



**UNIVERSIDAD METROPOLITANA DE CIENCIAS DE LA EDUCACION
FACULTAD DE ARTES VISUALES Y EDUCACION FISICA
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUALES**

ARTE ORIENTAL
UNA ESTÉTICA AMPLIADA

**MEMORIA PARA OPTAR AL TITULO DE PROFESORA EN
ARTES VISUALES**

Alumna: Camila Marcela Barra Arellano

Profesor Guía: Víctor Hugo López Sandoval

SANTIAGO, 2018





IDENTIFICACION DE TESIS/INVESTIGACION

Título de la tesis,
memoria o seminario : _____

Fecha : _____

Facultad : _____

Departamento : _____

Carrera : _____

Título y/o grado : _____

Profesor guía/patrocinante : _____

AUTORIZACIÓN

Autorizo a través de este documento, la reproducción total o parcial de este trabajo de investigación para fines académicos, su alojamiento y publicación en el repositorio institucional SIBUMCE del Sistema de Bibliotecas UMCE.

Nombre/Firma

Nombre/Firma

Nombre/Firma

Nombre/Firma

Nombre/Firma

Nombre/Firma

Santiago de Chile, _____ de _____ 20_____

Imprima más de una autorización en caso de que los autores excedan la cantidad de firmas para este documento

Al Vacío que todo lo Contiene.

Agradecimientos

A mis padres, Marcela y Esteban.

A mi Familia, por su amor y entrega constante.

A mis ancestros, los llevo en cada hombro.

A Víctor Hugo López, por sus enseñanzas y sabias palabras.

A Claudio Correa, por sus consejos siempre oportunos.

A la Vida y la Muerte, por este Eterno Retorno.

Tabla de Contenidos

Autorización	3
Dedicatoria.....	4
Agradecimientos.....	5
Tabla de Contenidos.....	6
I.Resumen	10
A).Palabras clave:.....	10
II. Abstract	11
B)Key Words.....	11
III. Introducción	12
A) Motivación por el tema.....	13
B) Presentación de contenidos.....	14
C) Planteamiento Hipótesis	19
D) Objetivos de la Memoria de Titulo.....	19
IV. Antecedentes.....	20
Cronología China.....	20
Mitología; Los orígenes de China	21
Pensamiento y Filosofía China	25
Antecedentes de la Caligrafía China	32
Algunas nociones estéticas de la pintura china.	38

Algunos Aspectos Históricos de la Pintura en China	40
Algunas Técnicas Pictóricas en China.....	44
Cronología del Japón.....	47
Antecedentes Generales del Japón	49
Mitología; Los orígenes del Imperio Japonés.....	51
Creencias Religiosas y Corrientes de Pensamiento	53
Antecedentes de la Caligrafía en Japón.....	56
Arte, Técnica y Estilos Pictóricos en Japón	62
V. Marco teórico	67
A) Estética.....	67
De las Consideraciones Sobre lo “Bello”	67
Del Acto, lo uno y lo múltiple	73
B) El Vacío	75
Del Vacío en el Arte.....	77
Los Cinco Niveles del Vacío en la Teoría Pictórica, Según François Cheng.	78
El Vacío en la Pintura.....	82
C) La Sombra.....	86
La Seducción del Misterio	86
D) La Caligrafía, un acto estético	89
De la Figuración a la Abstracción Caligráfica.....	90

De la caligrafía abstracta al signo pictórico.....	92
D) Del Autor y su Obra en Oriente.....	96
De la obra original a la obra mutable.....	97
De la falsificación a la obra comunicacional.	98
VI. La Puerta de Entrada hacia una Estética Ampliada.	101
A) De la Caligrafía de Vanguardia al Arte Abstracto de Occidente	101
B) El Orientalismo. La Apertura Hacia Una Nueva Estética.	105
VII. Octavio Paz.....	110
A) Un Peregrinaje Poético, Del Haiku a la Renga.	110
B) La imagen poética. Lo indecible.	115
VIII. Yves Klein.....	119
A) Del Azul, la Medida de la Sensibilidad Humana.	122
B) Le Vide.	127
C) Los Saltos al Vacío.....	130
IX. Paloma Fadón	135
A) El Presente Novedoso.	136
B) La Desnudez de las Palabras.	140
X. Conclusiones.	143
XI. Índice de Imágenes.	150
XII. Referencias.	157

XIII. Bibliografía.	160
Documentos en línea.	164
Webgrafía.	166
Webgrafía Índice de Imágenes.	168

I. Resumen

La presente memoria posee como objetivo fundamental el establecer la noción de una estética oriental ampliada, considerándola, como la influencia vertida desde oriente a occidente en el arte abstracto.

Ello a través del estudio de posturas filosóficas, religiosas y artísticas, de China y Japón, aunadas en el desarrollo caligráfico desde la figuración en los pictogramas a la abstracción en los ideogramas. Siendo relevantes, además, las nociones estéticas del vacío y la plenitud, opuestos complementarios, la belleza, lo sensible y espiritual, el todo orgánico y universal, estos conceptos resultan concomitantes en el proceso de abstracción artístico de las vanguardias en occidente. Por otro lado se considera al inconsciente, para la formulación de un arte integral que contribuya en la unión hombre-cosmos, lo cual devela el potencial de lo inmaterial en la imagen poética. Personajes como Octavio Paz, Yves Klein y Paloma Fadón, se encuentran en el presente texto como ejemplos y referentes de la influencia oriental-asiática en occidente, la cual ha trastocado las nociones de autor-obra y con ello, las múltiples formas de concebir y hacer arte hasta nuestros días.

Palabras clave: Estética, Vacío, Plenitud, Sensibilidad, Espíritu, Abstracción, Caligrafía, Universal, Inconsciente, Inmaterial, Imagen, Poética, Autor, Obra.

II. Abstract

The present memory has as its fundamental objective to establish the notion of an enlarged oriental aesthetic, considering it, as the influence poured from east to west in abstract art.

This is through the study of philosophical, religious and artistic positions of China and Japan, combined in the calligraphic development from the figuration in the pictograms to the abstraction in the ideograms. Being relevant, in addition, the aesthetic notions of emptiness and fullness, complementary opposites, beauty, the sensitive and spiritual, the organic and universal, these concepts are concomitant in the process of artistic abstraction of the avant-garde in the West. On the other hand, the unconscious is considered for the formulation of an integral art that contributes to the man-cosmos union, which unveils the potential of the immaterial in the poetic image. Characters such as Octavio Paz, Yves Klein and Paloma Fadón, are present in this text as examples and references of the oriental-Asian influence in the West, which has disrupted the notions of author-work and with it, the multiple ways of conceiving and making art to our days.

Key words: Aesthetics, Emptiness, Fullness, Sensibility, Spirit, Abstraction, Calligraphy, Universal, Unconscious, Immaterial, Image, Poetics, Author, Work.

III. Introducción

¿Qué existe más allá de las fronteras filosóficas y religiosas de éste entramado que llamamos occidente?, pareciera que en torno al desarrollo artístico, antigüedad, edad media, renacimiento, modernidad y contemporaneidad, los fundamentos siempre se remitieran a “nuestro” pasado greco-latino, judeo-cristiano, pre y pos socrático, platónico y neoplatónico. Sin embargo, existen, múltiples culturas, miradas, creencias y nociones estéticas, que también son y han sido referentes importantes en la visión del mundo occidental. ¿Por qué, dentro de la formación academicista, no se estudian estas otras dimensiones?, ¿Será qué, simplemente, han quedado relegadas a un mero exotismo? India, Medio Oriente, África, China, Japón y Corea, evidentemente, más de algo tienen que decirnos y enseñarnos.

Entonces. ¿Cuánto hay en el arte occidental de oriente? Ésta fue, la primera pregunta que encaminó la presente memoria, puesto que, desprendiéndonos de lo eurocéntrico, no es de perogrullo que al visualizar las expresiones artísticas contemporáneas, encontremos, por ejemplo, la huella e influencia de culturas que, por siglos, han sido consideradas como “extrañas”, “diferentes”, “primitivas”. El arte, sin duda alguna, en sus diversas formas, música, danza, literatura, poesía, pintura, caligrafía, escultura, etc., ha contribuido en la nivelación de las diferencias, acercando los continentes, realizando fusiones conceptuales y filosóficas y, con ello, ha develado la medida de la sensibilidad humana. No creo ser impertinente al asegurar, que las artes constituyen, desde su consideración como lenguaje, un medio de comunicación y entendimiento universal.

Dicho lo anterior, la presente memoria, busca identificar y establecer algunos puntos fundamentales de encuentro entre oriente y occidente, considerando China y Japón, como fuentes de estudio, investigando las influencias que estos países, con su cultura y práctica artística han tenido en el arte contemporáneo, en específico el abstracto, (de existir una influencia concreta). Señalar, por otro lado, su trascendencia, desde el ámbito más elemental, el filosófico, y con ello, justificar en el arte, la importancia de su dimensión sensible y espiritual.

Mi interés por oriente, no surgió dentro de la universidad, y si bien, he tenido el privilegio de compartir mis inquietudes con un gran maestro, Víctor Hugo López, resulta oportuno, explicar, el origen del presente documento y su denominación anclada en el concepto de “Memoria”.

A) Motivación por el tema.

Los primeros libros que leí por gusto, fueron enciclopedias. Mi abuela paterna, había comprado para sus hijos, entre ellos mi padre, una consultora de variados tomos, muchos de los cuales, aún conservo. Como pertenezco a una generación que durante su infancia, no tenía acceso a computadoras, las fuentes bibliográficas para disertaciones y trabajos de la escuela, eran dichos tomos empastados y con el tiempo, desgastados denominados “Consultora”. Fue en ellos, que leí por primera vez, sobre China, Japón, Egipto, Mesopotamia, Medio oriente e India.

Tuve la fortuna de crecer en una familia cuyos padres y abuelos, siempre encontraron atractiva la lectura. Me escapaba los días viernes, luego del colegio, a la feria de la villa, con algunos billetes regalados por mi abuela. Con ellos compraba libros sobre mitología, historia y poesía. Fue entre esos libros, que quizás, por esos caminos del destino, leí a Octavio Paz, Borges, Huidobro, Gustavo Adolfo Becker, Homero, Ovidio, Dante, etc. Hasta que, con el tiempo, llegué sin pretenderlo a Nietzsche y con él, al eterno retorno. La concepción cíclica del tiempo, me embargó. Como una joven integrante de familia profundamente católica, solo poseía la visión de un tiempo lineal. Visión que al leer mitología de la India, dejaría con el tiempo, sujeta a mi infancia.

Como siempre fui una persona bastante antisocial, mi adolescencia transcurrió entre libros y pinturas. Dinero que tenía, era, según mi pensamiento, invertido en textos, dentro de los cuales, mostraba una extraña predilección por el oriente, y con ello, China y Japón.

El año 2015, un cuatro de agosto, producto de una beca otorgada por la universidad, aterricé en Colombia. Me inscribí, para así poder homologar ramos, en “Video”, mientras que también cursaba “Contemporáneo I”. Fue en aquellas dos cátedras, que comenzaría a realizar

una vinculación entre el arte occidental y el oriental. En video, concretamente, leería a variados autores, pero sin duda, el texto más elemental sería “El Arco y la Lira” de Octavio Paz, en específico su capítulo sobre la Imagen, mientras que, conocería el trabajo artístico-visual de Takagi Masakatsu, Hans Richter y Nam June Paik, por nombrar algunos. Fue cuando comencé a experimentar con las ilimitadas posibilidades del video. En contemporáneo, indagaría en el surrealismo, dadaísmo, impresionismo y con ello, llegaría al punto de inflexión que más me interesaba, la influencia de las estampas japonesas en Vincent Van Gogh.

De retorno a Chile, y de la mano de mis maestros, comencé a realizar mi proyecto de creación denominado “Memorias del Agua”, una fusión entre pintura y video, enmarcada en el inconsciente, la fluidez, el azar y por supuesto, el error. Fue dentro del sustento teórico de dicha obra, la cual en un principio era conformada por cinco videos, siendo exhibido un sexto en el “Salón de Estudiantes” con la exposición “Entre Paréntesis”, que indague en la filosofía y estética oriental, el vacío y lo inmaterial, de la mano de François Cheng, Tanizaki y Kitaro Nishida.

Es por ello, que como una elección, en base al trabajo realizado, me dispuse a dar respuesta a mis inquietudes teóricas en cuanto al arte oriental, sus postulados y expresiones, con el fin de determinar, las conexiones existentes, entre “dos mundos”, que parecen, distantes y cercanos a la vez. *Memorias del Agua*, fue y es mi indagación en el vacío, y como efecto de ella, es que nace el presente documento y, por ende, la propuesta de una estética oriental ampliada.

B) Presentación de contenidos.

La presente memoria, se inicia con una imagen de la cronología histórica de China, para luego dar paso a su mitología. En dicho apartado se da a conocer el origen del universo y la tierra, según su cosmovisión, la diosa creadora de los hombres y posteriormente, a los cinco emperadores mitológicos más relevantes, con su correspondiente función a modo sintético.

