde la infancia, yo era todavía un bebé durante la época de la excavación de Tingambato y Teotenango. En 1989 conocí varias ruinas importantes aparte de las antes mencionadas. También en este viaje tuve la experiencia que ya mencioné en la introducción, el episodio con el arqueólogo Luis Javier Galván, que ha transformado mi mentalidad de tener dos culturas y he logrado tener un sentimiento positivo hacia esa parte de mi mismo. Después, ayudé a mi padre en las excavaciones en Kaminaljuyú, Guatemala y Chalchuapa, El Salvador, dibujando las imágenes de los objetos que encontraron durante todas mis vacaciones de verano. Lo que me fascinó siempre fueron los museos de las ruinas. En pocas palabras, estas experiencias fueron mi encuentro con las artes plásticas, y exactamente ahí encontré el origen de mi sentido artístico. Un ejemplo sería mi serie de pinturas de “**Barro precolombino**”, que trabajé al óleo después de graduarme de la Universidad de Kioto Seika. En esta época estaba buscando mi propio camino utilizando las imágenes de la revista “Arqueología”, sin embargo, todavía no pensaba hacer una fusión de las dos culturas, la mexicana y la japonesa.

2.2 El arqueólogo Kuniaki Ohi y la antropóloga Blanca Aurora Ohi

Mi padre, **Kuniaki Ohi**, nació en Shizuoka siendo el menor de cuatro hermanos, el 15 de marzo 1944. Después de graduarse en la Universidad Municipal de Osaka, viajó a México. Recuerdo que me contó que se trasladó por dos semanas en un barco llamado “*Argentina-Marú*”, pasando por Hawaii, en 1969. Primero se dedicó al Proyecto Tenango, Estado de México, como la persona responsable de la

excavación con el Dr. Román Piña Chan (1971-1975). Tomó el cargo de investigador en el Instituto Nacional de Antropología e Historia de México (INAH) en 1977. Después, excavó en Tingambato, Michoacán, durante 1978-1979 y regresó a Japón en 1980. Entró en la Universidad de Estudios Extranjeros de Kioto en 1987.

Estuvo trabajando en el Proyecto Interdisciplinario de Guatemala-Kaminaljuyú, 1991-1994 y el Proyecto Interdisciplinario de El Salvador-Charuchupa, 1995-2000.

En 2009 murió.

Aproximadamente en 1974 en Tzintzuntzan, durante una investigación con Ruben Cabrera, mis padres se conocieron en la zona arqueológica.

Mi madre, **Blanca Aurora Ohi**, nació el 23 de Diciembre de 1950 en la Ciudad México. Ella se trasladó con su familia a Guadalajara en el '57 y se graduó en la Universidad de Guadalajara, en el estado de Jalisco, en Filosofía y Letras e Historia, en 1973. Ella se dedicó a trabajar como antropóloga en el Instituto Nacional de Antropología e Historia de México (INAH) en 1974.

Cuando se mudó a Japón, trabajó como profesora de tiempo parcial en la Universidad de Doshisha y la Universidad de Estudios Extranjeros de Kioto durante '85-92. Desde el '97 ella fue investigadora en el "Centro de Investigación de México" en la Universidad de Estudios Extranjeros de Kioto y entró al Instituto de Estudios Latinoamericanos como investigadora visitante a partir del 2001.

Murió al año siguiente en que falleció mi padre, el 15 de marzo de 2010, justamente el día de cumpleaños de mi padre.

2.3 La influencia del pensamiento del Arqueólogo Kuniaki Ohi en la producción de mi obra

Voy a citar textualmente lo que mi padre dejó escrito sobre cómo deberían de ser las excavaciones arqueológicas.

Kuniaki Ohi

“Chalchuapa -Memoria Final de las Investigaciones Interdisciplinarias de El Salvador”⁴⁶

1. Alrededor de la Investigación Científica

Explotación de Sitios Arqueológicos y la Sociedad Actual

En México

“En los años 70s cuando excavaba en algunos sitios de México, perseguía todos los temas que tenían relación con la arqueología, desde luego profundizar el conocimiento sobre las culturas antiguas de México, pero al mismo tiempo me interesaba la relación entre la arqueología y la sociedad porque los datos obtenidos en las excavaciones aumentan solamente los conocimientos entre los arqueólogos y para que se difundan a la sociedad en general se necesita mucho tiempo más, mientras el sitio excavado quedaría abandonado en muchos casos.”⁴⁷

Mi padre me enseñó, con la virtud del ejemplo, que la arqueología tiene la posibilidad de mejorar la vida de las personas que habitan en el sitio arqueológico o sus alrededores. Hay muchos casos de sitios arqueológicos que son estudiados y se abandonan cuando se han obtenido los propósitos científicos, o algunas veces, solo con propósitos depredadores y saqueando las riquezas del lugar.

Encuentro una función similar entre cierto tipo de arte y el estudio arqueológico ya que considero que pretenden entablar una relación entre la sociedad y la historia de esta. A través del arte, las riquezas de una población se potencializan.

“Sin embargo en la arqueología mexicana no ha sido siempre así, ya que desde hace más o menos un siglo se ha tratado de establecer un método de trabajar en los sitios arqueológicos, el cual consiste en la

⁴⁶ Ohi Kuniaki, “Chalchuapa -Memoria Final de las Investigaciones Interdisciplinarias de El Salvador”. el STAGE S.L. Kioto. 2000.

⁴⁷ Oh Kuniaki i, Art. Cit. p.2.

excavación y la conservación de los monumentos arquitectónicos como un todo. Viendo este método que se desarrolló en México, los monumentos excavados y restaurados recobran la fuerza centrípeta como si fueran cuando estaban en su apogeo - desde luego de manera distinta - así servirían para la educación histórica social y también como un lugar turístico, todo esto reactivaría la sociedad local aunque el turismo podría causar efectos perniciosos. Además me llamó mucho la atención que con este método desde un punto de vista netamente arqueológico se pueden obtener mayores datos que con una simple excavación.”⁴⁸

Kuniaki siempre trató de beneficiar a las comunidades en las que trabajó. Mi cometido es encontrar la manera de establecer una conexión entre el arte y las zonas arqueológicas, pero que no sean solo inspiradas en una expresión individual, representando mis vivencias y las de mi padre, sino como herramienta para hablar de la experiencia comunal de los pueblos adyacentes a estas zonas. Esta ideología está basada en los pensamientos de mi padre, de la labor de un arqueólogo. Por ejemplo, hace ocho años, la comunidad de Tingambato se intentó comunicar con mi padre para construir un museo. A partir de esto, mi padre regresó a México para ayudar, pero nunca vio el proyecto terminado. Ahora, mi proyecto cerró el círculo al presentar mi obra el 15 de Marzo en el Centro Cultural, el cual se logró terminar con la ayuda de INAH.

“Pese que es indispensable incluir la restauración, conservación y el aprovechamiento cuando se excava un sitio arqueológico, es decir que no hay que menospreciar la relación entre la arqueología y la sociedad actual al planear un proyecto arqueológico. Por otro lado excavando los sitios se encuentran algunos objetos como metates, molcajetes, etc. que en la actualidad aún continúan usándose, o sea no debemos olvidarnos de la

⁴⁸ Ibid. p.2.

vida cotidiana de la cultura autóctona para así poder entender mejor el mundo prehispánico. Al mismo tiempo los documentos históricos nos aclaran muchos aspectos que la arqueología no nos puede responder, como los pensamientos, significados, usos y funciones de una cosa X, las causas y los efectos de acontecimientos históricos, etc. Mirando así es muy claro la necesidad de hacer investigaciones interdisciplinarias al desarrollar un proyecto.”⁴⁹

De alguna manera, sigo los pasos de mi padre Kuniaki Ohi al basar mis obras de Arte Contemporáneo en el arte de las zonas arqueológicas. Mis obras se transforman en una liga entre los lugares y sus culturas ancestrales, al igual que la sociedad actual con su cultura, incluyendo por supuesto a los que habitan las zonas arqueológicas, que en algunos casos mantienen las creencias y costumbres de sus ancestros.

Al término del proyecto arqueológico vienen los proyectos antropológicos, que fueron la especialidad de mi madre. Estos nunca se terminan y tratan de mejorar la vida de los que habitan en el sitio, teniendo en cuenta lo que los pobladores pueden aportar a las investigaciones, sin perder de vista que una de las metas principales de estos estudios interdisciplinarios es la mejoría de la vida cotidiana a través de la comprensión de nuestro pasado.

En Guatemala

“Desde este punto de vista creado en México traté de experimentarlo en Guatemala: el Proyecto Interdisciplinario de Guatemala, en el cual las exploraciones arqueológicas de Kaminaljuyú puse como centro de las actividades científicas. Los resultados de este proyecto fueron publicados en

“Kaminaljuyú” (Ohi, ed.,1994) e “Informe de las investigaciones Etnológicas en el Centro y Sur de Guatemala 1991-1994” (Museo de Tabaco y Sal, 1997) .

⁴⁹ Ibid. p.2.

Al concluirlo me di cuenta que cada especialidad realizó su parte, pero lejos de ser investigaciones interdisciplinarias ni se pudieron lograr los trabajos con la comunidad local por las condiciones de la propia ciudad capital, esto se debe a que la estructura arquitectónica que excavamos no conservó la forma ni siquiera un muro, por lo que se quedó como antes, o sea un montículo pero limpio.”⁵⁰

No siempre es posible hacer éste tipo de trabajo a partir de las excavaciones, ya que no hay un método específico, en ocasiones puede fallar y en otras salir victorioso. Es bueno lograr un gran acontecimiento, sin embargo me parece que el hecho de no lograr nuestro cometido no es en vano, siempre podemos aprender de nuestros errores. Nunca rendirnos y seguir intentando es nuestro lema.

En El Salvador

“En el mes de marzo de 1992 cuando ya estábamos haciendo investigaciones en Guatemala visité CONCULTURA en El Salvador con el plan de realizar un proyecto dentro del país mirando hacia el futuro.”⁵¹

Así como mi padre trazó un “Proyecto mirando hacia el futuro”, así yo planteo mi proyecto de Arte Contemporáneo mirando hacia el futuro con los mismos ideales, sólo que incluyo mi obra artística como una disciplina más que se basa en el pasado arqueológico para proyectarlo hacia el futuro.

“Después de haber publicado la memoria final “Kaminaljuyú” planeé un proyecto en El Salvador como la continuación de el de Guatemala. Sobre los lineamientos los puse en “antología de Chalchuapa 1997” (Ohi, ed., 1997) y “antología de Chalchuapa 1998”(Ohi, ed., 1998), pero nuevamente aquí voy a enumerar **sintetizándolos**:

⁵⁰ Ibid. p.2.