En *Pensamiento y Filosofía China*, se indaga de forma general, en el *Libro de las Odas*, primer texto chino, para continuar con los personajes de Confucio, el Maestro Mo,

Meng Ke y Xunzi, identificando sus principales postulados. Luego, se explican, de forma breve, las corrientes de pensamiento ancladas en el Taoísmo y Budismo.

Los *Antecedentes de la caligrafía China*, conforman la tercera parte del apartado inicial. En ésta se dan a conocer los diversos estilos de escritura caligráfica según su desarrollo histórico, en pos de establecer y clarificar, la vía escritural, desde la figuración a la abstracción.

El cuarto título, *Algunas nociones estéticas de la pintura China*, pretende explicar de forma sintética, los seis principios estéticos clásicos de Xie He. Postulados fundamentales dentro del desarrollo pictórico chino en las diferentes dinastías. Siguiendo dicha línea, es que en la quinta parte, llamada *Algunos Aspectos Históricos de la Pintura en China*, se mencionan acontecimientos importantes dentro del desarrollo y fusión pictórico-caligráfica, en dinastías tales como la Tang, Song y Yuan. Posteriormente, en *Algunas Técnicas Pictóricas en China*, se mencionan las tres técnicas básicas, según el manejo del pincel-tinta-trazo, siendo éstas la <<Kung pí>>, << Mo gou>> y la <<Shié i>>.

Continuando con los antecedentes y profundizando ésta vez en Japón, se presenta una imagen de su cronología histórica, para continuar con el séptimo título, *Antecedentes Generales del Japón*. En él se explican de forma breve, el surgimiento de la población en la isla, su estructura jerarquizada y la diferencia estructural con su vecino continental, China. Le sigue *Mitología; Los orígenes del Imperio Japonés*, narrando la historia de personajes como <<Izanagi>> e <<Izanami>>, creadores de la humanidad, <<Amaterasu Omiakami>> “La Diosa del Sol” y <<Susa-no-wo-Mikoto>>, su hermano. Estos últimos, mediante guerras, establecerían su supremacía territorial, siendo los primeros emperadores sus hijos y nietos, descendientes directos del “linaje del sol”.

Creencias Religiosas y Corrientes de Pensamiento, corresponde al noveno título dentro del apartado de antecedentes, en el cual se especifican los fundamentos del Sintoísmo, creencia y práctica religiosa originaria del Japón, para luego proseguir con el Budismo,

Taoísmo y Confucianismo, desde una mirada japonesa, concluyendo con la escuela Zen, siendo ésta última de suma importancia para el desarrollo artístico-abstracto dentro de la isla.

Los *Antecedentes de la Caligrafía en Japón*, ponen en evidencia, según su desarrollo histórico-artístico, el proceso hacia la abstracción caligráfica en los estilos escriturales, derivados estos de la influencia China sobre la isla, para luego conseguir su autonomía e identificación en la creación del Hiragana y Katana silabarios propios. Continúa este recorrido con *Arte, Técnica y Estilos Pictóricos en Japón*, en el cual se explican de forma sintética, las características más relevantes del <<Yamato-E>>, <<Sumi-E>>, <<Ukiyo-E>> y <<Nihonga>>, siendo éste último el más actual.

En el Marco Teórico, el primer tema a tratar corresponde a la *Estética*. Estableciéndose un entramado de comparaciones y similitudes entre las diversas nociones del concepto belleza, entre occidente y oriente, considerando los postulados de Hesíodo y Homero, el concepto de “Kalokagathía”, establecido por Sócrates, profundizado en Platón, generándose un punto de encuentro con la estética confuciana. Se prosigue con Aristóteles cuya noción del bien se encontrará anclada al virtuosismo, haciéndose presente nuevamente una similitud, la cual será más evidente en Plotino, quien si bien enuncia tres divisiones en la belleza, encuentra su síntesis en lo bello como esencia contenida en el interior del hombre, estableciéndose un nuevo punto de encuentro con China y Japón, mientras son consideradas a la par, el estudio de Kitaro Nishida, filósofo actual, en su “Indagación del Bien”. Éste último es considerado para la explicación y significación del acto estético, el cual consiste desde la mirada de Baldine Saint Girons, en el sentir, postura que es sujeta a comparación y similitud, nuevamente, con Nishida, estableciéndose un estado de desnudez, dentro del cual, se concretizan “realidades verdaderas”.

Un segundo tema, denominado *El Vacío*, será considerado como eje de la cosmovisión oriental, siendo contenedor de los alientos vitales y la energía universal, lo material e inmaterial. Efectuándose la bajada del concepto a la pintura y caligrafía, revelando la espiritualidad contenida en las prácticas artísticas chinas y japonesas, entablándose una mediación entre el hombre-cosmos, resultando concomitante dentro de la praxis artística.

El tercer tema, denominado *La Sombra*, tiene como referencia el libro de Tanizaki, “Elogio de la Sombra”, distinguiéndose la estética y predilección del mundo oriental, en específico, chino y japonés, por el misterio, lo espectral y sombrío, como elemento compositivo y fuente de lo bello desde la abstracción, puesto que en las sombras, lo indecible se encuentra presente, al resultar ésta sobrecogedora, propiciando el descubrimiento.

La Caligrafía, un acto estético, conforma el cuarto tema dentro del marco teórico. Ésta unifica el espacio-tiempo, así como lo conceptual y estético. Su proceso de abstracción se encuentra en una sublimación de lo interno-inmaterial del calígrafo, provocando la desvinculación del signo con su significado. Del mismo modo, se establece, una integración entre pintura-caligrafía y poesía.

El quinto tema, *Del Autor y su Obra en Oriente*, establece, teniendo como referente a Byung-Chul Han, una comparación entre las nociones de autor-obra, entre occidente y oriente, trastocando la concepción eurocéntrica del artista divinizado, siendo su obra, original e irreplicable, por oposición a la práctica aceptada en los orientales de la copia a los antiguos maestros, la intervención de las obras como resignificación de las mismas, su transformación y contextualización contemporánea, añadiéndoles el valor social de ser un centro que posibilita la visión del arte como medio comunicacional y cohesivo.

La Puerta de Entrada hacia una Estética Ampliada, se enfoca en la caligrafía de vanguardia japonesa, sus fundamentos conceptuales, y su evidente abstracción, mediante la ejemplificación de algunos de sus artistas más representativos, generándose un paralelismo con la influencia de la caligrafía y pensamiento japonés, en el desarrollo del arte abstracto occidental. Es importante la mención de artistas como Miró, Michaux y Tapiés, entre otros.

Octavio Paz, corresponde al séptimo capítulo. La influencia de Japón, sus costumbres, literatura y artes, serán evidentes en el desarrollo posterior a 1952, periodo de su estadía en la isla, dentro de la obra del poeta. La concepción de una Imagen poética, la visión del poema como universal, la praxis del Haiku y la Renga, conformaría una fusión literaria-artística, conectando una vez más a oriente con occidente.

El octavo capítulo, le corresponde a Yves Klein. Mediante la consideración de algunas de sus obras, Monocromías, Le Vide y Salto al Vacío, se identifican los conceptos claves, tales como lo absoluto, lo inmaterial-sensible, la energía poética y el hombre-cosmos. Éstos, a su vez, resultarán concomitantes para la comprensión de la influencia oriental dentro del desarrollo artístico visual de uno de los mayores exponentes del “Nuevo Realismo Francés”.

Paloma Fadón, es la artista a tratar dentro del noveno y último capítulo de la presente memoria. En ella, las concepciones orientales resultan evidentes dentro del desarrollo de sus obras caligráficas, generándose a su vez, una fusión entre oriente y occidente, cuyo código lingüístico es llevado a las técnicas orientales del arte escritural Chino, posicionando a las artes, como madre de todas las lenguas, y a la vez, un acto universal.

Cabe mencionar, y a modo de conclusión de la presente introducción. Que la hipótesis planteada dentro de la presente memoria, busca ser confirmada o refutada, conforme al desarrollo de éste documento. De igual manera, dicha propuesta de una *estética oriental ampliada*, queda sujeta, a las múltiples interpretaciones personales de quien decida leer éstas páginas, y con ello esclarezco que no ha de existir mayor verdad, que la universal, siendo está, en sí, indecible.

C) Planteamiento Hipótesis

El arte chino y japonés ha trascendido en el tiempo producto del resguardo constante de sus postulados, tradiciones y dinámicas sociales, siendo esto evidenciado en las artes integradas (pintura, poesía y caligrafía), técnicas, estilos y expresiones que han traspasado los límites continentales, trastocando el sentido de obra- autor, conformando una *estética oriental ampliada*, que constituye desde lo tradicional asiático una influencia para el arte abstracto occidental.

D) Objetivos de la Memoria de Título

Generales:

1) Identificar los fundamentos más relevantes de la cosmovisión oriental en relación a sus prácticas artísticas.

2) Analizar sintéticamente el desarrollo histórico del arte caligráfico asiático, desde el periodo dinástico, en relación a sus postulados estéticos.

3) Argumentar mediante obras de algunos artistas orientales y occidentales la idea de una *estética oriental ampliada*.

Específicos:

1) Identificar algunas similitudes y diferencias relevantes, por concepto y significado, entre la estética oriental y occidental.

2) Relacionar la coautoría y difusión de las artes asiáticas en cuanto a la significación oriental del artista y su obra.

3) Establecer, mediante la “Caligrafía de Vanguardia Japonesa”, algunas influencias en el arte abstracto occidental, considerando los conceptos de imagen poética e imagen palabra.

IV. Antecedentes

Cronología China

Dinastías		Periodos	
Xia		2205 a. C.-1766 a. C.	
Shang		1766 a. C.-1122 a. C.	
Zhou	Zhou Occidentales	1122 a. C.-770 a. C.	
	Zhou Orientales	770 a. C.-256 a. C.	
	Período de las Primaveras y los Otoños	770 a. C.-476 a. C.	
	Período de Reinos Combatientes	475 a. C.-221 a. C.	
Qin		221 a. C.-207 a. C.	
Han	Han Occidentales	206 a. C.- 24	
	Han Orientales	25-220	
Periodo de los Tres Reinos	Wei	220-265	
	Shu	221-263	
	Wu	222-280	
Jin	Jin Occidentales	265-316	
	Jin Orientales	317-420	
Dinastías Meridionales y Septentrionales	Dinastías del Sur	Song	420-479
		Qi	479-502
		Liang	502-557
		Chen	557-589
	Dinastías del Sur	Wei del Norte	386-534
		Wei del Este	534-550
		Qi del Norte	550-577
		Wei del Oeste	535-556
		Zhou del Norte	557-580
Sui		581-618	
Tang		618-907	
Periodo de las Cinco Dinastías y los Diez Reinos	Dinastía Liang Posterior	907-923	
	Dinastía Tang Posterior	923-936	
	Dinastía Jin Posterior	936-947	
	Dinastía Han Posterior	947-950	
	Dinastía Zhou Posterior	951-960	
Liao		916-1125	
Jin		1115-1234	
Yuan		1271-1368	
Ming		1368-1644	
Qing		1644-1911	
República de China		1911- 1949	
República Popular China		1949- ahora	

1. Revisar índice de imágenes

Mitología; Los orígenes de China

Conforme a 13 escritos legendarios o también llamados “Canónicos” y, ciertos extractos de historia confirmada por estudios, se narra el origen mitológico de China. Textos datados entre los siglos X y V a.C, pero que comienzan su relato desde el siglo XVIII a.C con las primeras cuatro dinastías hasta el V a.C marcado por Confucio (Doval, 2010).

“Los antiguos textos chinos recogen diversas tradiciones mitológicas sobre los orígenes del mundo y del ser humano. En ellas, dioses y héroes son concebidos como prototipos de perfección y como modelos didácticos aplicados a la política, al concepto del buen gobierno y a la moral del gobernante ideal...Con este grupo de «personalidades» se buscaba moralizar y enseñar la progresiva degradación del orden, el equilibrio y la armonía del mundo, sometidos a ciclos que van indefectiblemente desde la soberanía perfecta a la violencia y la decadencia” (Doval, 2010, p.13).

Siendo la geografía China muy diversa, así como las labores realizadas por su población, existen diversas narraciones que explicarían el origen del primer padre, madre y emperadores, quienes habrían creado el orden establecido (las primeras dinastías), conformando las concepciones animistas sobre dioses que encarnaban al viento, la lluvia, la montaña, etc, no obstante, la mayoría de estos textos coinciden en que el creador de la tierra es Pangu.

Al primer ser vivo y creador de todo le habría costado 18.000 años mantener separados al cielo de la tierra, aumentando la distancia entre estos mientras crecía físicamente, sin embargo, al sentirse cansado mandó a llamar a los “Tres Augustos” (*Fuxi, Nüwa, Shennong*) quienes serían los iniciadores y guías de la humanidad en la tierra central o “*Zhongghuó*” del planeta la cual conformaría China.

“Tras otros 18.000 años, Pangu se sintió lógicamente cansado, dio por finalizada su tarea, mandó bajar del cielo a los Tres Augustos (los primeros reyes) y se tumbó a descansar. Al poco, murió y todo su ser comenzó a transmutarse. De su aliento surgió el viento primaveral y las nubes; de su voz, el trueno; del ojo izquierdo, el Sol, y del derecho, la Luna.

Sus cuatro extremidades y su tronco se transformaron en los cuatro puntos cardinales y las cinco montañas sagradas; su sangre, en los ríos; sus músculos, en las tierras fértiles; el cabello y el vello facial, en las estrellas y la Vía Láctea. Su pelo corporal dio origen a los bosques; sus huesos, a los minerales valiosos; la médula, a los diamantes sagrados. Su sudor cayó en forma de lluvia y las pequeñas criaturas (pulgas, piojos...) que poblaban su cuerpo, llevadas por el viento, se convirtieron en los seres vivos y se esparcieron por el mundo, dando lugar al «comienzo de los tiempos>>» (Doval, 2010, p.14).

-Nüwa la diosa creadora.

Habiendo surgido todas las cosas en la tierra, habría sido Nüwa la creadora de los seres humanos, quienes fabricados en arcilla habrían poblado el centro multiplicándose, convirtiéndose en los primeros pueblos; la diosa, desde cuyo tronco poseía forma de serpiente, utilizó arcilla amarilla para los nobles, modelándolos a su imagen por oposición a las gotas de dicho material que voluntariamente dejó caer en la tierra naciendo el resto del pueblo, siendo estos, diferentes entre sí.

Si bien uno de los relatos menciona a Nüwa como la creadora, mitológicamente también se cuenta su unión con Fuxi, del cual habría sido hermana y esposa, siendo los primeros seres erguidos que pisaban el planeta, ambos, en el monte Kunlun preguntaron a los Dioses si debían ser esposos, la señal de aprobación de estos habría sido por medio de la unión de las nubes o el humo, protegiéndose ambos sus caras en el momento de la consumación de su unión, éstos, con sus colas de serpientes, habrían dado forma a los ríos. (García, 2004).

“El Príncipe de la Madera y la Madre de los Metales reunieron la luz y las tinieblas, y crearon a partir de ellos al género humano, dividiéndolo en hombres y mujeres. El mundo surgió así progresivamente” (Richard, 2012, p.16).

Los cinco emperadores, Rojo, Blanco, Negro, Azul y Amarillo

-Xuanyuan, el Emperador Amarillo o Huang ti

Es el regente por excelencia en las legendarias narraciones Chinas, quien gobernaba al resto de los emperadores desde el centro de China, éstos, por su parte, se situaban en los cuatro puntos cardinales, representando cada uno a una estación del año y un elemento (madera, agua, tierra, fuego, metal) siendo su deber conservar, enseñar y proclamar las leyes, el orden y la filosofía del pueblo que se convertiría en civilización.

Al Emperador Amarillo, también fue develado el misterio de la esencia de los seres por parte de <<Baici>>, los cuales estaban compuestos por el “aire esencial” o “alientos vitales”.

Producto de haber enseñado las virtudes a los hombres, se dice que, luego de haber concluido por épocas su tarea, habría subido al sol para reencarnarse años después, en el personaje emblema del taoísmo, Lao Tse.

“Cuando llegó por primera vez al mundo era el Señor Amarillo, el que enseñó todas las artes a los hombres. En una época posterior descubrió el sentido del mundo en la Montaña de Éter y se fue al sol. Bajo el reinado de la dinastía Dschou volvió a renacer como Li Oerl. Su madre estuvo 21 años encinta antes de que le diera a luz. A su nacimiento tenía el cabello y la barba blancos, por lo que se le dio el nombre de Lao Tse (viejo niño). Escribió el libro del ‘pensamiento y la vida’ y extendió sus enseñanzas por el mundo” (Richard, 2012, p.17).

-Fuxi, el Emperador Azul con cuerpo de serpiente y cabeza humana.

También denominado “Conde Mu de Qin” y “Taihao” y uno de los Tres Augustos, es conocido por haber nacido entre las aguas del “Lago de los Truenos”, posee entre sus atributos ser el representante de la primavera, del elemento madera y emperador del oriente, siendo iconográficamente plasmado con un compás en una de sus manos. Se le atribuye la creación de los “Ocho Diagramas”, estos habrían sido originados dentro de la contemplación y rigurosa observación de las señales presentes en el cielo y todo aquello que abunda en la naturaleza, es decir, por él es conocido aquello que existe, estableciendo los primeros mandatos y símbolos a modo de escritura (Doval, 2010).

-Yan Ti o Shennong, El Emperador Rojo o del Fuego

Siendo uno de los “Tres Augustos”, también conocido como “Divino Granjero”, habría gobernado las tierras del sur, su estación corresponde al verano y es representado con una balanza en la mano.

-Shaohao, el Emperador Blanco

También llamado “Patriarca del Cielo y del Metal”, “Patriarca de las Aves Feng”, esta deidad en algunos escritos se le presenta como mujer, llamada “Madre de los Metales” (Richard, 2012, p15). La función primigenia de este Emperador Blanco, era constatar el movimiento de los reflejos del sol de este a oeste “reflejos invertidos”. Su estación es el otoño y gobernó el occidente con una escuadra en la mano. (García, 2004)

-Zhuanxu el Emperador Negro o “XU”

Gobernador del norte, del invierno y del elemento agua. Vive y renace constantemente en la mitología mediante un pez llamado Fu, este es en la tierra una serpiente la cual se transforma al entrar en contacto con el agua. (García, 2004).

Pensamiento y Filosofía China

El Libro de las Odas, los inicios del pensamiento chino en la dinastía Zhou.

Conforme a la tradición, correspondían a recitaciones, canciones e historias de las victorias y hazañas de la dinastía Zhou, la condición de los ejércitos, los acontecimientos populares y el cotidiano de los campesinos junto con la agricultura, todas expresiones orales llevadas a cabo dentro de festividades o rituales, traspasadas mediante la memorización por generaciones. Éstas habrían sido seleccionadas por Confucio, bajo un número de 300 odas, editándolas de forma escrita para el entendimiento del resto de los ciudadanos, formándose los “Cinco Clásicos” o “Wujing”, textos elementales para la cosmovisión China; estos, por su parte, se dividían en “Las Mutaciones” o “Yi”, “Los Documentos” o “Shangshu”, “Los Anales de primavera y otoños” o “Chunquiu” y “Los Rituales” o “Liji”. Ya sean relatos que producto del desarrollo del tiempo, sus traducciones conforme a los intereses de cada reinado o recopilador, hayan cambiado en estructura o palabras, incorporen una visión mítica o no, siguen siendo en la actualidad documentos fundamentales para conocer la cosmovisión y formación clásica del pensamiento chino, en ocasiones distante al actual. (Schirokauer y Brown, 2006).

Confucio, el mito y el hombre.

Siendo su nombre <<Kong Qiu>>, los orígenes en cuanto a su nacimiento no son claros. Se sabe que habría vivido al final del periodo de las “primaveras y otoños” o la Dinastía Zhou oriental, llegando a ser considerado por la dinastía Han como un profeta, debido a sus enseñanzas éticas y morales, en relación al hombre virtuoso que debía ser formado socialmente. Una de las fuentes de información en cuanto al personaje son las “*Analectas*” de anónima autoría. (Schirokauer y Brown, 2006).

En cuanto a los ideales éticos de Confucio, éstos son resumidos en cuatro tipos, <<Ren>>, <<Yi>>, <<Xiao>> y <<Junzi>>, siendo el último de ellos el más importante, señalado como el ideal de caballero o príncipe. Básicamente, sus postulados profundizaban en

la conservación de las tradiciones, así como el respeto por las jerarquizaciones sociales, las diferencias laborales y la perdurabilidad de los estamentos, por oposición a los acontecimientos de su tiempo, en el cual las movilidades sociales entre un escalafón y otro, permitieron que la población optara por mejores estatus. Sin embargo, existe una consideración aún mayor, la virtud y honorabilidad debían estar presentes en todos los actos, estableciendo incluso protocolos a seguir en caso de rituales, acontecimientos y entierros, abarcando casi todas las esferas de lo cotidiano, llamando a esta generalización de acciones <>. Un hombre que tuviera estos cuatro ideales éticos es visto como un líder positivo, dentro de un contexto que, a todas luces, Confucio consideraba como negativo al no poder restablecerse el orden dinástico.

“Confucio afirmó que el junzi (caballero u hombre principesco), además de ser un maestro de la tradición y del refinamiento cultural, es ren (humanitario, benevolente), yi (respetuoso, honesto) y xiao (filial)” (Schirokauer y Brown, 2006, p.63).

El Maestro Mo, texto el Mozi

Por oposición a los pensamientos de Confucio que sentaron una escuela, Mo Di, fue un ferviente crítico de las tradiciones y por sobretodo de muchos de los postulados establecidos en las Analectas como correctos, generando un cambio de índole pragmático en cuanto a las concepciones y la utilidad de ciertas tradiciones. En el Mozi la visión del “otro” es crucial para el entendimiento de sus escritos, centrándonos en la base de una civilización construida por diversos estados, el respeto y la consideración del “otro” como si fuera un “yo”, con el fin de responder a las problemáticas de su época. Mo es claro en mencionar que mientras los intereses personales de la nobleza y regentes gobiernen, no se establecerá un orden, este se dará siempre y cuando, sean considerados los intereses y necesidades del común.

“El gran descubrimiento de Mo Di fue el concepto de <<amor que todo lo abarca>> (jian ai), el cual domina toda su doctrina, al igual que la idea de <<humanidad>> domina la doctrina de Confucio. En contraposición al concepto de amor en diferentes estratos, de

Confucio, que de manera característica ni siquiera cuenta con un término único para designar el <<amor>> (siempre que <<humanidad>>, ren, no se traduzca de modo equivocado como <<amor>>), el amor de Mo Di no surgiría de la <<piEDAD filial>> (xiao) ni estaría estructurado en modo alguno a través de la familia...Y es que, en el fondo, el amor que supuestamente ha brotado del amor a los propios padres no es más, cuando se indaga un poco en su raíz, que puro amor propio” (Wolfgang, 2009, p.72, p.73).

Meng Ke, texto el Mencio

Por oposición a Mozi, el Maestro <<Meng Ke>> fue un conocido seguidor de las enseñanzas de Confucio, reformándolas para su época. Se consideraba un fiel seguidor de las tradiciones, sin embargo, este creía en la movilidad dentro de la estratificación social, considerando el virtuosismo como mérito para acceder a todos los cargos, inclusive, la regencia.

En su texto, Mencio, hace referencia al “mandato del cielo”, siendo para muchos, el primero en escribir sobre dicha denominación y entrega de los espíritus celestiales a la nobleza. Para éste, el poder que se establecía en las dinastías y su correspondiente mérito era otorgado por el cielo, por lo que, mientras los reyes fueran sabios, fuertes y humanitarios, el poder sería conservado, de lo contrario, si se transformaban en tiranos, los dioses entregarían su poder al más virtuoso sin importar su condición social. No obstante, la importancia de Meng Ke no está dada precisamente por estas afirmaciones, convirtiéndose en uno de los pensadores más seguidos hasta el siglo XX. Su postulado sobre “la cualidad humana” le otorgó, hasta nuestros días, un lugar relevante en la filosofía oriental. Para Mencio, la naturaleza humana, posee un factor común “el Bien”, cada individuo es potencialmente capaz del bien por esencia, refiriéndose a éste como la capacidad que todo hombre posee de volverse sabio por medio de la práctica constante del estudio y los valores ético morales que establecen la virtud, la cual es iniciada dentro del espíritu por medio de una alarma en la naturaleza que compone a todo ser con razonamiento y humanismo.

“Según Mencio, ese sentimiento espontáneo de alarma es el principio, o brote, de la virtud <<ren>> (humanitarismo o benevolencia), que ocupa un lugar importante en las Analectas. Del mismo modo, los otros tres brotes –sentimientos de vergüenza, cortesía y sentido del bien y del mal- constituyen la base del deber (yi), el respeto y la obediencia (rang) y la sabiduría (Zhi. Pero no es suficiente con tener esos sentimientos espontáneos: es necesario cultivarlos mediante el estudio y la reflexión para lograr el desarrollo pleno del potencial moral” (Schirokauer y Brown, 2006, p.68).