⁵¹ Ibid. p.2.

- (1) Investigar los mismos problemas histórico arqueológicos que tratamos en Kaminaljuyú.
- (2) Investigar interdisciplinariamente la historia y la cultura de los pipiles que en Kaminaljuyú no obtuvimos ningún dato.

De los estudios etnohistóricos sobre la cultura pipil está bastante investigados pero desde el punto de vista arqueológico todavía está oscuro.

Sobre el origen de los pipiles lo han tratado varios investigadores con una visión amplia relacionándolo con las culturas del altiplano central mexicano. Pero no estoy de acuerdo con la cronología y las interpretaciones sobre esas culturas, por lo que creo que es tiempo de reestructurar la historia del altiplano central mexicano y tendremos que reanalizar este problema de los pipiles.”⁵²

Este fragmento se refiere a la continuación de los estudios sobre los pipiles que deberían estar siendo investigados. Personalmente, me parece de suma importancia el nunca perder nuestra cultura y siempre estar pendientes de nuestro pasado. Así es como realizo mis obras, en las cuales intento tener un estilo propio, enfocándome en mostrar mis raíces, mi historia y dando a conocer el lazo fuerte que tengo con mi pasado.

“Tratar como un todo la excavación y la restauración, y buscar y establecer la técnica para la conservación de los edificios hechos de tierra, ya que en Kaminaljuyú que al igual que en Chalchuapa también son de tierra y quedó a la mitad de camino.”⁵³

Aquí plantea otro reto que tiene la arqueología actual sobre la restauración de edificios de tierra. Como ya antes he mencionado, para no perder nuestras

⁵² Ibid. pp. 2 y 3.

⁵³ Ibid. p.3.

costumbres, es importante seguir unidos a nuestro pasado, aunque nos encontremos en constante evolución continúa.

“Buscar la manera de restituir los resultados de las investigaciones al pueblo salvadoreño aparte de las publicaciones. Sobre este tema pensamos en varias posibilidades, entre las cuales en primer lugar dejar las estructuras arquitectónicas de Casa Blanca restauradas, como segundo lugar estaba la creación de una escuela de campo para las personas que desearan estudiar arqueología y establecer algunos talleres como de cerámica, vidrio soplado, teñido, etc.

Participación de algunas especialidades de las ciencias naturales y tecnología avanzada. Escogimos como lugar ideal para las actividades del Proyecto, el área de Casa Blanca del sitio arqueológico Chalchuapa de acuerdo con los puntos arriba descritos.”⁵⁴

Kuniaki Ohi plantea buscar la manera de enseñar los resultados de las investigaciones al pueblo salvadoreño, aparte de las publicaciones, una de las respuestas a esa enseñanza es mi propuesta artística de Arte Contemporáneo que persigue los mismos fines.

Escuela de campo en Casa Blanca

“Aquí pienso que debo dejar escrito aunque brevemente la historia de las actividades realizadas aparte de las investigaciones científicas. Como hablamos ya antes, pensamos en la creación de una escuela de campo para las personas que quisieran hacer estudios profesionales. Esta idea se empezó a realizar con la llegada de cinco jóvenes quienes entonces eran estudiantes de la Universidad de San Jorge en la ciudad de San Salvador, la cual era la única que tenía la especialidad de arqueología en el país, pero por falta de personal docente estaban a punto de clausurarla.

⁵⁴ Ibid. p. 3.

Enterándome la situación de la Universidad hice la propuesta de que los cinco estudiantes que quedaban tomaran las clases con los miembros del Proyecto y la aceptaron firmando un convenio con el apoyo de CONCULTURA, que decía que nosotros nos responsabilizaríamos hasta graduarse. También en el Ministerio de Educación aceptaron el plan de estudios que era bastante irregular. Así, desde el año de 1997 cinco estudiantes empezaron a estudiar formalmente en Casa Blanca, participando en los trabajos arqueológicos en el campo como práctica durante el día y en la noche recibiendo clases de asignaturas diferentes en el mismo local, a veces hasta pasado la medianoche. Al ir marchando bien la “escuela” llegó la noticia de que la Universidad de San Jorge se cerraba definitivamente, pero arreglaron que la Universidad Tecnológica de El Salvador se encargaría de los estudiantes abriendo la especialidad de arqueología en la misma y además CONCULTURA apoyó aceptándolos en el área de arqueología del Departamento de Investigación de la Dirección Nacional de Patrimonio Cultural del mismo. Los estudiantes comenzaban a trabajar de tiempo parcial y los últimos tres días de la semana llegaban a Casa Blanca. En el mes de marzo del año 2000 hice el examen de tesis y fueron aprobados todos con los siguientes temas:

Francisco Roberto Gallardo Mejía: *La Casa de un Conquistador Español en el Siglo XVI, la Estructura 6F1 de Ciudad Vieja.*

José Heriberto Erquicia Cruz: *Los Depósitos Subterráneos del Preclásico en El Salvador.*

Marlon Vladimir Escamilla Rodríguez: *Fecha de la Tota San Andrés a Través del Análisis Cerámico Pre y Post-erupción, El Chahuíte, Zapotitán.*

Claudia Adigail Ramírez Mendoza: *Entierros Humanos en el Templo Colonial de Santiago Apóstol, Chalchuapa.*

Claudio Fabricio Valdivieso Suárez: *Metates de El Salvador.*

Por último ellos se gradúan en el año en curso. Deseo que continúen

trabajando para aumentar los conocimientos sobre la arqueología y traten al mismo tiempo de tomar importancia de la conservación de los sitios arqueológicos de su país. De este último asunto traté de formar un grupo y enseñar las técnicas para la conservación de las estructuras arquitectónicas, para que en el futuro trabajen conjuntamente con los arqueólogos. Aparte de las actividades educativas planeamos el establecimiento de algún taller en Casa Blanca, para que crearan alguna artesanía en Chalchuapa.

En un principio surgieron varias ideas, de las cuales finalmente se decidió establecer un taller de teñido, por haber sido El Salvador un país productor famoso del cultivo del añil. Esto se pudo realizar por la ayuda de los Voluntarios Japoneses de JICA que entonces estaba al frente el señor Hideo Yamagiwa quien solicitó que se mandara a un especialista de teñido y así llegó la señorita Sawako Tamura. El gran conocedor de los tejidos, colorantes y teñido y también miembro investigador de este proyecto el señor Hideo Kojima, nos hizo tomar la decisión de establecer dicho taller y ha ayudando en todos los sentidos. El señor Lorezo Amaya de CONCULTURA quien está ayudando incondicionalmente a la señorita Tamura tratando de hacer funcionar con sus conocimientos profundos sobre el añil. Para las actividades del Proyecto construimos un conjunto de tres habitaciones, dos baños e instalación de agua dentro de Casa Blanca, con la ayuda económica del señor Yasushi Tanaka y nos dieron parte del material de construcción varias personas del país y CONCULTURA. El plan original de la construcción era bastante grande pensando en un complejo museo, laboratorio, escuela, taller, etc. Pero a medio camino decidí no continuarla porque pensé que se debería hacer cuando la necesitaran las personas indicadas sino no hubiera funcionando, por otro lado por falta de tiempo no puede dedicarme a la construcción al mismo tiempo que hacer las investigaciones ya que tenía que viajar varias veces al año, así que tenía que concentrarme en una cosa.”⁵⁵

⁵⁵ Ibid. pp. 3 y 4.

Aquí Kuniaki Ohi dejó constancia de su trabajo y compromiso con la sociedad, además llevó a la realidad su ideal del servicio que deben prestar los trabajos arqueológicos a la sociedad actual, este trabajo y los otros en México son el corazón de mi inspiración actual para continuar su visión a través del Arte Contemporáneo.

2.4.1 Tenango del Valle, Edo México

La investigación arqueológica de Teotenango se ha realizado durante cinco etapas desde enero de 1971 hasta junio de 1975 en el cerro de Tetepetl. El objetivo de este proyecto fue comprender cómo se desarrollaron varias culturas en la cuenca de Matlatzinca, participando muchos arqueólogos, antropólogos, etnólogos, lingüistas y mi padre, quien en este proyecto se dedicó a la excavación como responsable del sitio. El Dr. Piña Chan era el líder de este proyecto, y tenía una política que decía que el proyecto arqueológico debería estar de la mano junto con la región, él realizaba su trabajo no solo con acciones, sino también con la enseñanza oral. Mi padre era la persona sintonizada con la intención del Dr. Piña Chan, y toda la vida realizó el precepto.

Un ejemplo de una importante crónica de Tenango puede ser la siguiente: En una ocasión, se acercaron unos jóvenes de la comunidad a solicitarle a mi padre que les diera clases de karate, él aceptó con una condición, tenían que leer al menos un libro al mes cada uno y comentarlo al final de la clase del último viernes del mes, los jóvenes aceptaron y cumplieron su palabra. Este hecho marcó un acontecimiento relevante para Tenango, pues dio lugar a la realización de varias actividades no propiamente relacionadas con la exploración y obtención de conocimiento arqueológico o antropofísico, sino con la cultura del lugar, así se impartió un curso de Antropología General en la Escuela Preparatoria de Tenango del Valle. Al igual que la alfabetización de algunos trabajadores por los estudiantes de arqueología y antropología física que estaban realizando sus prácticas. Lo anterior llevó a la formación de una Casa de la Comunidad, en donde además de las clases de karate, se daban clases de guitarra, idiomas, se dictaban conferencias semanales, se pasaban documentales o películas y conciertos informales, se divulgaban algunos resultados de las investigaciones por medio de

conferencias o artículos periodísticos, se hacían visitas guiadas a los alumnos de las escuelas primarias del poblado o de pueblos vecinos, etc.

Se logró una verdadera integración de los investigadores del proyecto con la comunidad y todo esto tuvo cómo principal impulsor a mi padre a través del karate.

2.4.2 Tingambato, Michoacán

Tingambato es un pueblo en la meseta Púrepecha de Michoacán, esta a unos 400 km de distancia de la Ciudad de México, y se encuentra a 95 km al suroeste de la ciudad de Morelia, y 35 km al oeste de Pátzcuaro. Esta a unos 1.500 metros sobre el nivel del mar. Tiene deliciosa agua natural, una buena cosecha de aguacate, y el clima templado.

La investigación ha sido realizada por el equipo de investigación de la excavación con mi padre de responsable en 1978 - 1979. Encontraron edificios de estilo teotihuacano como el campo de juego de pelota y la tumba del sacrificio, que ningún otro había podido encontrar hasta ese momento en la región occidental de México.