Maestro Xun o Xunzi

<<Xun Kuang>> conocido como Xunzi, denominado también así el texto que contiene sus ensayos filosóficos, es reconocido por ser uno de los seguidores de la doctrina de Confucio y por refutar la mayoría de los postulados del Mencio. Por oposición a la esencia humana del “bien” como condición natural, antepone el “mal” sujeto a los deseos primigenios, es decir, para Xunzi la naturaleza del hombre es seguir sus instintos, estos, a su vez, deben ser frenados mediante la educación y las prácticas del Li (reglas y leyes tradicionales protocolares). Al no estar sujeto a la obediencia de dichas estructuras sociales el ser humano como tal encontrará el desborde de su esencia en el caos, destruyendo el orden social y político.

“¿Cuál es el origen del li? Yo respondo: el hombre nace con deseos. Si nadie satisface esos deseos por él, no puede evitar buscar maneras de satisfacerlos por sí mismo. Si no hay límites ni medida en esa búsqueda, es inevitable que entre en conflicto con otros hombres. El conflicto genera desorden y el desorden genera agotamiento. Los reyes de la antigüedad odiaban ese desorden y, por tanto, instauraron el li y el deber con la finalidad de frenarlo, para domeñar los deseos de los hombres y proporcionarles los medios para satisfacerlos” (Schirokauer y Brown, 2006, p.71).

Taoísmo o Daoísmo

A diferencia de lo que muchos creen, el taoísmo no habría surgido con Lao, personaje al que se le atribuye contemporaneidad con Confucio. El Tao encuentra sus bases en 5

corrientes filosóficas asiáticas, las cuales según Bauer Wolfgang (2009), serían el hedonismo, quietismo, las dos escuelas del sofismo, y la cosmovisión del dualismo femenino- masculino simbolizado en el yin y yang dentro del *Libro de las Mutaciones*. De igual manera, se considera que el texto más antiguo referente a esta corriente de pensamiento y prácticas religiosas, dataría entre los siglos IV y II a.C denominado <<Zhuangzi>>, en honor a su autor, del que no se encuentran evidencias concretas de una real existencia. Dentro de la estructura poética y anecdótica que caracteriza al considerado primer texto, se establece como creencia, la existencia de una unidad, fuerza u energía, que en base a la dualidad se encontraría presente en todas las cosas existentes. Dicha fuerza recibe el nombre de Dao o Tao, de la que nacería el nombre posteriormente de Taoísmo, considerado como “el camino o directriz de todo ser”.

“Unidad inmutable que atraviesa la pluralidad de las cosas en permanente cambio, pero que, al mismo tiempo, es la causa de toda forma de vida y movimiento” (Wolfgang, 2009, p.94).

Junto con lo anterior, el Zhuangzi establecía que todas las cosas son en estado equivalentes, una forma de ejemplificarlo es la portada y contraportada de un libro, este puede verse diferente materialmente según sus caras, pero sustancialmente han de ser lo mismo. Al considerar todas las cosas equivalentes, uno de los pensamientos más relativos que se prolongarían en el taoísmo es el no-ser, un ejemplo claro es la igualdad tanto de la vida como la muerte, ambas significan lo mismo; cuando hablamos de una unidad o energía universal en constante transformación el practicante del Dao comprende que su cuerpo es solo un medio para el camino, perteneciendo a un todo superior (parte del todo orgánico), es por ello que el ser no existe (no hay individualidad) se es uno con la naturaleza y el cosmos, tanto en la vida como en la muerte.

“El ser humano superior carece del Yo, el ser humano espiritual carece de rendimiento, el ser humano santo carece de nombre” (Wolfgang, 2009, p.97).

Conforme al Dao de Jing o <<Libro del camino y de la virtud>>, este habría sido compilado entre los siglos III y II a.C, con 81 capítulos, 200 frases esenciales y reglas

nemotécnicas (sin historia) (100pg, Bauer Wolfgang), cuyo famoso autor recibiría el nombre de Laozi. Si bien el Dao de Jing establece grandes diferencias con el Zhuangzi, una de las más claras está presente en el dualismo, o yin (femenino) y yang (masculino), al yin se le atribuye el No-ser, al yang el <<Ser>>, ambos como dualidad nacen del camino y se encuentran en constante equilibrio, dicho <<camino>> existe antes de todas las cosas formadas en el universo, nacido de la gran madre de la oscuridad, en el vacío, el cual todo lo contiene. Para comprender entonces, los mecanismos de esta dualidad entre el ser y el no ser, se establece que, el <<no-ser>> se encuentra antes al <<ser>> femenino, de este <<no-ser>>, se pasa a las cosas aparentes que devendrían del <<ser>>, pero en cuanto a la búsqueda del conocimiento y la sabiduría en la conexión con el todo, el hombre toma conciencia de su <<ser>> o <<yang>> y del vacío en el que habitan las cosas para así encontrar el camino en el <<no-ser>> o <<yin>>, siendo éste el Dao, o << vía>> que todo hombre debe seguir. (Wolfgang, 2009)

Gautama Siddartha, El Budismo en China

El Budismo como tal, en sus orígenes no tendría conexión con China hasta la caída de la Dinastía Han. Debido al periodo de caos, el ciudadano promedio encontraría refugio en muchas creencias extranjeras, una de éstas es la mencionada en el presente apartado, la cual serviría como medio de transporte para la influencia que tendría posteriormente China en Japón. (Schirokauer y Brown, 2006).

Siendo muchas las enseñanzas de Buda, han de ser cuatro las consideradas como el “núcleo” de dicha religión, todas éstas giran en torno a la trascendencia y el sentido de la vida, tanto en acciones como espiritualidad. La primera nos habla del sufrimiento, presentándose como un estadio, por oposición a la concepción esporádica occidental. Conforme al Karma, el ser humano posee múltiples reencarnaciones donde la vida es sufrimiento, debido a que en estas debe ir evolucionando constantemente dentro de la práctica de las “buenas acciones” hasta llegar a su proceso máximo de iluminación, extinguiéndose, siendo éste el denominado “Nirvana”. Las tres verdades restantes serán una consecuencia de la primera, es decir, como segunda se establece que el sufrimiento posee una causa, resumiéndose en nuestros actos

karmáticos y el deseo, entendiéndose éste como lo primigenio en el ser humano, su naturaleza. La tercera nos habla del desprendimiento del deseo y su consecuencia sería el fin del sufrimiento, la cuarta verdad es llamada “Noble Óctuple Camino” en la cual, aquello que conforma al hombre no es más que un envoltorio del que se desprende en cada muerte hasta su extinción, pasando a ser parte de un todo infinito, parte del vacío que todo lo comprende. (Schirokauer y Brown, 2006).

“El vacío se convirtió en un absoluto subyacente en todos los fenómenos. Todo es nirvana y vacío en su esencia más profunda, incluyendo el mundo de las apariencias” (Schirokauer y Brown, 2006, p.120).

Antecedentes de la Caligrafía China

Las primeras manifestaciones de escritura en china, las encontramos durante la dinastía Shang, fechada entre los años 1.766-1.122 a.C, en las denominadas <<Chia-ku wen>>, conformadas por caparazones y huesos, cuyas incisiones nos muestran los primeros pictogramas, de líneas y formas sencillas, cuyos usos habrían sido para la adivinación en rituales mágicos. Éstos habrían de representar formas de la naturaleza, más cercanas al dibujo, las que posteriormente, derivarían en lo semi-figurativo, fundiéndose con la escritura, en los llamados pictogramas <<Chin wen>>. (Lazaga, 2007).



2. Chia-ku wen

Luego de una fusión entre pictogramas, ideogramas y fonogramas, surgirá, durante la dinastía Chou, la escritura de <<Gran Sello>> o <<Ta Chuan>>. Ésta comienza a dar los primeros pasos hacia la abstracción de las formas, iniciándose a su vez, un intento de ordenar en dirección vertical los grabados.

“Los pictogramas son representaciones estilizadas de cosas, mientras que los ideogramas son representaciones visuales de una cosa o concepto mediante la asociación” (Schirokauer y Brown, 2006, p.32).



4. Escritura Ta Chuan o Gran Sello



3. Escritura Hsiao chuan o Sello Pequeño

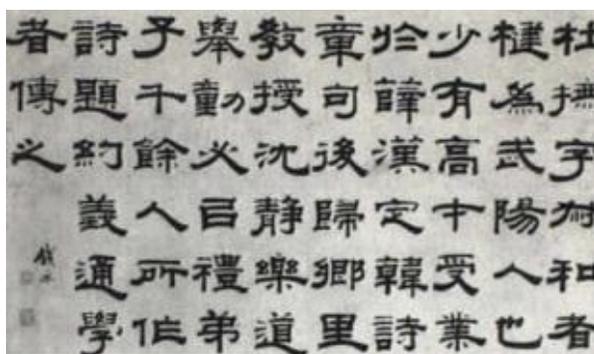
Durante la dinastía Ch'in, datada entre los años 221-206 a.C, se reduce el tamaño de los grabados, nombrando a la escritura del periodo como <<Pequeño Sello>> o <<Hsia chuan>>. La necesidad de encontrar un orden y a la vez, un sistema rápido de escritura que comunique al vasto territorio de China, harán que se simplifiquen las formas, continuando con el proceso de abstracción, donde cada “palabra” seguirá la dimensión “imaginaria” de un cuadrado. (Lazaga, 2007).

La escritura que unificaría a China en la dinastía Ch'in, sería la del estilo <<Chuan shu>> o <<Estilo encajado>>, la cual, por oposición a las anteriores, es mucho más geométrica, siguiendo la línea imaginaria de un rectángulo, con el fin de ser ejecutada en tiempos más cortos.



5. Escritura Chuan shu o Estilo Encajado

A finales del periodo de los Ch'in, surgirá el elemento de mayor transformación a lo largo del desarrollo escritural chino y posteriormente japonés, el pincel. El emperador Ch'en Miao, buscando perfeccionar la escritura, y sujeto al nuevo invento, pasaría a decretar a la escritura de <<pequeño sello>> como la oficial, ordenando la transformación de las líneas rectas en onduladas y de las formas cuadradas a circulares con el fin de obtener una mayor rapidez. A esta transformación se la denominaría estilo <<Li Shu>> o <<Estilo Administrativo>>, teniendo como característica fundamental, la apertura hacia las expresiones personales de los letrados. (Lazaga, 2007).



6. Escritura Li Shu o Estilo Administrativo

Entre los años 206 a.C y 220 d.C, toma el poder la dinastía Han, con ella el territorio chino comenzará una nueva etapa intelectual, la cual traería consigo la invención del papel. La producción de los primeros libros, hizo necesaria la conformación de un nuevo estilo, el cual hiciera más expedita la realización de copias y transcripciones, surgiendo como sintetización el <<K'ai shu>> o <<Estilo Regular>>.



7. Escritura estilo K'ai shu o Regular

Si bien el estilo regular es utilizado hasta la actualidad en china, la invención del pincel y el papel, ocasionaron una revolución en los artistas, siendo éstos calígrafos, poetas y pintores, por lo que, en paralelo con el uso del K'ai shu, surgirán dos estilos, dotados de expresividad, fuerza y gestualidad. Propiciando la libertad en cuanto a la ejecución y una mayor sintetización de las formas, llegando a la abstracción caligráfica china. Éstos dos nuevos estilos, aparecerán a finales de la dinastía Han y al comienzo de la época de <<Las Seis Dinastías>>. El primero recibiría el nombre de <<Hsing shu>> o <<Escritura Semicursiva>> y el segundo, por su parte, fue denominado <<Ts'ao shu>> o <<Estilo Cursivo/ Estilo de Hierba>>, por su dinamismo y soltura. (Lazaga, 2007).



8. Escritura Hsing shu o Semicursiva

El periodo de las Seis Dinastías, fechado entre los años 265-581 d.C, es considerado por muchos como “La Época dorada de la Caligrafía”. La escritura adquirió un sentido artístico, generando una apertura para nuevas interpretaciones y formas de representación. Los significados de los ideogramas quedarán en segundo plano, siendo lo primordial la estética.

“Si hasta el momento el concepto de sistema de comunicación estaba implícito, a partir del nacimiento de los estilos ts'ao shu y hsing shu la representación comienza a estar exenta de significado reconocible, que no implícito; es decir la posible lectura no es imprescindible, mientras la estética será la que mande, ya que durante este periodo de las seis dinastías adquirirá más libertades formales por las circunstancias que la rodean” (Lazaga, 2007, p.26).



9. Estilo Ts'ao shu o Cursivo

Con la llegada al poder de las dinastías Sui y T'ang, las corrientes de pensamiento y estilos caligráficos traspasarían las fronteras, llegando a Corea, para posteriormente, establecerse en Japón.

“La caligrafía se llegó a valorar especialmente como un medio para que el escritor expresara su personalidad más profunda, e incluso un entendido de la dinastía Tang comentó que con un carácter bastaba para revelar al escritor. La fluidez de las líneas y el ritmo del pincel que creaban la abstracta belleza del todo eran en aquel momento mucho más importantes que la legibilidad. De ese modo, el aprecio de los chinos por la caligrafía como una de las bellas artes combinaba el placer y la emoción asociados con el arte abstracto y la grafología¹” (Schirokauer y Brown, 2006, p.134).

¹ Procede del griego gráphein o “escribir”, compuesto de “grafo” y logía del “estudio” o “ciencia”. Corresponde a una técnica de estudio psicológico, la cual pretende conocer la personalidad de los individuos mediante la observación y análisis de su escritura, considerando el estilo, rapidez, tamaño (sobrealzamiento o disminución de los caracteres), minúsculas y mayúsculas mezcladas en un mismo párrafo.

Algunas nociones estéticas de la pintura china.

<<Xie He>> fue uno de los pioneros en este aspecto, estableciendo seis principios clásicos en cuanto a la pintura, manteniendo como eje la técnica y el sentido vital. (Schirokauer y Brown, 2006).

Primer principio: exige del artista que este transfiera a su pintura “vitalidad cósmica” y “sentido vital”, refiriéndose a vitalidad como una acción que en cuanto al cosmos, sería el todo natural y universal, el cual es unido al sentido vital o aquello que mueve al espíritu, es decir, la pintura debía actuar como espejo del movimiento natural entre autor y universo, en un acto cíclico que develara la potencia originaria de todas las cosas, e incluso, el sentido primigenio del acto pictórico, como una acción que nada posee de casual, sino que, por el contrario, es el aliento vital, la esencia misma de las cosas, ya sean éstas reales o inmateriales.

“Alexander Soper ha traducido estos términos como <<animación mediante la consonancia del espíritu>>, donde <<espíritu>> es una traducción del Qi, la fuerza vital y material de la cual están hechos los seres humanos y el universo” (Schirokauer y Brown, 2006, p.136).

Segundo principio: corresponde a la “fuerza estructural de la pincelada” relacionando principalmente la pintura con la caligrafía, como ya se ha mencionado, un buen pintor era, a su vez, un buen escritor, conocedor de los estilos caligráficos, quien manejaba con *expertise* el pincel y la tinta, lo mismo ha de ser considerado en el caso de la pintura, en esta a su vez, al referirnos a lo estructural, se alude al manejo técnico de los elementos o materiales y el potencial expresivo, mediante estos, la pincelada resulta ser vital para el entendimiento de aquello que mueve el interior del artista, su llamada “inspiración vital”.

Tercer principio: la representación de las formas (los objetos deben ser plasmados, al igual que en occidente, respetando proporciones e integrándose al espacio).

Cuarto principio: los colores deben ser aplicados de manera coherente con lo representado, los espacios naturales y sus elementos.

Quinto principio: se debe establecer un equilibrio visual a través de la composición, donde los elementos resulten armónicos y se relacionen formando un todo.

Sexto principio: corresponde al estudio de los grandes maestros. De estos deben aprenderse los estilos y técnicas, no obstante, lo singular ha de ser el acto de “copiar” sus obras. Como modo de ejercitación constante e instrucción en la pintura, era parte elemental de su formación la reproducción a cabalidad de las obras consideradas clásicas. A diferencia del concepto occidental de “copia” la ejecución de las obras aseguraba la conservación del pasado y, a su vez, dentro de la dinámica educacional, el ejercicio constante de ello conducía a la maestría, el posterior desarrollo artístico y su reconocimiento.²

“Este es uno de los aspectos de la antigua veneración china al pasado y era una manera de preservar antiguas obras maestras como las Admoniciones de Gu Kaizhi, al tiempo que proporcionaba adiestramiento y disciplina a los artistas posteriores, quienes, al imitar las pinceladas de un gran predecesor, perfeccionaban su técnica y su comprensión del medio, del mismo modo que los aprendices de la caligrafía actuales todavía comienzan copiando a los grandes maestros de su arte, internalizándolos y haciéndolos suyos. En ninguno de los dos casos hay intención alguna de engañar” (Schirokauer y Brown, 2006, p.136, p.137)

² Profundización en el capítulo *Del Autor y su Obra en Oriente*.

Algunos Aspectos Históricos de la Pintura en China

La dinastía de los Tang se ha considerado por muchos, como el periodo de desarrollo y esplendor de las artes en cuanto a caligrafía y pintura, ambas calificadas de “artes caballerescas” las cuales cumplían con la visión del hombre culto y virtuoso establecido por Confucio. Habilidades exigidas por los emperadores Tang, ya que uno de los requisitos de postulación para cargos públicos era ser conocedor y escritor de poesía. Siendo este el contexto, <<Du Fu>> es considerado como fundamental, declarado como el primero en escribir en y sobre las pinturas. Dichas obras desaparecieron producto del tiempo, quedando solo las copias elaboradas por artistas, marcando, en el caso de Japón, una influencia para la creación de los Haiku³.



10. "Brillante noche blanca", Autor Han Gan, Dinastía Tang.

Siendo posterior a los Tang, la dinastía de los Song, terminaría por unificar caligrafía y pintura, desarrollándola en el <<estilo paisajístico>>. A diferencia de las dinastías anteriores y producto del desarrollo de materiales, recursos intelectuales, la preocupación por el coleccionismo y cuidado dentro de la clase más adinerada, muchas de las obras más

³ Haiku, es una palabra compuesta de haikai y hokku, de origen japonés. Corresponde a un poema suelto, de 17 sílabas y tres versos, estructurados en 5/7/5, dividiéndose en dos parte, la primera corresponde a su condición general y temporal-espacial de ubicación (estación del año). La segunda comprende un elemento activo, de asociación, por lo que corresponden a poemas cortos y rápidos, en cuya simpleza se contiene un sentir mayor. Su principal exponente es Matsuo Bashō. (Asiain y Paz, 2014).

significativas de dichos reinados han sobrevivido, siendo una vasta influencia para artistas, historiadores y escritores.

Para uno de los poetas emblemáticos de los Song, llamado <<Su Shi>>, las palabras contenían el poder de las imágenes, siendo estas a su vez contenedoras de la poesía, al igual que los pintores y calígrafos <<Wen Tong, Fan Kuan, Ma Yuan, Xia Gui>>. La caligrafía era desarrollada libremente en poemas sobre las pinturas, dentro de las cuales pueden distinguirse dos géneros de paisajismo, la “dramatizada” y la “meditadora”, la primera de ésta consistía en la exaltación de la naturaleza y todas sus cualidades, reduciendo al mínimo el espacio ocupado por el hombre. En la segunda, las proporciones naturales son de índole más realista, respetando la estructura típica de la perspectiva China en tres planos, otorgando al hombre su dimensión acorde al espacio pictórico. En ésta, se buscaba encontrar el equilibrio mediante la meditación ejercida en el acto de pintar, conectando al individuo con la naturaleza. (Schirokauer y Brown, 2006).

“<<Su Shi>> formaba parte de un círculo de talentosos amigos dedicados a la poesía, la caligrafía y la pintura, las tres artes de los caballeros letrados, que a menudo escribían sus poemas en pinturas, combinando de ese modo las tres en una sola obra. El propio <<Su>> veía una estrecha relación entre la poesía, <<imágenes sin forma>> y la pintura, << poemas sin palabras>>” (Schirokauer y Brown, 2006, p.192).



12. "Un camino de montaña en primavera", Autor Ma Yuan, Dinastía Song



10. "Bailando y Cantando", Autor Ma Yuan, Dinastía Song

El retorno a los orígenes y el rechazo por lo clásico, devendría de la pintura en la dinastía Yuan, descendientes directos del Gengis Kan, quienes habían tomado el poder luego de derrotar a los Song. Para muchos artistas de la época, habría sido un periodo de confusión conceptual, lo que generó, en el ámbito de la pintura, un desencanto por los estilos y reglas clásicas, haciéndose presente la simpleza, desproporción y exacerbación caligráfica en la incorporación de poemas dentro de las obras pictóricas. Las obras de los artistas denominamos <<Yuan>>, tales como <<Ni Zan>> y <<Zhao Mengfu>>, abandonaron la belleza, establecida como esencial en el arte durante los periodos dinásticos anteriores, para representar el caos y la naturalidad, tanto en imagen como palabra, haciendo evidente los vacíos y la expresividad subjetiva de los autores, por sobre los gustos e intereses de la nobleza. También, muchos de los ilustrados, ejemplificados en <<Gong Kai>>, seguidores del pensamiento clásico, realizarán obras desoladoras, cuya lectura evidenciará el simbolismo de la crisis, la importancia del vacío y los alientos o fuerzas vitales llamadas <<Qi>>. (Schirokauer y Brown, 2006)



11. "Pino en tinta", Autor Ni Zan, Dinastía Yuan.



14. "Rama de bambú", Autor Ni Zan, Dinastía Yuan.



12. "Caballo esquelético", Autor Gong Kai, Dinastía Yuan.

Algunas Técnicas Pictóricas en China

Se mencionan tres, conforme al manejo del pincel y se encuentran, por ende, asociadas al trazo.

Kung pí (trabajo/pincel)

Para la presente técnica es esencial el manejo del dibujo, la predilección por los detalles y el control del trazo homogéneo y modulado. Su base es un papel de poca absorción, donde la pincelada se hace evidente y los colores incorporados suelen ser de índole más naturalista.

“Esta técnica se caracteriza por un enfoque analítico de la imagen mediante una labor precisa y minuciosa del pincel al momento de representar los detalles de las formas pintadas...Elegante y minuciosa, la técnica del kung pí se vinculará con frecuencia al refinamiento y la complacencia de la vida cortesana.” (Muñoz, 2013, p.40)



13. "Banquete Nocturno", Autor Han Xizai, Técnica Kung pí.

Mo gou (sin /huesos)

Recibe el nombre de sin huesos, por asociarse a la síntesis de la imagen, lo que hace que esta carezca de un exceso de detalles, asociándose al trazado modulado y el “único”. Dentro de sus características esta la soltura, fluidez y espontaneidad, al igual que en la técnica anterior, el papel no es absorbente, dejándose en evidencia el pincel y su tramado, del mismo modo, parte elemental es la accidentalidad dentro de la ejecución, comprobable en la fusión de los colores dentro de una pincelada.

“Resulta característico de este estilo que el pincel se impregne con más de un color en forma sucesiva: primero absorbe un color con la totalidad de la brocha de pelos, y luego absorbe otro color pero embebiendo parcialmente la brocha, de manera tal que el último color queda concentrado en la punta del pincel. Al aplicar la pincelada ambos colores aparecen sobre el soporte con un degradé que los funde” (Muñoz, 2013, p.44).

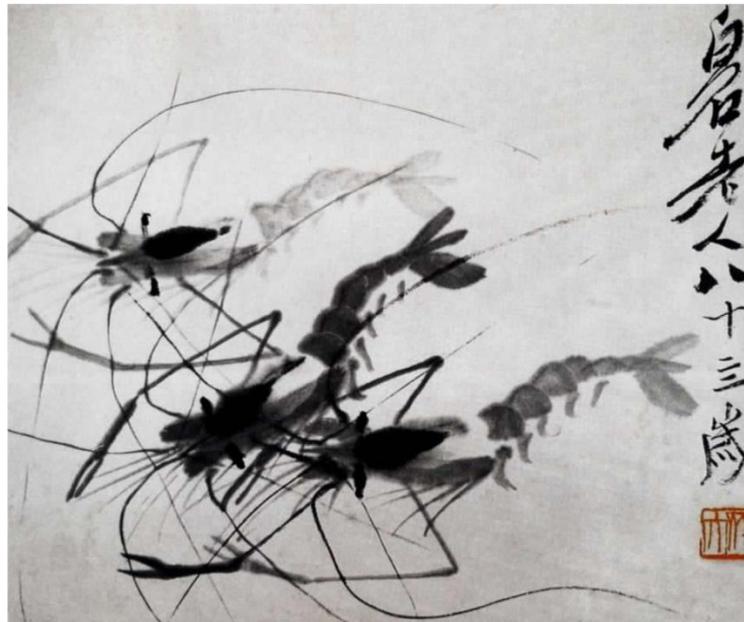


14. "Ciruelo y bambú bajo la luna", Autor Shitao, Técnica Mo gou

Shié i (escribir/ expresar)

Su asociación con los trazados correlativos a la carga de tinta o de agua es evidenciable, debido al soporte absorbente, los contornos simplemente se verán difuminados, dependiendo a su vez del trazado, siendo evidenciable la ruta que el artista ha de haber seguido para la conformación de la imagen, en esta, brilla la espontaneidad, la expresión y el simbolismo.

“Otro factor determinante que interviene en la técnica del Shié i influyendo en la elaboración de la imagen es la velocidad de la pincelada... Cuanto más lento sea el desplazamiento del pincel tanto mayor será la posibilidad de descarga. Esto se potenciará, naturalmente, con una proporción generosa de agua en la carda de tinta, y con una mayor permeabilidad del papel. Por el contrario, el desplazamiento veloz del pincel reducirá las posibilidades de aquella descarga, y ello también quedará reflejado en el recorrido del trazo. Si, como resulta frecuente, el pincel va trazando las pinceladas con variaciones en la velocidad de su desplazamiento, en el trazo se irán registrando los cambios derivados de ello” (Muñoz, 2013, p.47, p.48).