En 1979, cuando la investigación ya estaba llegando a su fin, aldeanos y mi padre discutieron muchas veces para no sacar las reliquias excavadas del pueblo.

“... Sería necesario construir un museo para no sacar las reliquias...”⁵⁶

El plan comenzó desde ahí, la esencia del plan era conservar la zona arqueológica y restaurar los paisajes tradicionales alrededor de las ruinas como la meseta de Púrepecha, conservar la forma de vida tradicional y conservar la industria tradicional. Además le habían dado el terreno de la secundaria colindante para hacer el parque de la zona arqueológica, sin embargo no hubo dinero.

En el museo planeaban llevar a cabo las cosas de la manera más tradicional posible, como las casas tradicionales usando la madera de la sierra de Púrepecha, sembrar muchas plantas endémicas de esta región alrededor del museo, hacer una demostración de artesanías tradicionales, hacer máscaras, crear ruedas,

⁵⁶ Kuniaki Ohi. Historia de excavación de las pirámides. Asahisensho. Japón. 1985. p.129.

Traducción: Tetsuo Oi

llevar a cabo bordadura, etc., además de hacer un pequeño caminito para unir el museo y la zona arqueológica, conteniendo alguna atracción.

“Todo el plan fue divertido y fascinante.”⁵⁷

El plan continuó en pie, y en el año 2013 el Centro Cultural abrió sus puertas gracias a la ayuda de INAH.



Kuniaki Ohi en Tingambato -1979

⁵⁷ Ibid. p.154.

Capítulo III - Mi proceso creativo-

3.1 Proceso creativo

Cuando ingresé a la maestría en México, me di cuenta que diversos artistas de diferentes generaciones que estudié en mis clases plasmaban en sus obras el mismo tema, todas transmitían principalmente violencia, me pareció que esto iba más allá de una simple coincidencia. Cuando le pregunté a distintos compañeros la razón de esto, me respondieron que en México existe mucha violencia, más aún que antes. Sin embargo, durante estos dos años en esta ciudad, viajé a distintos lugares, como Michoacán, y nunca me encontré en ninguna situación donde hubiera o se encontrara algún signo de violencia.

También me di cuenta que ninguno de mis tres compañeros que pintan sobre este tema, tuvieron alguna experiencia que lo llevara a plasmar su vivencia. A la hora de explicarme, todos se basan en lo que habían visto por medio de la televisión, el internet, el radio o el periódico. Con esto no quiero decir que no exista la violencia en México o en el mundo, únicamente estoy analizando cómo muchos artistas contemporáneos no usan su propia experiencia como inspiración para su obra, sino que se basan en lo que se transmite en los medios masivos de comunicación. Yo considero que yo como artista debo sostenerme sobre mis dos piernas, abrir los ojos y basar mi obra en mi experiencia personal para que el resultado llegue a ser genuino.

Me parece que como artista, debo usar mi intuición (facultad de comprender las cosas instantáneamente, sin necesidad de razonamiento.⁵⁸) y mi propia inspiración, tener nuestra propia iniciativa al comenzar a crear nuestras obras, que tengan como fondo sentimientos, emociones y experiencias propias. Nosotros decidimos nuestro propio tema, no dejemos que la televisión o internet decida por nosotros. Como los rayos del sol que llegan a tocar mis mejillas y el viento que sopla a mi alrededor, los materiales y los temas con los que trabajo me parecen

⁵⁸ <http://ema.rae.es/drae/?val=intuición> Fecha de consulta: 6.3.2015

algo absolutamente real, algo que sucede en este momento y puedo ver y sentir con mis propios ojos y piel.

Mi tema se basa en mis propias experiencias, en lo que yo veo y siento, hasta llegar a abrir mi corazón y poder mostrar más allá de él. Esto, aunque parezca fácil de escribir, es un tema complicado, nadie más que nosotros mismos podemos encontrarnos, ni abrir nuestro propio corazón como lo haremos nosotros mismos. No habrá nadie más como nosotros, somos seres únicos, y como tal somos diferentes a los demás, tenemos nuestra propia identidad. Es imprescindible explotar esto en mi obra.

Aunque vivamos en sociedad, como cualquier persona con uso de razón y libertad, podemos copiar del estilo de vida o la manera de ser de los demás, sin embargo me parece que eso conlleva a una vida fácil y carente de sentido, cuando podríamos ser nosotros mismos, siendo seres originales y únicos, logrando una vida simple y pura, ni más ni menos que eso. Como escribe Juan Acha en su libro *“Las actividades básicas de las artes plásticas”*:

“Muchos artistas desisten de los intentos creativos y se abocan a producir temas de modalidades comerciales, que con el tiempo maduran su factura. Prefieren reiterar las prácticas artísticas de otros o se limitan a expresar sus emociones o a representar realidades visibles.”⁵⁹

A mi en lo particular me interesa dedicar mi producción a la búsqueda por el arte no comercial y que surja de mi experiencia personal.

Quiero expresar mi propio ser, encontrarme y abrirme de una manera pura y sencilla, aunque parezca difícil, siento que el resultado será más auténtico. El autoanálisis y trabajo continuo son necesarios, como escribe Juan Acha en su libro *“Introducción a la creatividad artística”*:

⁵⁹ Acha Juan. *Las actividades básicas de las artes plásticas*. Ediciones Coyoacan. México. 2009. p.128

“No existe la inmaculada concepción: la obra de arte, como cualquier producto cultural o humano, acusa diversas y sucesivas paternidades. Por eso resulta ilusorio conceptuar la creación como un don improvisado, súbito o caído del cielo: constituye un proceso complejo y lento.”⁶⁰

Esta investigación es el resultado de dos años de desenterrar mis raíces. Parte de este proceso recae sobre la utilización del amate, ya que gracias a este descubrimiento, mi investigación tuvo un giro muy importante que me llevaría a encontrar la fusión entre culturas que buscaba. Pero primero hablaré sobre las técnicas de la pintura al óleo en las cuales me enfoqué al inicio de mi investigación.

3.1.1 Proceso de pintura al óleo

A continuación voy a explicar el procedimiento que seguí para pintar la pintura al óleo llamada “*Terasu*”: Primero realicé un boceto a lápiz a la escala de la pintura que iba a realizar, 120 x 90 cm. El boceto inicial me ayudó para entender el panorama completo, y balancear bien la máscara en el tríptico. Posteriormente, preparé el lienzo poniendo cinco capas de yeso, y lijé para que quedara lo más liso posible. Proseguí pasando la imagen al lienzo y establecí los tonos principales de la composición para después agregar de la manera tradicional el color al óleo, proceso que aprendí en la licenciatura de Pintura al Oleo en Kioto Seika, usado para poder repintar por largos periodos de tiempo con la pintura fresca, ya que por tener aceite tarda en secar. Para finalizar, completé los detalles y esperé a que seicara para agregar la hoja de oro sobre el sello prehispánico.

⁶⁰ Acha Juan. Introducción a la creatividad artística. Editorial Trillas. México. 2011. p.146

-La obra "Terasu"-



boceto con el lápiz



pintar con el tono



pintura con el color



colocar la hoja de oro

3.1.2 Elección del motivo

Realice la obra "Terasu" basándome en el estilo pictórico del biombo del artista Korin Ogata. Por ejemplo, utilicé la hoja de oro en el sello prehispánico que coloqué en el fondo como la expresión del remolino del río de la obra de **Korin** "Kojakubaizu-Biombo". El título de la obra, "Terasu", significa la alegría y gama de sentimientos que se expresan en el teatro *Noh* a través de la máscara *Koomote* del protagonista. Como mencioné, la máscara tiene una significación en cada inclinación,⁶¹ yo decidí utilizar la posición "TERASU", para contrarrestar la inestabilidad del mundo en contraste con la cara que siempre tiene expresión alegre, aun cuando existe en un mundo caótico. La razón por la cual elegí la máscara *Koomote* es porque tengo familiares que las tallan en madera y también porque esta máscara es reconocida en el mundo como un producto de la cultura japonesa. Las obras las dividí en un triptico para asociar la imagen con la estructura del biombo, aun cuando estos generalmente están divididos en cuatro o más.

3.1.3 Elección del sello precolombino

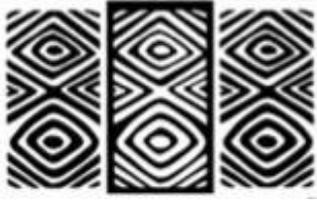
En el teatro *Noh*, la danza es la abstracción de movimientos que simbolizan significados específicos, en donde todo movimiento extra es restado para dejar la esencia. De igual manera, el patrón que elegí es la abstracción sencilla que se ha

⁶¹ SYOMEN: Máscara mirando hacia el frente. Es el estado neutral.

TERASU: Máscara de *Noh* mirando hacia arriba ligeramente. Quiere expresar alegría.

KUMORU: Máscara mirando hacia abajo ligeramente. Quiere expresar tristeza.

producido a través de la repetición, restando todo lo innecesario para dejarle espacio a nuestra imaginación. Con esto, estoy explicando las características del baile *Noh* y el baile de líneas en el sello, ambos representando, de forma abstracta, la reducción de medios para llegar a la esencia a través de la repetición.

La máscara de "NOH"	Motivo geométrico: Sello prehispánico ⁶²	Experimentación y Bocetaje
	 <p style="text-align: right;">A</p>	 <p style="text-align: center;"><small>"Intercambio cultural es una creación"</small></p>
 <p>Máscara Koomote</p>	 <p style="text-align: right;">B</p>	
	 <p style="text-align: right;">C</p>	

A continuación analizaré la relación con cada uno de los patrones prehispánicos: El sello "A" tiene todas las condiciones necesarias, es abstracto y complementa

⁶² <http://nepohualtintxin.blogspot.mx>

Fecha de consulta: 6.10.2013

estéticamente las formas de la máscara. La característica principal de este sello es que es geométrico y es tríptico, conectándose cómodamente con el biombo oriental. El sello “B” no fue elegido ya que a comparación con el sello “A”, no es tan geométrico y no se nivela correctamente con la máscara ya que es más oscuro y complejo. Aun así, considero que hubiera sido una buena segunda opción, posiblemente lo podré utilizar en otra composición en un futuro. El sello “C” tiene una de las características que necesitaba, la repetición, pero no fue elegido ya que, comparándolo con los sellos antes mencionados, su relación con la máscara no balancearía la composición.