15. "Camarones", Autor Qi Biashi, Técnica Shié i

Cronología del Japón

La historia de Japón I: de la Prehistoria a la Medievalidad

Cronología	Períodos Históricos	Eras
Hasta 10000 a.n.e.	Paleolítico (cazadores y recolectores)	(“Prehistoria japonesa”)
10000-300 a.n.e.	Jomon (introducción de la cerámica con motivos de “cuerda”)	(“Prehistoria japonesa”)
300 a.n.e.-300	Yayoi (introducción de la metalurgia del bronce y el hierro, así como la agricultura del arroz)	(“Prehistoria japonesa”)
300-600 593-710	Kofun (sepulturas en forma de túmulos para la aristocracia de los clanes de Yamato). Período Asuka (corte de la emperatriz Suiko, con Shotoku como regente). Proceso de centralización, introducción del budismo, e inicio del sistema normativo en forma de códigos legales (ritsuryo).	(“Protohistoria japonesa”) Era Taika (645-650) Era Taiho (701-704)
710-794	Período Nara (Heijokyo). Grandes influencias desde China: escritura, arquitectura, burocracia imperial, confucianismo. Sistemas administrativos centralizados, con tensiones entre nobles y monjes	(Inicio de la “Historia Antigua”) Era Tempyo (729-749)
794-1185	Período Heian (Heiankyo, capital de paz y sosiego, hoy Kyoto). Residencia imperial y capitalidad de Japón hasta el siglo XIX. Desarrollo de una cultura cortesana, con dominio de la familia Fujiwara . Comienzo del poder militar en provincias en el siglo XII (Clan Taira).	(“Historia Antigua”) Era Jogan (859-877) Era Engi (901-923) (Inicio de la “medievalidad”) Era Hogen (1156-1159) Era Heiji (1159-1160)
1185-1333	Período de Kamakura (sogunado o gobierno militar, desde 1192). Final de los Taira y dominio del clan de Minamoto no Yoritomo	(“Alta medievalidad”) Era Jokyu (1219-1222)
1333-1568 (1336-1392) (1467-1568)	Período Muromachi . (Sogunado desde 1338). Predominio de la familia Ashikaga , hasta 1467 (inicio de la Guerra Onin, que finaliza diez años después). Cortes del Norte y del Sur Período Sengoku (época de guerras civiles: “estados en guerra”)	(“Baja medievalidad”) Era Kemmu (1334-1336) Era Onin (1467-1469)

16. Revisar índice de imágenes

La historia de Japón II: Edad Moderna y Contemporánea

Cronología	Períodos Históricos	Eras
1568-1600	Período Azuchi-Momoyama. (Fin de la violencia de los señoríos feudales y reunificación nacional: Oda Nobunaga, Yoyotomi Hideyoshi y Tokuwaga Ieyasu). Apertura externa.	Era Bunroku (1593-1596)
1600-1868	Período Edo (Tokyo). Inicio del Sogunado Tokugawa en 1603). Ieyasu establece el sistema bakuhan , con el sogunado controlando el centro del país y los señoríos (daimyo o nobleza militar), gobernando sus señoríos, que llegaron a ser más de 250. Estructura feudal centralizada y jerarquizada entre guerreros (samurái), campesinos, artesanos y comerciantes. Erradicación del cristianismo y aislamiento del exterior. Inicio de una cultura urbana. Comienzo de los lazos comerciales con occidente (EE.UU., Inglaterra, Rusia), usados por señoríos fuertes para desafiar al Sogunado, abolido con la Reforma Meiji.	(“Edad Moderna”) Era Genroku (1688-1704) Era Bunka (1804-1818) Era Bunsei (1818-1831)
1868-1912	Período Meiji. (Institucionalidad socio-política y económica inspirada en modelos externos. Constitución de 1889 y gobierno parlamentario). Guerra chino-japonesa (1895), ruso-japonesa (1905), y anexión de Corea (1910)	(“Edad Moderna”) Era Meiji
1912-1926	Período Taisho. (Inicio de la democracia taisho).	(“Edad Moderna”) Era Taisho
1926-1989	Período Showa. (Inicio y consolidación del ultranacionalismo de base sintoísta y del militarismo expansionista que conduce a Japón a la II Guerra Mundial). Tras la guerra, desmilitarización y democratización. Gran crecimiento económico (años 50, 60 y 70).	(“Contemporaneidad”) Era Showa
1989-actualidad	Período Heisei. (Recesión debida a la “economía burbuja” y envejecimiento poblacional).	(“Contemporaneidad”) Era Heisei

17. Revisar índice de imágenes.

Antecedentes Generales del Japón

“Si alguien pregunta por el alma de Japón, es como el aroma de las flores de cerezo en la mañana radiante.” Motoori Norinaga⁴

El surgimiento de la nación japonesa, en cuanto a orígenes históricos, es escasa y confusa, no se ha podido determinar con certeza, el núcleo fundacional en cuanto a los primeros habitantes de la isla. Lo que si se ha podido establecer, es que esta recibió constantes inmigraciones desde temprana edad, cuando aún el continente asiático se encontraba unido con el europeo. Posteriormente y antes de la unificación de culturas, lenguaje y estado político, habitantes del Asia Oriental e inclusive chinos en menor escala, habrían conformado los inicios demográficos del hombre japonés como hoy lo conocemos, ya que, a diferencia del vecino en constante expansión (China), en Japón no se cuenta con asentamientos que develen un antepasado común, encontrándose sólo artefactos pertenecientes a tribus nómadas pre-ceramistas, sin hallazgos esqueléticos. (Whitney, 1973).

En cuanto a la lengua, el japonés al igual que el chino, se ha ido diferenciando a través de su desarrollo, mediante una fusión de las lenguas. Lo sucedido con la escritura no es diferente, de esta; si bien no se tienen antecedentes del origen, habría surgido de manera tardía, llegando desde el continente, siendo adaptada en la isla, encontrándose así los primeros vestigios en espadas y espejos. Los textos, no poseen, por ende, una cronología detallada, siendo recopilados en el <<Kojiki>> y el <<Nihon Shoki>>, ambos de índole narrativa, datados durante el año 712 y 720 d.C respectivamente. (Whitney, 1973).

La primera y gran diferencia con China, surge en su estructura legitimadora, en cuanto a la jerarquización. El imperio y sus parentescos estarían determinados por el culto a las deidades y, por consiguiente, se establecerían, desde sus comienzos, bajo un clan familiar hermético, donde tanto gobernantes de provincias, como emperadores, seguirían la figura del guerrero que posteriormente encarnaría el Samurái, primando la rectitud y lealtad al regente por sobre las dispares y contradictorias dinastías chinas.

⁴ M. Norinaga, fue uno de los primeros poetas japoneses en leer y traducir por completo el Kojiki, rescatando las antiguas escrituras, cuyo idioma era el de los Kami (espíritus locales). Para fuente de cita, revisar referencias.

“Bajo el caudillaje samurai, precisamente, habían de surgir aquellos rasgos especiales de la sociedad japonesa tan opuestos al modelo chino, principalmente el fuerte relieve de la lealtad política como contraria a la lealtad personal o familiar, la militante sensibilidad en relación con el honor nacional, el tosco pero directo y efectivo sistema de administración local que surgió de la aristocracia militar” (Whitney, 1973, p.9).

Si bien la supremacía, fue de la aristocracia militar, en Japón el potencial alcanzado por la agricultura resulta clave, en cuanto a la distribución poblacional y las urbes más desarrolladas, los sistemas de cultivos fueron perfeccionados sin influencia extranjera, basándose en los cereales, mientras que el territorio a ser destinado para estos fines no era excesivo, dentro de la isla (la mayoría de los productos eran limitados), Japón y su gente se vio obligada al desarrollo marítimo, constituyendo hasta la actualidad la principal entrada monetaria y sustentable del país, lo que, al mismo tiempo, gestaría sus contactos con el continente y occidente a temprana edad. (Whitney, 1973)

Mitología; Los orígenes del Imperio Japonés.

Los textos “Anales de hechos antiguos” <<Kojiki>> y “Crónicas del Japón” <<Nihon Shoki>>, fechados en los años 712 y 720 d.C respectivamente, se transformarían hasta mediados de la modernidad, he incluso poco después de la segunda guerra mundial, en los documentos claves, para la consideración y legitimación histórica del Japón, aunque, al igual que los antiguos textos chinos, no estaban exentos de mitos, fábulas, leyendas de nobles y su asociación a los dioses creadores, se han podido comprobar hechos, al ser contrastados con escritos chinos de época (recordemos que China, ya poseía dinastías e incluso un mayor desarrollo caligráfico para las fechas de datación del Kojiki y el Nihon Shoki), los cuales relataban parte de la vida en la isla de Japón, denominando a sus habitantes como <<Wa>> lo que significa <<enanos>>. Dichos antecedentes se encuentran en los textos <<Wei Chih>> datados del 297 d.C-, escritos por poetas, mercaderes y comerciantes. Con ello se puede considerar que la cronología usada por los chinos en cuanto a sus lineaciones mitológicas y dinásticas son una influencia crucial, dentro del sistema de las “Crónicas del Japón”, según el orden y estructura de la ascensión imperial. (Whitney, 1973).

La historia mitológica del Japón comienza con el cielo y la tierra ya formados y en medio de ellos, un espacio informe del cual nacieron dos hermanos, <<Izanami>> el primer Dios e <<Izanagi>> la primera Diosa. Ambos pescaron del mar pedazos de tierra y construyeron la isla. Más arriba del mar y encima de lo terrestre, en un estado medio, se encontraba la <<Llanura del Alto Cielo o Takamagahara>>, en donde nacerían <<Amaterasu Omiakami>> “La Diosa del Sol” y también <<Susa-no-wo-Mikoto>>, su hermano, el cual, al contrario de la diosa solar, generaba la tempestad. Ambos engendrarían, desde la llanura Takamagahara, a una serie de divinidades, de las cuales nacerían las clases nobles y serían considerados los ancestros de los emperadores y diferentes clanes. Una de estas divinidades, el hijo de Susa-no-wo-Mikoto, nieto a su vez de Izanagi e Izanami, fue considerado el indicado para gobernar la isla, por lo que recibiría el nombre de <<Señor del Gran País>>, el cual dejaría su trono al ser instigado por la diosa solar, quien pondría posteriormente a su nieto como regente terrestre. (Serra, 2013).

Como en todo desarrollo mitológico, en la búsqueda del poder, la serie de divinidades surgidas de los dos hermanos se verán enfrentadas hasta el final del ciclo, el cual concluiría con la formación de Japón como un estado. Amaterasu desde su nacimiento se encontró en disputa con su hermano, guerra que sería llevada al mundo terrenal mediante el “Linaje del Sol” en su nieto <<Ninigi-no-Mikoyo>>, el cual baja de la <<Llanura del Alto Cielo>> a gobernar Kyushu, este por su parte, daría inicio al linaje terrenal siendo su nieto <<Kamu Yamato Iware Hiko>>, el conquistador de Yamato y el primer emperador <<Divino Guerrero>> o <<Jimmu>> de Japón. (Whitney, 1973)

De esta serie de descendientes del <<Linaje del Sol>>, se conformaría la estratificación social (según el grado de cercanía en cuanto a la Diosa Amaterasu) de los clanes, surgiendo así tres estratos, los <<Uji>>, o familia de clase alta; los <<Be>>, servidores de los Uji y descendientes de los espíritus locales; y finalmente los <<Yatsuko>> o esclavos sin linaje, traídos desde el continente como servidumbre de los dos primeros clanes.

Creencias Religiosas y Corrientes de Pensamiento

El Shinto o Sintoísmo

Siendo la religión y culto más primitivo del Japón, es practicado hasta el día de hoy con variadas mutaciones. Sin embargo, en el presente apartado, se hará referencia al Shinto originario.

A diferencia de algunas creencias occidentales, para los primeros japoneses, la religión era la forma de legitimación social más arraigada. Practicar dichos cultos establecía un margen de respeto y honorabilidad dentro de una sociedad estratificada. Al ser una de las primeras tradiciones, se caracterizaba por su panteísmo. Los rituales eran celebrados por jefes de familia o sacerdotes, donde se adoraba a los espíritus de la naturaleza, los cuales también podían residir en objetos (Shintai <<cuerpo de Kami>>) “cargados” de magia, siendo ubicados (al ser objetos de culto o Matsuri) en los altares de cada casa. Cada familia refugiaba su espiritualidad en un antepasado divino común. El Shinto no se encontraba escrito en libros y tampoco poseían un desarrollo en cuanto a la metafísica, lo que sí está claro, es la veneración a un Kami o Dios, el cual era representado de diversas maneras y se encontraba asociado a espíritus locales.