3.1.4 Formato de la obra

Una vez elegidos los motivos del sello y máscara, comencé el boceto a lápiz en el tamaño real de la obra final. Escogí el tamaño 120 x 90 cm porque quería establecer una conexión entre la estructura del biombo y de la puerta corrediza de papel pintado y madera, llamado *Fusumae*, con la obra. En Japón, existen medidas tradicionales específicas, llamadas Sun, Shiaku y Ken, que equivalen a 3, 30 y 180 cm, al igual que los múltiplos de 3. Evidentemente, en la época en la que floreció la producción de biombos, se utilizaban estas medidas para construirlos, y actualmente se continúa esta tradición. Por ejemplo, las puertas *Fusumae* miden 180 x 90 cm, o 6 Shiaku x 3 Shiaku. El biombo del famoso maestro de ceremonia de té, Rikyu, mide 150 x 90 cm., o 5 Shiaku x 3 Shiaku. La obra que realicé entra dentro de este esquema y sus medidas se podrían leer como: 4 Shiaku x 3 Shiaku. En pocas palabras, consideré conveniente establecer el tamaño de la obra siguiendo la regla del múltiplo de 3 para arraigar el formato de mi tríptico con el modelo tradicional de construcción japonesa. Las proporciones posibles para esta obra eran: 60 × 30 cm (2 : 1) 90 × 60 cm (3 : 2) 120 × 90 cm (4 : 3) . La proporción en Shiaku más conveniente acabó siendo la razón de 4 : 3, ya que se acoplaba mejor a la máscara *Noh* que no es tan larga, parecida a la forma de un huevo.

3.1.5.1 Utilización de la Hoja de oro

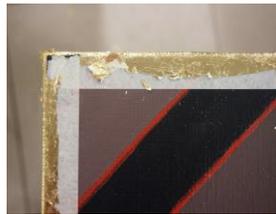
Coloqué la hoja de oro en los lados de los bastidores.

- I. Puse la hoja de oro en las cuatro esquinas con adhesivo y agregué la línea roja.
- II. Cubri con cinta adhesiva.
- III. Removi la cinta.

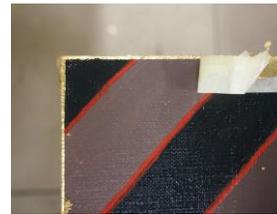
I



II



III



Comencé a utilizar la hoja de oro por primera vez en primero y segundo semestre en mis obras al óleo. Este material resultó ser más efectivo de lo que yo pensaba, aun cuando se requiere mucho cuidado al utilizarlo. Por ejemplo, la superficie de la hoja de oro en la imagen me hace reflexionar sobre la relación que existe entre el espacio del cuadro y sus componentes. Si no pongo suficiente atención a la composición, se pierde repentinamente el equilibrio. Por eso, siempre hay que estar consciente de la relación que existe entre la hoja de oro y el espacio sin la hoja, para lograr una composición proporcionada. como explica Kimon Nicolaides en su libro *“La forma natural de dibujar”* :

“Conforme avanzamos debes esforzarte cada vez mas para comprender la manera en que la forma llena el espacio. No existiría el movimiento sin el espacio donde el cuerpo se puede desplazar, ni existiría la forma sin el espacio que el cuerpo ocupa.”⁶³

Cuando se me ocurrió comenzar a utilizar el papel amate en lugar del lienzo, me interesó mucho la unión de este material con la hoja de oro. Además la hoja tiene

⁶³ Kimon Nicolaides. La forma natural de dibujar. Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional Autónoma de México. México. 2014. p.119

un carácter flexible ya que se pegaba en cualquier superficie, aunque sea áspera, por eso se relaciona comodamente con el papel. Yo pensé que la idea de usar un material precolombino me ayudaría a resolver el problema de la utilización de sellos prehispánicos y me permitiría revivir el sello que perdió su fuerza sobre el lienzo.

3.1.5.2 Método para poner la hoja de oro⁶⁴

Este procedimiento se puede utilizar en la superficie completa pintada al óleo. Sin embargo, otra aplicación particular es dibujar la línea fina y el punto con el mordente, y colocar la hoja de oro en pequeñas partes, como las imágenes a continuación. Primero, se coloca el sello con un mordente, que es un material pegajoso. Luego se pone la hoja de oro encima de él y después se limpia la hoja sobrante que no contiene el mordente. De esta manera se logra un efecto como si fuera el damasquinado del oro. Si se encuentra en un estado pegajoso o grasoso, se puede poner tiza pulverizada antes de colocar el mordente, para que no se pegue la hoja a lugares no queridos.



1, Se coloca el sello con el mordente.



2, Se pone la hoja de oro.



3, Se limpia la hoja sobrante.

Cuando ya está puesta la hoja de oro encima del mordente, se empuja un poco con el pincel de camello y luego se aprieta cuidadosamente con algodón. Después con el pincel de marta cebellina se retira doblando la hoja y luego retirándola. Si se encuentra algún lugar donde no se ha pegado, se puede utilizar la hoja que se despegó anteriormente para completar. Dentro de unos días se puede limpiar el resto de oro.

⁶⁴ Varny Thompson Daniel / Traducción: Ichiro Sato. "La práctica del temple" Miyoshi-Kikaku. Japón. 2009. pp.182. 185 y 187.

Traducción: Tetsuo Oi



• Comparación de la pintura al óleo y hoja de oro.



• Sello modelado.

3.1.6 Conclusiones de la pintura al óleo

Uno de los principales problemas de mi trabajo ha sido equilibrar y unificar el fondo y el motivo. Por ejemplo, en la obra “*Terasu*”, logré fusionar los dos planos al mantener la máscara un poco traslúcida, logrando un efecto de capas sobrepuestas. Si no se encuentra ese balance entre los planos, no tendría objetivo mi investigación. No se trata de unirlos, sino de establecer una sincronía, similar al proceso que realicé en mi auto-unificación mientras sufría la creación de una identidad binacional durante mi adolescencia. Yo no seré el indicado en calificar el valor de las pinturas que realicé al óleo, le dejaré esa tarea al público. La serie de cuadros fue un primer acercamiento al tema que facilitó el descubrimiento de los materiales que finalmente serían elegidos para desarrollar las piezas que realmente considero que logran mi cometido de entablar un puente entre México y Japón. Aun así, considero que la serie al óleo es relevante ya que fue parte de este proceso de exploración.

La elección del motivo fue correcta, también la combinación de la materia y la técnica que lograron la fusión estética. Sin embargo, las piezas fueron como un esqueleto, hizo falta la espiritualidad mexicana y esta realización me condujo a la utilización del amate, para darle contenido o carne a los huesos.

Esta falta espiritual que posteriormente me indicó el camino hacia materiales más regionales, pudo haber sido causada por enfocarme en técnicas occidentales, como el óleo, dejando de lado lo prehispánico. El descubrir técnicas y materiales endémicos de México me dio la oportunidad de mirar hacia ambas culturas sin la distracción de influencias europeas.

3.2.1 Búsqueda de materiales y técnicas adecuadas a mi obra en México

Los materiales que utilicé primero eran una combinación de lienzo y pintura al óleo, la técnica que estudié en la licenciatura en Japón. Sin embargo, senti que el motivo y los materiales no estaban unidos suficientemente, tal vez porque no eran materiales originarios de México ni de Japón, el propósito estaba desviado. Si usaba los materiales tradicionales del occidente, evidentemente la pintura se inclinaría mas al lado occidental, aunque mi motivo fuesen los sellos prehispánicos, las obras se clasificarían como “pintura al óleo”. Aun así, quería manifestar mis raíces y vivencias con el arte prehispánico, así que decidí utilizar el amate en lugar de la pintura al óleo que es la técnica que acostumbraba usar en Japón.

El amate me brindó la posibilidad para hacer una fusión de las dos culturas tradicionales México -Japón. La siguiente cita es del artista, **ISAMU NOGUCHI** (1904-1988):

“Lo que utilizan los artistas no sólo es un simple material de producción, o sea, debe de tener una misión valiosa como la obra misma”⁶⁵

Esta cita me ha motivado considerablemente al momento de cambiar mis materiales. Tal vez, si no existe un trasfondo en el uso de los materiales que escogemos o el autor no toma una decisión adecuada del material, a la hora de producir una obra, esta perderá su sentido, por ejemplo, ¿puede uno imaginar la corona de un rey hecha de barro?

Las palabras de Noguchi me han hecho cuestionar el uso de la pintura al óleo, sin embargo, me dieron una base sólida y me aseguraron la razón para utilizar el amate. El amate es una artesanía tradicional específica de México, usada antes de la colonización. Gracias a este punto, yo preví la mejor posibilidad para la reconstrucción de ambos materiales, que contienen una raíz similar.

⁶⁵ Taku Sato. “Isamu Noguchi”. Ed. Bijyutsu-syuppansya. Tokio. 2009. p.6.

3.2.2 Amate

Desde el tercer semestre, le he comprado el amate a un artesano, el Sr. Esteban Calixto Pérez, que proviene de San Pablito Pahuatlan, Puebla, y que tiene una tienda en el bazar del sábado, enfrente del parque de San Jacinto, San Angel. En un comienzo, compré el papel en el formato más grande, el cual mide 120 cm x 240 cm. Sin embargo, cuando lo utilicé para mi producción, me percaté de que en este formato el papel era frágil y se deformaba con el agua fácilmente. A partir de esta experiencia, le he pedido al artesano que produzca el papel un poco más grueso. Con esta mejora, he podido trabajar con pliegos de 175 cm x 262 cm, los cuales son mucho mas resistentes.

Al trabajar de forma rigurosa con el papel, me di cuenta de que el Amate no tiene un color parejo, tiene muchas capas y densidades. Tuve dudas sobre esta variedad tonal y decidí preguntarle al amatero la razón por la cual existen tantos colores en el papel. Él me respondió que el color depende del líquido que se extrae al hervir la corteza del árbol Amate. En la producción de mis obras solo elegí tres de las variedades de árboles Amate: para hacer el amate color café, se usa el *Colorado* (en náhuatl, *Chaca*), para hacer el papel más claro, se necesita lavar el liquido. El segundo árbol que se utiliza es el *Brujo* (en náhuatl, *Xhalamatl*), del cual se produce el papel amarillo verde. La pulpa de estos dos árboles se puede mezclar para lograr un efecto marmoleado. El tercer árbol se llama *Ramón* (en nahuatl, *Ojite*), el cual da fruta comestible y a partir del cual se fabrica el papel amarillo ocre. El papel de los árboles *Xhalamatl* y *Ojite* solo se hace durante la época de lluvia, a partir del mes de abril, ya que durante la época de seca su corteza es inservible, a menos de que se le agregue cloro. Cuando se le pone cloro a la pulpa del árbol *Xhalamatl*, se logra producir papel blanco y sin manchas amarillas. Para concluir esta idea me gustaría agregar que en náhuatl “amatl” significa “papel”.

Como conclusión a mis experimentos, puedo rectificar que al lograr controlar el color y tonalidad del papel, voy a poder producir obras de arte de mayor calidad y profundidad.

Otra parte del experimento fue pedirle al artesano que me fabricara la versión más oscura que se pudiera producir y el resultado fue un papel color café oscuro casi

negro.

A partir de estos experimentos, he logrado una mayor amplitud de expresión en mi obra. Yo pienso que ahí radica la diferencia en el arte, al tener más control sobre el color del papel, logro resultados más auténticos y conforme a mis deseos. En mi obra: “*Madre Tierra*” y “*Padre Tiempo*”, utilicé el papel más oscuro para que contrastara con la hoja de oro. Esta obra es parte de un díptico que trata sobre la relación entre lo masculino y lo femenino. También entra en diálogo con el resto de mi investigación, la cual trata sobre la diferencia entre la iconografía de dos culturas distintas, las de México y Japón. La imagen que diseñé para esta obra fue la primera de la serie. La superficie del papel amate no es plana, tiene una textura entramada de fibras de corteza. Esta singularidad le da impacto a esta obra abstracta, compuesta por planos sencillos y lineales contrastados con la compleja textura. A partir de este experimento, demostré que el controlar el color del papel es necesario para crear obras con mayor complejidad y significado.

3.2.3 Patrones de papel en la hechura tradicional de Kimonos en Japón

En este subtema reflexionaré mis razones por las cuales comencé a recortar el amate.

Cuando empecé a usar el amate surgió un problema, como mencioné con anterioridad, el papel era sensible a la humedad, era más débil de lo que yo pensaba. Por ejemplo, si le daba una pincelada, se curvaba y se rompía fácilmente. Sin embargo, al mismo tiempo esto me dio la oportunidad de pensar sobre las peculiaridades del papel, como el fácil uso de este a la hora de cortar y pegar. De cualquier modo, encontré en este fracaso, la necesidad de que el amate fuera más grueso. Desde el punto de vista en la elaboración del papel, recurrí a utilizar la técnica del *Katagami* (patrón) que es una artesanía tradicional de Japón. *Katagami* es una forma de entintar los kimonos, sin embargo, no es sólo para el tinte de telas, sino que se utiliza también para el papel, el cual se ha reconocido como “Arte Recortable”.⁶⁶

⁶⁶ Nihonkeizai-Shinbunsha. *Katagami-Style*. Tokio. 2012. P.270, p.281

Tal vez, la fortuna de haber vivido en Kioto me dio la oportunidad de conocer y considerar esta técnica, que ha sido parte de mi experiencia estética desde niño. También, tuve la suerte de presenciar la utilización del patrón en el papel artesanal, en la exposición "*El estilo Katagami*" en el Museo de Arte Moderno de Kioto, que estuvo abierta al público durante del 7 de julio al 19 de agosto del año 2012. En esta exposición, me gustó la manera en que la técnica japonesa *Katagami* influyera considerablemente la industria de Europa, mostrando 456 piezas. Evidentemente, para mi era cotidiano ver los kimonos en Kioto, porque es un lugar muy tradicional. Puedo decir que los patrones que ví en esta exposición me han impactado más que cualquier otro kimono.

En algún momento se me ocurrió recortar el amate al estilo del *Katagami*, en especial cuando experimenté con el papel que se perforaba con la humedad. Al recortar el amate ya no tenía ninguna duda sobre mi producción, sabía que el amate resolvía los problemas de la expresión que buscaba, este papel me acercó más hacia el lado mexicano mentalmente, estando este más cerca de mi origen, por eso fue importante cambiar los materiales para mejorar mi obra.

3.2.4 Proceso del uso del Amate

En este subtema explicaré detalladamente mi proceso de producción con el Amate.

A continuación listaré los materiales utilizados:

1) Amate

El amate tiene una gran riqueza tonal. Los colores más comunes son el blanco, el café y el amarillo, al igual que la combinación marmoleada de estos. Utilizo la combinación de estos para lograr una variedad de color y siempre utilizo el papel que mandé a hacer especialmente para este proyecto.

2) Hoja de oro

El amate y la hoja de oro combinan bien y con ellos se puede lograr una gran armonía en la obra. El Amate tiene una textura muy singular que le da riqueza y profundidad a la hoja de oro, la cual es plana pero reflejante.

3) Pintura acrílica

Cuando cambié el material del lienzo a Amate, también reemplacé el óleo con la pintura acrílica. Esta pintura funcionó muy bien ya que se seca rápidamente y no es pegajosa, gracias a eso, se puede utilizar con mayor facilidad combinándola con la hoja de oro. Otra razón por la cual el óleo no resultó ser el material indicado para pintar sobre el amate es porque el papel absorbe el aceite de la pintura y puede generar manchas y dejará a los pigmentos inestables sobre la superficie.

4) Polvo de carbón

Para oscurecer y hacer mate a la pintura acrílica, decidí mezclarle polvo de carbón, a razón de 1:1 con el pigmento. Esto resulto especialmente bueno para disminuir la brillantez de la pintura negra acrílica. Fue natural esta unión ya que el polvo de carbón y el amate son ambos productos de árboles. Además, otra manera en la que utilicé este polvo, fue sobre algunas partes que raspé de la superficie cubierta de hoja de oro, dándole un carácter antiguo u oxidado a este material. Esta técnica funciona especialmente bien ya que el polvo de carbón no se adhiere al oro, sino solo a las partes expuestas de amate.

5) Tijeras y Cuter

Utilicé las tijeras para cortes angulares y el cutter para cortes orgánicos.

-Proceso de Producción-



1. Elección del Amate

Cuando quise lograr un contraste en la obra, combiné el amate café con el amate marmoleado. Cuando buscaba una armonía de color, emparenté el amate café con el amarillo. El amate blanco lo utilicé en las obras “*Sol Naciente*” y “*Itzapapalotl*”, sin embargo, en este último, pinté sobre el papel blanco por lo cual solo se revela su

textura y no el color.

2. Utilicé el proyector para dibujar el patrón sobre el Amate

Como parte del proceso de la proyección de la imagen, es necesario invertir esta para que se dibuje el positivo. De igual manera, dibujo sobre la parte opuesta del papel, para evitar que se ensucie con el pastel. Después lo recorto y utilizo el frente limpio.



3. Recorte del sello en el papel



Como expliqué antes, para cortar líneas curvas y rectas, utilizo las tijeras y cutter respectivamente. También utilicé la cinta adhesiva para darle soporte a las secciones más delicadas de los cortes.

4. Unir los amates

Antes de pegar el Amate cortado, lo coloco sobre el Amate base y lo trazo en lápiz como referencia. No pego todos los recortes al mismo tiempo, poco a poco voy agregándolos. Sin embargo, por la humedad del pegamento, se expande el papel recortado y cambia un poco de forma. La referencia que dibujo en un principio, cambia durante el proceso de pegado.



5. Agregar la hoja de oro

De manera cuidadosa, agrego la hoja de oro, cuidando la armonía de la composición. Una vez que está pegada, la tallo con un cepillo de dientes para lograr un tono mate y adquiere la textura del amate.



6. Agregar la hoja de Plata

Desde un inicio quería utilizar la hoja de plata en mi obra, pero sentí que no concordaba con la composición y no quería que estuviera demasiado cargado. Por esto mismo, fue difícil para mí integrar la hoja de plata a las piezas, aprendí que es necesario ser más atento al incorporar este material a obras que tuvieran oro. Cuando mezclo estos dos materiales, necesito tener una razón o convicción firme de que funcionan juntos en la imagen, de otra manera no tendría un resultado positivo. Finalmente, concluí que es necesario seguir investigando la relación entre estos materiales para llegar a un resultado más tangible y sólido, por lo cual continuaré los experimentos.

7. Agregar el color con la pintura acrílica



Tome la decisión, al inicio del proyecto, de solo utilizar los colores negro y rojo para darle una continuidad a la serie y también para mantener una armonía con los otros materiales. Siempre le mezclé polvo de carbón a la pintura para emparentarla con el origen del papel, el árbol.

8. Pigmentos

Utilicé pigmentos como parte del proceso de experimentación, pero no los utilicé de una manera continua en toda la obra. Después de pintar con el acrílico, para darle profundidad a la obra, algunas veces incluí los brillantes y cálidos tonos de los pigmentos en polvo. Posteriormente, utilicé el fijador en aerosol para proteger la obra.



9. Piedras: Obsidiana y Jade

Otros materiales con los que experimenté, fueron las piedras minerales talladas, las cuales incrusté en el papel. Este proceso fue importante para ampliar el potencial creativo y expresivo de mi obra. Lo que aprendí al utilizar la obsidiana fue la importancia de la presencia de la hoja de oro para lograr el balance. Por ejemplo, si solo utilizo obsidiana, le faltaría armonía a la obra por la relación entre el papel amate y la piedra. La hoja de oro equilibra la imagen gracias a sus características formales, al estar entre papel y mineral. Por esta razón, cuando incluyo alguna piedra en la imagen, la complemento con la presencia de la hoja de oro.

Incrusté la piedra de jade en la obra "*Sol Naciente*", la cual se encuentra en el punto focal de la imagen, el ojo del águila. El color de esta piedra ayuda a entablar una relación entre la bandera de México y la imagen que realicé, ya que los colores patrios se representan en esta obra. La piedra de jade también es relevante en mi proyecto ya que se utilizó como adorno y como material para objetos sagrados, tanto en el México precolombino como en el Japón arcáico. Estos objetos se pueden observar en museos en ambos países y esta piedra puede funcionar como uno de los tantos puentes que construí entre estas culturas.

10. Concha nácar

Incrusté pedacitos de concha nacar en la obra '*Itzapapalotl*', en donde reemplacé el escudo de oro de la diosa de la Guerra por un escudo de concha. Me pareció interesante la relación entre los elementos de fuego y agua que se logra al agregar este material. También, es importante el acento que le otorga a la imagen al contraponer los colores complementarios del rojo-naranja y el verde nacarado.