Los Uji-Gami eran divinidades correspondientes a la localidad dentro de la cual residiese el clan o la familia de nobles y su servidumbre. Dichos espíritus protegían el territorio correspondiente a sus límites geográficos y eran representados totémicamente. El ritual de culto, para éstos, era realizado por el sacerdote o jefe directo, poseedor del “Linaje del Sol”, el cual utilizaba tres objetos representativos del cuerpo de Amaterasu, siendo éstos el espejo, la espada y el collar. Cabe mencionar que, la finalidad de ésta creencia era establecer primeramente un constructo social basado en la conservación del sistema dominante del “linaje divino” y segundo, el respeto perpetuo por la naturaleza y sus manifestaciones.

“Las creencias y prácticas religiosas del primitivo Shinto servían a la comunidad política de dos formas principales. A escala de los habitantes corrientes de las aldeas agrícolas

y artesanas, los kami locales eran adorados en busca de protección y eran presentados como la justificación espiritual de la influencia social y política que el uji defendía. El Shinto político, como a veces se le ha llamado, comenzó con el culto por parte del caudillo uji de la divinidad de su uji a través de la influencia de losshintai que eran de su posesión. A escala nacional, evolucionó hacia una jerarquía de prácticas religiosas que culminaban en los rituales de la soberanía llevados a cabo por el jefe del Linaje del Sol” (Whitney, 1973, p.29).

Budismo, Taoísmo y Confucianismo

Entre el final de la denominada edad Yamato y las siguientes llamadas Nara y Heian, Japón se relacionará comercial y culturalmente con China. Debido a su potencial marítimo los japoneses establecerían en Yamato, la zona de relaciones exteriores, dándose la entrada a los extranjeros o <<bambetsu>>, entre los cuales podían existir, mercaderes, comerciantes, escritores, refugiados etc. Durante aquellos años, se establecieron tributos entre Japón y China, introduciéndose la caligrafía China como primer mecanismo de registro, sin ir más lejos los dos textos históricos, mencionados con anterioridad, fueron escritos en chino. Los bambetsu por su parte, se dividieron según su clase y les fueron asignados como sobrenombre las dinastías de origen a las que pertenecían (un ejemplo es Aya, cuyo distintivo sería Han) (Whitney, 1973) , los más acaudalados, obtuvieron “títulos honoríficos”, quienes, por su parte, al ser concedores de las diversas corrientes de pensamiento chino, contribuyeron a la expansión del confucianismo, el cual serviría a la perfección, para conservar la legitimación de las clases dominantes, propagándose, también el Budismo y Taoísmo se mezclarían con Shinto, generándose constantes <<sistematizaciones teológicas>> que perdurarían hasta la actualidad. (Serra, 2013).

“Durante los siglos V y VI, por tanto, entró en el Japón una corriente constante de inmigrantes continentales, y con ellos se produjo la difusión de nuevas tecnologías e ideas. Según el Nihon Shoki, el conocimiento de los libros confucianos fue introducido en la aristocracia Yamato por el estudioso Wani a comienzos del siglo V. De esta fecha puede datar también la difusión del uso de la escritura china en el Japón. Pero la capacidad de escribir estuvo limitada, durante algún tiempo, a los inmigrantes coreanos y chinos que servían como

amanuenses a la minoría dominante. El nombre <<amanuense>> (fuchito) llegó a ser uno de los títulos nobiliarios concedidos por los gobernantes Yamato” (Whitney, 1973, p.35).

La escuela Zen; Los Maestros Eisai y Dogen⁵

Según los relatos chinos, un monje budista llamado <<Bodhidharma>> habrían formado la escuela <<Ch’an>> (en sanscrito <<Dhyana>>) en China durante el siglo VI d.C, ésta sería, junto con el taoísmo, la fuente que inspiraría a los monjes para fundar las enseñanzas y prácticas del Zen japonés (cuyo significado es <<contemplación>>), el cual muchos siglos después (XIII) sería adoptado por los guerreros, durante los dos primeros shogunatos.

En lo referido a Japón, destacarían la formación de dos escuelas, la más antigua denominada <<Rinzai>> y la segunda llamada <<Soto>>, distinguiéndose por sus métodos de enseñanza. La primera de éstas, fue fundada por el maestro <<Eisai>>, el cual, luego de numerosos viajes a China y del cuestionamiento a dos escuelas anteriores pertenecientes al Budismo (<<Tendai>> y <<Shingon>>), habría optado por la formación de su propia rama, iniciando dentro de sus prácticas la famosa “Ceremonia del Té”. (Whitney, 1973).

La escuela Soto, por su parte, es creada por <<Dogen>>, quien inicia un viaje por el conocimiento de las enseñanzas del <<Tendai>> y del propio <<Eisai>>, pisando suelo Chino en busca de un maestro que diera respuesta a sus necesidades en cuanto al Budismo, regresando, una vez satisfecha su inquietud a Japón, para formar así la escuela señalada.

En cuanto a los rasgos significativos del Zen, su principal característica es la ausencia de un texto sagrado propio, considerando como base los <<Sutra>>, no obstante, estos no conforman verdades universales, puesto que, según sus postulados, la iluminación no se encuentra contenida en palabras, siendo experiencial, producida por las enseñanzas en la praxis. Por ello siempre ha de existir un flujo entre maestro y discípulo, haciendo posible la transmisión de saberes y cuestionamientos constantes que hacen efectivo el <<Satori>> o iluminación, encontrando, así la verdad esencial. (Serra, 2013)

⁵ (Whitney, 1973).

Antecedentes de la Caligrafía en Japón.

Por oposición a lo acontecido en China, la isla del Japón no posee evidencias de una escritura previa a la llegada del budismo desde Corea en el periodo Asuka 554-645 d.C. Fue el príncipe Shôtoku, admirador del budismo, quien financiaría los viajes de monjes hacia territorios chinos, con el fin de aprender la caligrafía y sus caracteres. Éstos a su vez, encontraron dificultades, produciéndose un periodo de adaptación en cuanto a la comprensión de los kanjis y su significado, debiendo ser adaptados a la realidad de la isla, en cuanto a la fonética y el lenguaje. Sin embargo, los caracteres chinos fueron conservados, cambiando su pronunciación. (Lazaga, 2007).

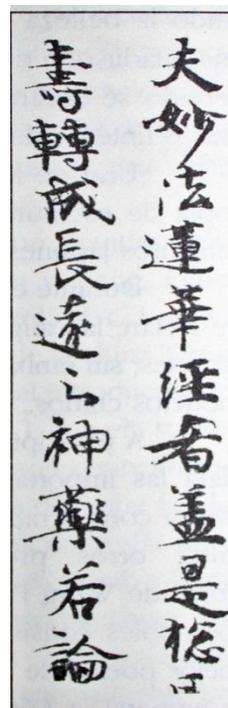
Adquiriendo las siguientes denominaciones:

Estilos caligráficos chinos		Estilos caligráficos japoneses	
Denominación Wades Giles	Denominación <i>pin yin</i>	Denominación japonesa	
Chia-ku Wen	<i>jia wu wen</i>	<i>kokotsu moji</i>	Trazos en caparazones.
Chin Wen	<i>jin wen</i>		
Ta Chuan	<i>dazhouan</i>	<i>daiten</i>	Gran sello
Hsiao Chuan	<i>xiaozhuan</i>	<i>shôten</i>	Pequeño sello
Chuan shu	<i>zhuan shu</i>	<i>tensho</i>	Sello
Li shu	<i>lishu</i>	<i>reisho</i>	kanji Administrativo
K'ai shu	<i>kaishu</i>	<i>kaisho</i>	
Hsing shu	<i>xingshu</i>	<i>gyôsho</i>	Semicursiva
Ts'ao shu	<i>caoshu</i>	<i>sôsho</i>	kana Cursiva

18. Tabla denominaciones caligráficas. (Lazaga, 2007, p.29).

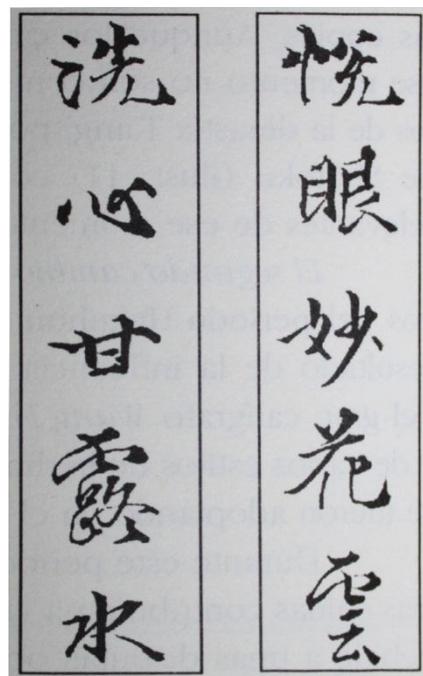
En el siglo VII la escritura oficial del imperio paso a ser el <<Estilo Regular>> o <<Kaisho>>, con el cual se emitieron una serie de documentos y leyes, donde los calígrafos japoneses comenzarían su proceso hacia la abstracción, del mismo modo, se llevaron a cabo copias de los sutras budistas, siendo éste el principal método de copia caligráfica.

Durante el periodo Hakuhou, fechado entre los años 654-709 d.C, la mayor influencia para Japón fue el calígrafo chino Wang Hsi-chih y los diversos estilos que se practicaban en la dinastía T'ang. La llegada de poemas chinos a la isla, ocasionó un despegue en los artistas japoneses, popularizándose la práctica caligráfica. No obstante y marcando una distinción con el país vecino, para la mayoría de los calígrafos, poetas y pintores, prevaleció la estética por sobre el mensaje, buscando la belleza en sus creaciones y copias. Conforme a éste auge, es que se desarrollan en Japón pinceles, tinteros, tintas y papeles. Uno de los mayores exponentes de la época, fue el emperador Shômu, el cual, mostrando su predilección por la poesía T'ang, llevó a cabo variadas copias, conservadas hasta nuestros días. (Lazaga, 2007).

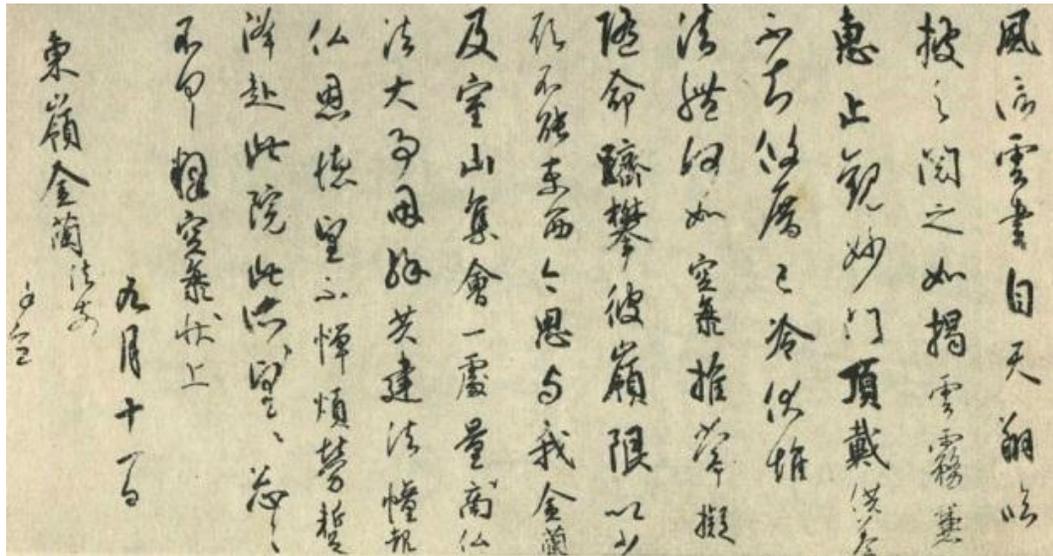


22. Copia de Sutra, Autor príncipe Shôtoku..

En el periodo Kounin, entre los años 809-823 d.C, destacan tres calígrafos, conocidos como los <<Sanpitsu>> o <<Tres Pinceles>>. El primero de estos fue el <<Emperador Saga>> (786-842 d.C), el segundo, corresponde al monje <<Kūkai>> (774-834 d.C) y el tercero, es conocido como el cortesano <<Tachibana no Hayanari>> (?-842 d.C). (Lazaga pg 33) Gracias a Kūkai, considerado el más importante, se debe la mezcla del Estilo Regular con el Gyôsho, ocurriendo un traspaso de los caracteres chinos al estilo japonés, desarrollándose la escritura Kana, propia del Japón, durante el periodo Heian (794-1185 d.C). Ésta es constituida por dos silabarios, el Katakana y el Hiragana, los cuales son acompañados por un Kanji Chino. Juntos conforman ideogramas y fonogramas, cada uno con su correspondiente interpretación.