Capítulo IV -Obras-

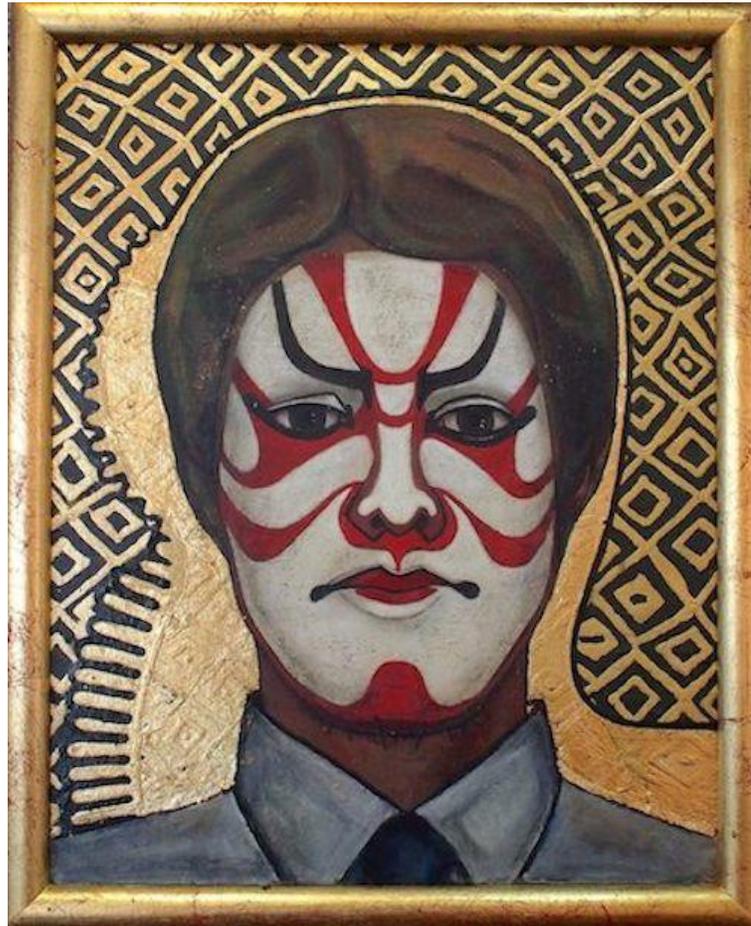
4.1 Pintura al óleo



01. "TERASU" (alegría)

Tríptico, pintura al óleo con hoja de oro

120 × 90 cm. 120 × 90 cm. 120 × 90 cm. 2013



02. "AUTORRETRATO DUAL"

Pintura al óleo. hoja de oro

35 × 28 cm. 2013

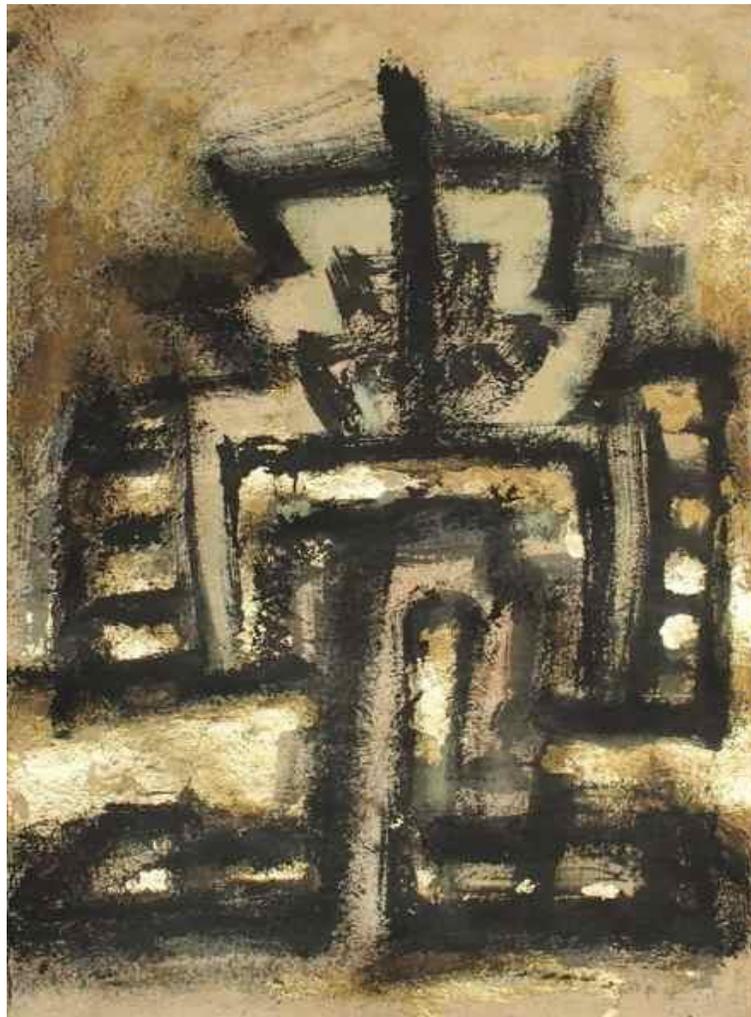


03 "LAS CONCHAS"

pintura al óleo, hoja de oro

24 x 29 cm, 2013

4.2 Obras de Amate



04. "TEMPLO"

acrílico, amate con hoja de oro

40 cm × 30 cm, 2014



05. "MAÍZ, REGALO DIVINO"

Técnica mixta (amate, hoja de oro, carbón, acrílico, pigmento)

120 × 80 cm, 2014



06. "MÁSCARA PARLANTE"

Técnica mixta (amate, carbón, acrílico, pigmento)

120 × 80 cm, 2014



07. "CASCABEL SAGRADO"

Técnica mixta (amate, hoja de oro, carbón, acrílico)

120 x 80 cm, 2014



Detalle ilustración no. 07



08. "VIAJE INFINITO"

Técnica mixta (amate, hoja de oro, carbón, acrílico, pigmento)

120 x 120 cm, 2014



09. "NUEVA VIDA"

Técnica mixta (amate, hoja de oro, carbón, acrílico, pigmento)

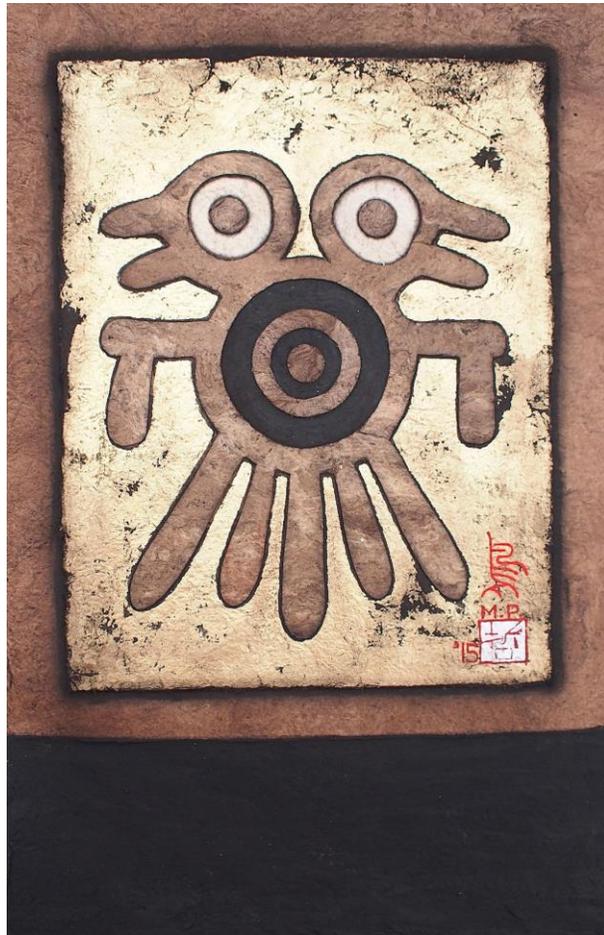
120 x 80 cm, 2014



10. "BALAM"

Técnica mixta (amate, hoja de oro, carbón, acrílico, pigmento)

120 x 120 cm, 2014



11. "PÁJARO BICÉFALO"

Técnica mixta (amate, hoja de oro, carbón, acrílico, pigmento)

17.5 x 26.2 cm, 2015



12. "PADRE TIEMPO"

Técnica mixta (amate, hoja de oro, carbón,
acrílico, pigmento)

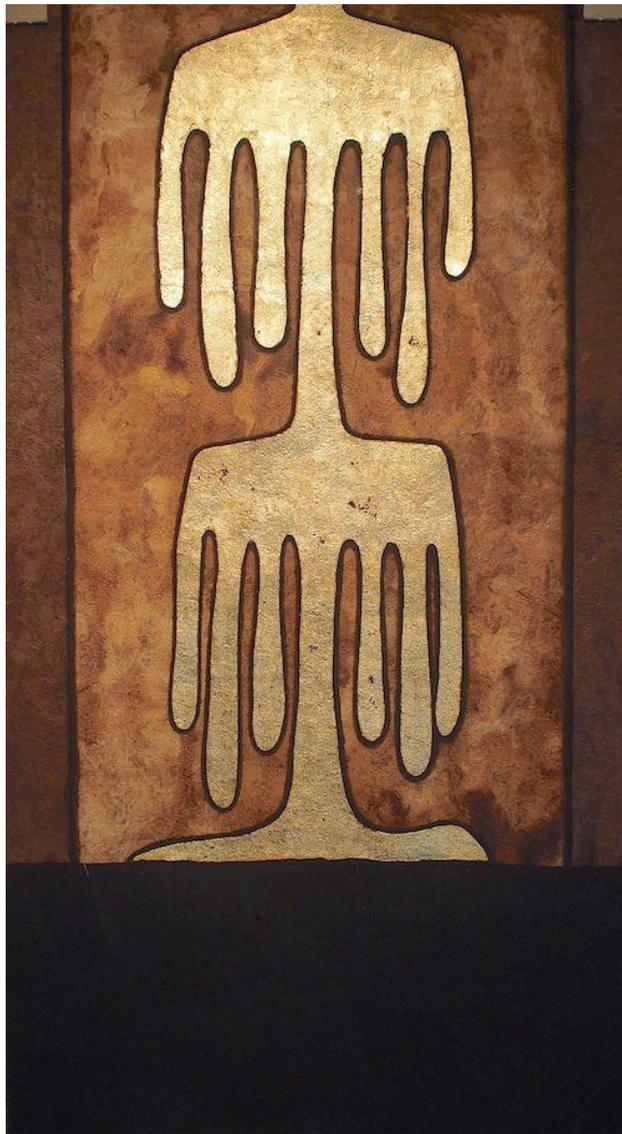
90 x 90 cm, 2014



13. "MADRE TIERRA"

Técnica mixta (amate, hoja de oro, carbón,
acrílico, pigmento)

90 x 90 cm, 2014



14. "GOTEO ESPIRITUAL"

Técnica mixta (amate, hoja de oro, carbón, acrílico, pigmento)

120 x 65 cm, 2014

4.3 Escultura



15. "DOGUH"

Escultura (resina epoxy, acrílico, pigmento)

14 x 8 x 6 cm, 2015

4.4 Instalación



16. "MI JARDIN"

Instalación, Técnica mixta (amate, hoja de oro, carbón, acrílico, pigmento, resina epoxy, arroz) , 2015



17. "LA MEMORIA DE UN ARQUEÓLOGO"

Instalación, técnica mixta (hojas, vitrina, cucharita, lentes reloj, pluma)

, 2015



といく、少くとも、リアゲン Shinsen、ヤイ
 ンデイオの記録書はさうな描きをしてい
 ない。
 いずれにせよ、空想の産物である。これら諸
 説から、今世紀に入ると、より正確な分析が
 なされるのだ。
 それらをもとめた通説は、ケツアルコア
 トルは実在の先住民人物で、ミスコアトル Miskant
 とチマルマ Chimalma の間に生まれ（現代につ
 いしては多くの説がある）、トラン P'lan を受
 配するが、やがて相互勢力に破れ、トランを
 去り、チヨルイラ Ch'ula へ行脚。その後海岸
 へ出て、そこがラウチ赤を黒の地へ行く。こ
 の地マヤの地を、チチエン、イツアを支配
 した。トランは現在のカイダルゴ州のト
 ウーラを、トウーラヒチチエン、イツアに
 同じ様式の建築がささる。こゝからも証明でき
 る。という、またケツアルコアトルは平和を
 好み、必要を備へる神子ヌカトリボカ T'uculpa

18. "SOL NACIENTE"

Instalación, técnica mixta (amate, hoja de oro, carbón, acrílico, pigmento, proyector)

175 x 262 cm, 2014

4.5 Comentarios a las obras

-Pintura al óleo-

01. “TERASU” (alegría)

Terasu fue mi primera obra dentro de esta investigación. Para hacerla, me enfoqué en hacer una fusión entre dos estéticas: el patrón prehispánico y la máscara del teatro *Noh*, la cual simboliza a Japón en mi obra. Una peculiaridad de esta obra es que utilicé la hoja de oro en el sello y que es un tríptico, reinterpretando la estructura del biombo y puertas corredizas tradicionales y también para expresar el espacio y el movimiento. Mi intención es dejar espacio vacío en la obra fue para permitir la interpretación imaginativa de la audiencia. La utilización de la hoja de oro en esta obra me dio la oportunidad de descubrir el material que distinguiría el resto de mi investigación plástica.

02. “AUTORRETRATO DUAL”

En esta obra exploré la dualidad entre mi identidad mexicana y japonesa. En mi país natal, soy considerado un extranjero, ya que mis rasgos físicos me distinguen como tal; aun así, yo me identifico como local. Esta obra representa mi realidad como japonés con un fondo mexicano. El cuadro, originalmente fue un ejercicio en el cual pinté un autorretrato naturalista al cual le faltaba una exploración más interna y personal, por lo cual, encima le pinté una segunda capa, la del maquillaje del teatro *kabuki* y el fondo de patrones prehispánicos, remitiendo a esta realidad dual. El maquillaje “*Kumadori*”⁶⁷ es el símbolo de *Kabuki*, expresa mi mentalidad japonesa, la que se encuentra escondida. Y detrás de la cara aparece un sello prehispánico como si fuera el trasfondo de mi vida. El color rojo significa “justicia, valentía y fuerza”, por ejemplo, si se cambia el color de rojo a azul, va a cobrar un sentido de “enemistad”. Y si se utiliza el color café significaría el “espanto”.⁶⁷ De esta manera, el manejo de colores puede ofrecer distintos significados a la obra.

⁶⁷ http://catalog.lib.kyushu-u.ac.jp/handle/2324/17124/05_chapter2.pdf

http://www2.ntj.jac.go.jp/dglib/contents/learn/edc_dic/dictionary/dic_ka/dic_ka_32.html

Yo escogí el color rojo para declarar la aceptación que tenía sobre mis dos culturas, calmando mi mente y representando la vida positivamente.

03 “LAS CONCHAS”

Este díptico está inspirado por la obra de Korin Ogata “*Kobaihakubai zu-biombo*”, el cual explora la dualidad entre la vitalidad de la juventud y la decrepitud de la senilidad, con el río del tiempo en medio. Esta obra fue la primera en la cual utilicé un sello mexicano como figura principal, el cual reemplaza el río por el símbolo de concha y las flores por la luna y sol, pero la composición y significado están basados en la obra de Korin. Una particularidad de la obra es la deformación del sello original, en el resto de las obras hice una interpretación más directa de los sellos tradicionales. Además, en esta obra no mandé los diseños mexicanos al fondo, se convirtieron en el foco de atención.

-Obras de Amate-

04. “TEMPLO”

Esta fue la primera obra que realicé sobre Amate, cuando aun no había decidido cortarlo. Esta obra es única, y gracias a ella comprendí que al pintar sobre el papel, este se debilitaba por la humedad. A partir de esta obra, mandé a hacer el papel reforzado y comencé a experimentar con el collage. La imagen fue inspirada en un sello prehispánico, al igual que en una obra de Misao Yokoyama. La cual representa una pagoda y fue realizada con pintura negra y ceniza de carbón, lo cual me inspiró a combinar estos materiales. Esta pintura la realicé como un experimento de improvisación, en el sentido del arte de la caligrafía.

05. “MAÍZ, REGALO DIVINO”

El maíz es el alimento base de la población de México y es parte importante de las religiones prehispánicas, por lo cual me interesó realizar una obra con este tema. Cada grano de maíz fue pintado de forma distinta para simbolizar la variedad de la humanidad, basándome en mi experiencia, como residente de dos países. El color base de los granos de maíz es el rojo, el cual mezclé con polvo de carbón para conseguir una pintura mate que combinara bien con el Amate. La pintura del fondo

continúa con las formas de los granos de maíz, los cuales están representados con el color del Amate.

06. “MÁSCARA PARLANTE”

Al elegir el sello prehispánico que inspiró la producción esta obra, pensé en ‘Terasu’ que pinté al óleo. El sello originalmente representa una cara, pero en la obra se transforma en una máscara de *Noh*. Al completar esta pieza, dudé si era necesario agregar hoja de oro a la imagen y concluí que la composición sería mejor sin este material. Con esta obra aprendí que no era siempre necesario agregar el oro para expresar fusión.

07. “CASCABEL SAGRADO”

En Japón, al igual que en China, hay un calendario del zodiaco donde se le asignan animales protectores a cada año. Ya que nací en 1977, el animal de mi año es la serpiente, esta es una de las razones por las cuales realicé esta obra.

08. “VIAJE INFINITO”

En una de mis visitas al Museo Nacional de Antropología, hice un boceto de una pieza de barro, del cual me inspiré para pintar la figura que ese encuentra en el centro de esta obra. La composición de esta pieza central también está basada en la xilografía “*Kanagawa Okinamiura*”, del famoso grabador Hokusai, de la cual también derivé el nombre de la obra “*Fuji Sagrado*”. Shizuoka es la ciudad de provincia en donde nació mi padre, la cual es adyacente a la montaña Fuji. El círculo externo con las cabras, representa mis orígenes, ya que nací en Guadalajara, Zapopan, famoso lugar ganadero. Esta obra, entonces, se convierte en un puente que conecta mi lugar de nacimiento con el de mi padre.

09." NUEVA VIDA"

Cuando mi esposa estaba embarazada, realicé esta obra en la cual fue mi intención representar el nacimiento de la nueva vida, los retoños de la primavera.

10. "BALAM"

La imagen de esta obra me recuerda a una cara con dientes alrededor, que más bien se transforma en una representación del dios japonés Shishi, el cual tiene una cabeza de león. También, podemos encontrar una relación entre este dios con el dios maya, Balam.

11. "PÁJARO BICÉFALO"

En "*Pájaro Bicéfalo*", incorporé la hoja de plata para investigar su relación con la hoja de oro y amate. Le encontré un parecido a la imagen de esta ave con el Kanji 「鳥」 que significa pájaro, por lo cual me pareció relevante seguir el formato tradicional de *Kakejiku* que se utiliza para colgar obras de caligrafía y pintura japonesa. En "*Pájaro Bicéfalo*", escribí mi nombre en caligrafía dentro de un marco, siguiendo el formato de los sellos de autores utilizados en el estilo *Kakejiku*. Alrededor de este sello, utilicé hoja de plata en lugar de hoja de oro, para seguir la costumbre oriental de respeto y humildad.

12. "PADRE TIEMPO"

13. "MADRE TIERRA"

Estas obras representan cómo existe unidad y armonía entre el género masculino y el femenino. Ya que mi tema se enfoca en la fusión de dos mundos, decidí hacer el símbolo del hombre y la mujer como opuestos complementarios. Este fue el primer diseño que realicé, basándome en sellos prehispánicos.

14. "GOTEO ESPIRITUAL"

Esta imagen fue un primer experimento para crear un autorretrato utilizando el Amate. Esta imagen representa la unión o puente entre la tierra y el cielo: la lluvia. La tierra está representada por una capa gruesa de pintura negra con polvo de carbón para reflejar la tierra fértil y la lluvia está representada por la figura en hoja de oro, la cual fue basada en un sello prehispánico.

-Escultura-

15. “DOGUH”

Esta escultura de barro es una réplica que realicé de una pieza prehispánica que fue descubierta en Tingambato, le coloqué una máscara *Noh*. La figura es masculina pero la máscara es femenina, continuando con el tema de la unión de complementarios.

-Instalación-

16. “MI JARDÍN”

En esta instalación uni tres elementos y con ellos fabriqué un autorretrato. En los templos Zen, podemos encontrar los jardines de arena, en donde las líneas dibujadas sobre la arena representan el movimiento de las olas del mar en la lejanía y las rocas representan las islas. Esto simboliza el espacio eterno, que otorga paz espiritual. Fabriqué un jardín Zen sobre tierra mexicana utilizando arroz, el cual es el alimento base en Japón. Sobre un pedestal, coloqué la pieza escultórica titulada “Doguh”. Finalmente, colgado sobre el jardín de arroz, se encuentra una obra en Amate que representa la unión de la tierra y el cielo con el puente de la lluvia. Mi intención fue representar el movimiento del ciclo de la vida, conmigo en medio. La lluvia cae sobre la tierra, es filtrada y eventualmente llega al mar, representado por el jardín.

17. “LA MEMORIA DE UN ARQUEÓLOGO”

Esta instalación consta de una vitrina que exhibe una pieza arqueológica que excavó mi padre en Tingambato. Sobre esta vitrina, suspendí el texto que él escribió en japonés sobre la arqueología en Mesoamérica. Aun cuando la audiencia no puede leer el texto escrito por mi padre, los nombres de los lugares y ciertas palabras están escritas en español, permitiendo que los lectores puedan imaginar de lo que se trata el texto y llenando los espacios en blanco. Yo considero que esta indeterminación que se crea por la diferencia del idioma puede tener un sentido Zen, ya que permite la proyección individual. No solo hay papeles suspendidos sobre la vitrina, también incluí una cuchara, objeto utilizado en la exhumación de la pieza prehispánica y que, a mi parecer, alimenta la imaginación

del lector al recrear esta escena, transformando al papel de los textos en los sedimentos y vestigios excavados. Esta obra engloba todos mis esfuerzos por rescatar y reinterpretar el trabajo de mi padre, es la conclusión de esta búsqueda por reanimar y honrar el espacio y la gente de Tingambato, al igual que su historia.

18. “SOL NACIENTE”

En esta obra, decidí combinar las banderas mexicana y japonesa para construir una imagen que simbolizara la unión de estas dos culturas. En el centro de la bandera japonesa, se encuentra el sol naciente, el cual reemplazé por la imagen del águila, la cual también simboliza el sol. En esta obra proyecté la redacción de mi padre que trata de su visión sobre la arqueología en Mesoamérica. Lo que me interesó fue proyectar un texto sobre Mesoamérica en japonés, sobre la bandera mexico-japonesa y uniendo mis experiencias con las de mi padre.

Conclusiones

Empecé mi investigación con la intención de reflejar mis raíces. Por esto, mi investigación está íntimamente relacionada con la raíz de mis padres y mis experiencias personales, tanto como de adulto como de niño. Mi sentido estético tuvo su origen en tener a un padre arqueólogo y madre antropóloga que evidentemente consideraron que una parte importante de mi educación fueron las continuas visitas a museos. Por otro lado, afortunadamente crecí en Kioto, el cual es el centro de la cultura e historia de Japón. Podríamos decir que las artes tradicionales de Japón, nacieron en los templos Zen de Kioto. Esas experiencias valiosas me otorgaron la dirección de esta investigación, aun así, fue difícil encontrar el método para unir estas dos culturas, las cuales están representadas en mi obra por el sello prehispánico y la estética tradicional japonesa. Esta preocupación se reveló cuando al intentar abordar el tema a través de la pintura al óleo, tuve dificultades para establecer esta relación entre culturas. Sin embargo, cuando descubrí el amate, el sello prehispánico dejó de ser solamente el patrón utilizado en el fondo, se transformó en el punto focal de la obra de forma natural. En los primeros trabajos al óleo, buscaba relacionar los sellos con motivos similares de mi vida, pero una vez que descubrí el amate, el material mexicano y la técnica japonesa se fusionaron automáticamente. Además de esto, el privilegio de usar el amate fue que pude producir obras en gran formato de una manera mucho más rápida y eficaz que utilizando el óleo. Aunque mi experimentación con el amate haya sido corta, rápidamente he descubierto las amplias posibilidades. Por ejemplo, el uso de la proyección, la incrustación de piedras y conchas y su versatilidad, me dio la oportunidad de utilizar al amate como material para instalaciones. Comencé a explorar el mundo de la cuarta dimensión a través de las especificidades de mi proyecto y me percaté de las vastas posibilidades que se abren en este campo. Estas exploraciones se convierten en la segunda fase de la investigación, la cual planeo desarrollar en mis futuros estudios.

Tuvo un significado muy importante para mi el cruzar el Pacífico y venir a estudiar a este país, esta experiencia me ayudó a desenterrar mis raíces y cuestionar mis orígenes. Si hubiera permanecido en Japón, jamás hubiera descubierto el amate, y

aun si lo hubiera querido, no lo hubiera podido conseguir. Yo considero que logré demostrar, basándome en mi investigación, la importancia de empatar las diferencias y unir cabos sueltos. Al inicio de esta tesis comencé a cuestionar la importancia y flexibilidad del concepto de identidad, ahora, gracias al proceso de crecimiento al cual me sometí durante estos años de investigación, puedo concluir con certeza que el arte sincero siempre será la consecuencia de la autorreflexión y autoconocimiento y que el arte, en gran medida, se convierte en la documentación de esta búsqueda por conocernos mejor.

Con mi proyecto, logré acercarme a mi sueño de convertirme en un puente entre mis dos naciones, pero aun así, hay un largo camino que recorrer, y que mejor forma de recorrerlo que a partir de la búsqueda de la belleza.

Bibliografía

- Acha Juan. "Introducción a la creatividad artística." Editorial Trillas. México. 2011
- Acha Juan. "Las actividades básicas de las artes plásticas". Ediciones Coyoacan. México. 2009.
- Aguilar Rivero Mariflor. "Hacia una política de las identificaciones". Juan Pablos, S.A. 2012
- Bonfil, Guillermo Batalla. "Pensar nuestra cultura". Patria. México. 1991
- "Diseño e iconografía de Michoacán". D.R. . México. 2012.
- "Diseño e iconografía Veracruz geometrías de la imaginación". D.R. . México. 2009
- "El ciclo de la vida". Arqueología Mexicana. Numero-60. Raíces. México 2003
- "El Esplendor del Barro Ayer y Hoy". Arqueología Mexicana especial. Numero-17. Raíces. México. 2009
- "El valle de Toluca". Arqueología Mexicana. Numero-43. Raíces. México. 2000
- Enciso, Jorge. Sellos del Antiguos México. Dover Publications. Estados Unidos. 2004
- Foucault Michel. "De lenguaje y literatura." Ediciones Paidós Ibérica, S.A., I.C.E. de la Universidad Autónoma de Barcelona. España. 1994.
- "Geométricas de la imaginación Diseño". D.R. México. 2012
- "Iconografía del México antiguo". Arqueología Mexicana. Numero-55. Raíces. México. 2002
- Jung. C. G. "Las relaciones entre el yo y lo inconsciente" /raducción de Julio Balderrama, Paidos, Barcelona, 1993
C.G. ユング、「自我と無意識」松代洋一・渡辺学訳、レグルス文庫、1995
- kawai Hayao, "Complejo", Iwanami-shinsyo, Japón, 2011
河合隼雄、「コンプレックス」、岩波新書、2011
- Kuniaki Ohi, "Chalchuapa -Memoria Final de las Investigaciones Interdisciplinarias de El Salvador". el STAGE S.L. Kioto. 2000
大井邦明、「チャルチュアパ」、エルステージ、2000
- Kuniaki Ohi. Historia de excavación de las pirámides. Asahisensho. Japón. 1985
大井邦明、「消された歴史を掘る」、朝日選書、1985
- "La serpiente emplumada en Mesoamérica". Arqueología Mexicana. Numero-53. Raíces. México 2002
- "Los dioses de Mesoamérica". Arqueología Mexicana. Numero-20. Raíces. México.1996
- "Los Mexicas". Arqueología Mexicana. Numero-15. Raíces. México.1995
- "Michoacán Investigaciones recientes". Arqueología Mexicana. Numero-123. Raíces. México. 2013

- Mitos de la creación. Arqueología Mexicana especial. Numero-56. Raíces. México. 2002
- Museo Miho. "Dogu+Cosmos", Kazuyoshi Toba, Japón, 2012
ミホミュージアム、「土偶・コスモス」、鳥羽出版、2012
- Nicolaides Kimon. La forma natural de dibujar. Facultad de artes y diseño de la Universidad Nacional Autónoma de México. 2014.
- Nihonkeizai-Shinbunsha, Katagami-Style, Japón, 2012
「Katagami-Style」、日本経済新聞社、2012
- Okakura Tenshin/traducción Oketani Hideaki. "Ceremonia del Té". Kodansya. Japón. 2014
岡倉覚三、「茶の本」、講談社、2014
- Okamoto Taro, "La tradición japonesa", Kobun sha, Japón, 2005
岡本太郎、日本の伝統、光文社、2005
- "Pintura mural". Arqueología Mexicana. Numero-16. Raíces. México. 1995
- "ROSTROS DEL MÉXICO ANTIGUO". Arqueología Mexicana especial. Numero-6. Raíces. México. 2000
- Shiono Nanami, "A los japoneses: Volumen sobre el Estado y la Historia", Bungei-syunjyu, Japón, 2010
塩野七生、著書『「日本人へ」国家と歴史編』、文藝春秋、2010
- Sondereguer Cesar. Diseño Precolombino. Corregidor. Argentina. 2010
- Sato Taku. "Isamu Noguchi". Bijyutsu-syuppansya. Japón. 2009
佐藤卓、「samu Noguchi」、美術出版社、2009
- Terrasa Eduardo. "El viaje hacia la propia identidad". Universidad de Navarra, S.A. 2005
- Tsuji Nobuo. "Historia del Arte Japonés". Bijyutsu-syuppansya. Japón. 2013
辻惟夫、「日本美術史」、美術出版社、2013
- Turner Wilson G. "Maya Designs". Dover Publications. Inc. Estados Unidos. 1985
- Turner, Wilson G. "Aztec Designs". Dover Publications, Inc. Estados Unidos. 2005
- Turner Wilson G. "Aztec Designs Coloring Book". Dover Publications, Inc. Estados Unidos. 2009
- Varny Daniel Thompson / Traducción: Ichiro Sato. "La práctica del temple". Miyoshi-Kikaku. Japón. 2009

Fuentes en la RED

- <http://www.bunka.pref.mie.lg.jp/shingikai/002singikai-kekka/002siryou005-002.pdf>
- <http://repository.aichi-edu.ac.jp/dspace/bitstream/10424/4581/1/kenjin28146134.pdf>
- http://www.cialc.unam.mx/pensamientoycultura/biblioteca%20virtual/diccionario/in_xochitl_in_cuicatl.htm
- <http://www2.pref.iwate.jp/~hp0910/tayori/111p6.pdf>
- <http://www.1101.com/asunoshinwa/asunoshinwa.html>
- <http://www.taromuseum.jp/introduction/introduction.html>
- http://catalog.lib.kyushu-u.ac.jp/handle/2324/17124/05_chapter2.pdf
- http://www2.ntj.jac.go.jp/dglib/contents/learn/edc_dic/dictionary/dic_ka/dic_ka_32.html
- https://www.ted.com/talks/hetain_patel_who_am_i_think_again/transcript?language=ja#t-464668
- https://www.ted.com/talks/pico_iver_where_is_home/transcript?language=es#t-435534
- <http://www.soufusha.co.jp/garou/takegreki.htm>
- <http://www.arqueomex.com/S2N3nPIEZA93.html>
- <http://nepohualtintxin.blogspot.mx>
- <https://www.youtube.com/watch?v=QRGoZ633FIM>
- http://www.promo-arte.com/jpn/press/nakano_text.html