23. Caligrafía emperador Shômu.



19. Grabado de caligrafía. Autor, Kūkai.

“Aparecerán dos estilos típicamente japoneses de man’yōgana: por un lado el <<onokode>> o <<masculino>>, que utilizaba la base del Kaisho y que daría lugar al Katakana y por otro el <<onnade>> o <<sōsagana>>, es decir femenino, formado como hemos dicho a partir del <<sōsho>> y origen del hiragana. El invento del hiragana se atribuye a Kūkai y durante los siglos VIII a XII alcanzará su esplendor caligráfico coincidiendo con el periodo Heian y con el florecimiento de la poesía japonesa femenina” (Lazaga, 2007, p.34).

Desde los siglos XII al XIV, comprendiendo los periodos Heian, Kamakura y Muromachi, la caligrafía comienza a fundirse con expresiones pictóricas, desarrolladas en papeles teñidos, incorporando pigmentos de oro y plata, otorgando atmosfera y una mayor valorización estética a la obra. Los ejemplos más claros son los <<E-makimono>>, rollos de papel entintado con mezclas caligráficas, llegados en un comienzo desde china, desarrollados en la dinastía T’ang y profundizados en cuanto a técnica y estilos por los japoneses. Sus mayores exponentes serán Minamoto no Toshiyori, con su caligrafía denominada <<Atakagire>>, Murasaki Shikibu y Fujiwara Takayoshi. (Lazaga, 2007).

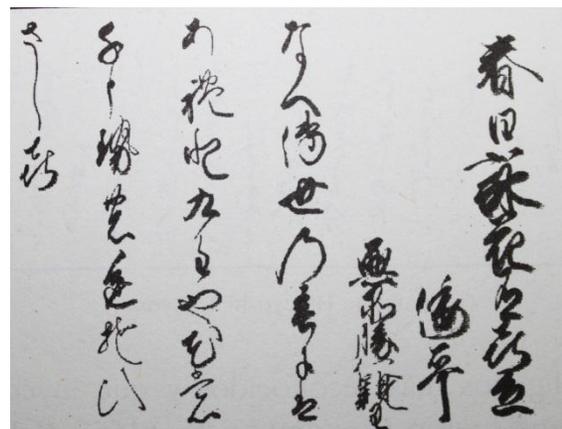


20. Caligrafía poema "Wakan Rôishu", Ataka-Gire, atribuida a Minamoto no Toshiyori.

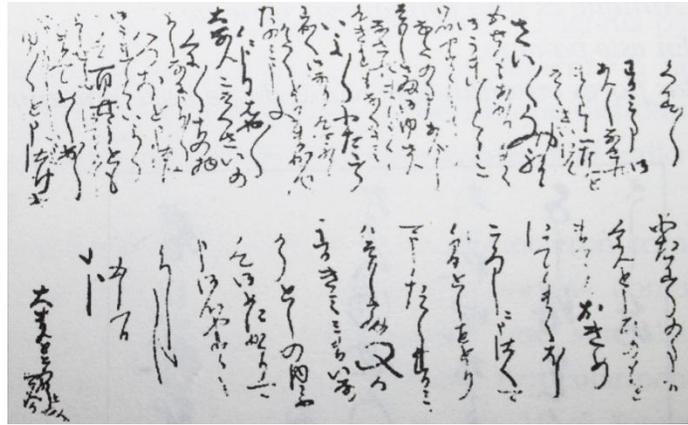


21. Caligrafía "Genji Monogatari emaki", atribuida a Murasaki Shikibu.

A finales del periodo Kamakura y durante el periodo Muromachi (1334-1573 d.C), la expansión del budismo, trajo consigo el desarrollo de la caligrafía en manos de los monjes Zen, estableciendo el estilo <<Shôrem>>, en honor a una de las escuelas más populares para las familias nobles. Distinguiéndose por la abstracción de sus caracteres. Sus mayores exponentes son el emperador Go-Kawashihara y Toyotomi Hideyosi.

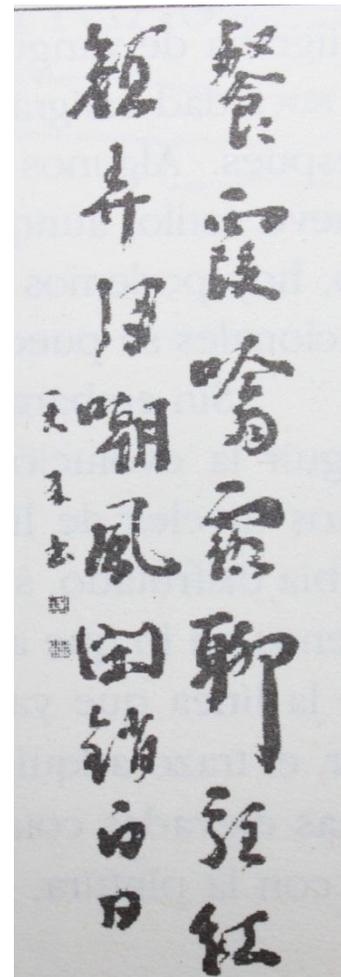


22. Caligrafía emperador Go-Kawashihara.



23. Caligrafía de Hideyoshi Totoyomi.

Durante el periodo Meiji (1868-1912 d.C) los tres siglos anteriores de aislamiento y confusiones políticas del Japón terminaría, abriéndose contacto marítimo con occidente. Las influencias desde el continente europeo fueron notorias. En el ámbito pictórico, el realismo se evidenciaría en la confección de retratos, mientras que, para muchos de los artistas japoneses, la caligrafía debía retornar a sus orígenes, surgirían personajes como Hidai Tenrai, considerado “el padre de la caligrafía moderna”, dándose inicio durante el periodo Showa (1926-1989) la <<Caligrafía de Vanguardia>> y la <<Caligrafía Abstracta>>. (Lazaga, 2007).



30. Caligrafía Hidai Tenrai.



29. Caligrafía de Hidai Tenrai.



31. Fotografía Hidai Tenrai.

Al Estilo Japonés

Los estilos caligráficos, al ser una influencia directa desde china, conservaron las nociones técnicas y sus especificaciones, variando la pronunciación. Lo mismo ocurre para los silabarios típicos japoneses, el katakana e hiragana.



24. Estilos caligráficos del Japón.

Hiragana

あ	い	う	え	お
a	i	u	e	o
か	き	く	け	こ
ka	ki	ku	ke	ko
さ	し	す	せ	そ
sa	shi	su	se	so
た	ち	つ	て	と
ta	chi	tsu	te	to
な	に	ぬ	ね	の
na	ni	nu	ne	no
は	ひ	ふ	へ	ほ
ha	hi	fu	he	ho
ま	み	む	め	も
ma	mi	mu	me	mo
や		ゆ		よ
ya		yu		yo
ら	り	る	れ	ろ
ra	ri	ru	re	ro
わ				を
wa				wo
ん				
n				

Katakana

ア	イ	ウ	エ	オ
a	i	u	e	o
カ	キ	ク	ケ	コ
ka	ki	ku	ke	ko
サ	シ	ス	セ	ソ
sa	shi	su	se	so
タ	チ	ツ	テ	ト
ta	chi	tsu	te	to
ナ	ニ	ヌ	ネ	ノ
na	ni	nu	ne	no
ハ	ヒ	フ	ヘ	ホ
ha	hi	fu	he	ho
マ	ミ	ム	メ	モ
ma	mi	mu	me	mo
ヤ		ユ		ヨ
ya		yu		yo
ラ	リ	ル	レ	ロ
ra	ri	ru	re	ro
ワ				ヲ
wa				wo
ン				
n				

25. Silabario japonés.

Arte, Técnica y Estilos Pictóricos en Japón

Junto con la llegada de extranjeros durante el siglo V d.C y la fuerte influencia China, en específico la correspondiente a la dinastía Tang en el periodo Nara (Japón), la pintura se desarrolló como registro de las dinámicas aristocráticas, en cuanto a sus estilos de vida y el retrato de la “nobleza”, no es hasta entrado el periodo Heian (destacado por el desarrollo cultural) que nacería el primer estilo pictórico japonés el Yamato-E

Yamato-E

Se encuentra vinculado a la dinastía Tang (China), en cuanto a las representaciones de lo cotidiano e importantes historias dentro de la narrativa japonesa. Se emplean altos contrastes cromáticos, cuya finalidad es el hiperbolizar las cualidades y belleza de la naturaleza. Es por ello que las temáticas abordadas eran las cuatro estaciones o “*oshiki-e*”, principalmente el florecimiento de los árboles, cerezos, las aves y diversas especies simbólicas, también se considera a la segunda temática como los lugares famosos “*meisho-e*”, en cuanto a estos últimos, lo relevante se encontraba en monasterios budistas y sus entornos, ambas carecían de sentido simbólico en cuanto al estudio semiótico, no obstante poseen un alto sentido iconográfico representante de la cultura. Los Yamato-E, eran realizados en pergaminos los cuales incorporaban escritos, generalmente poemas o descripciones relacionadas al motivo pictórico.

“La cultura de la corte de Heian era serena y creadora. Un nuevo estilo de pintura nacional, llamado <<estilo Yamato>>, que sobresalía en el arte de ilustrar los rollos con escenas narrativas (emakimono), solía buscar sus temas en incidencias de la vida local o acontecimientos históricos” (Whitney, 1973, p.65)



26. Pintura, "Los espectadores del arco", Autor Kanō Hideyori.

Sumi-E

Si el Yamato-E poseía influencias de la dinastía Tang (China), el Suiboku o Sumi-E, corresponde a una técnica y estilo pictórico netamente chino, desarrollado durante el periodo de los Song y extendido por la escuela Zen de budismo naciente en Japón. Durante el periodo Muromachi es que el Sumi-e comienza a ser enseñado y practicado por los artistas, como técnica refinada debido a su trazo, gesto, el manejo estricto de los espacios y la sutileza monocromática, llevando a la plástica uno de los conceptos importantes de la escuela budista japonesa y china, el “vacío”. Las temáticas si bien consistían en la naturaleza y las estaciones, poseían como finalidad el acto de la trascendencia a través de la mirada, toda obra debía ser un acto representativo de la plenitud divina de la creación. (Serra, 2013).



35. Pintura, "Haboku Sansui", Autor Sesshu Toyo.

Ukiyo-E

Correspondían a grabados xilográficos, a modo de ilustración en textos, los cuales se inician en el siglo XVII de manera monocromática o <<Sumizuri-e>> para luego ser incorporado el color mediante capas sucesivas <<Nishiki-e>>. Su influencia directa se encuentra en el Yamato-E, debido a las ilustraciones, el alto grado de matices y valores cromáticos, siendo sus temáticas variadas, tales como, la naturaleza, la fuerza de las estaciones, los lugares de urbe y desarrollo cotidiano, rituales, festividades y el mundo de las geishas, siendo este último iniciador del género “Shunga” el cual correspondía a escenas sexuales. La relevancia de las llamadas “Pinturas del Mundo Flotante”, se deben a su explosiva masificación, a diferencia de los dos estilos anteriores, los Ukiyo-e tenían la capacidad de ser, una vez terminada su ejecución xilográfica, impresos en cantidades significativas, iniciando el curso y exportación de la estampa japonesa, así como la facilidad adquisitiva, correspondiente a un costo más bajo, lo que a su vez iniciaría una de las facetas a tratar dentro del presente documento, “la falsificación”. La posibilidad que entregaba la matriz xilográfica y su diseño, de ser reproducida, desmitificaba la noción de “pieza única” en cuanto a la obra de arte. Por otra parte y no siendo menos importante, los Ukiyo-E⁶ serían uno de los primeros atisbos de la influencia que establecería el arte japonés en occidente, al llegar las “estampillas” al viejo continente.

“Uno de los aspectos más característicos de la sociedad del periodo Tokugawa fue el desarrollo del famoso ukiyo [mundo flotante]. La idea de ukiyo no es en realidad sino una derivación del concepto budista de impermanencia de todo lo mundano. La vida se entiende como un devenir cambiante y el hombre es arrastrado por esta corriente insustancial, como si fuera, según la metáfora de la época, una calabaza hueca que se pierde río abajo... El ukiyo-e tuvo una expansión sin precedentes. El método xilográfico permitía producir imágenes de calidad en un número muy alto y, además de emplearse para estampas sueltas, se aplicó en historias ilustradas, guías de viaje, calendarios, carteles para postes o hashira-e, tarjetas, <<catálogos>> de moda, abanicos y un largo etcétera” (Serra, 2013, p.131).

⁶ “Este mundo brillante y popular, compuesto por nuevos ricos y mujeres hermosas, por grandes actores y juglares, se llama Ukiyo, es decir, el Mundo que Flota o Pasa, bello como las nubes de un día de verano” (Asiain y Paz, 2014, p.74).



27. Grabado, "El río Katabira y el puente Katabira", Autor Utagawa Hiroshige.

Nihonga

Nacido durante el periodo de apertura hacia occidente por parte de Japón, en la era <<Meiji>>, el Nihonga buscó diferenciarse de las escuelas artísticas europeas que intentaban hacer ingreso al ala cultural, retomando las prácticas tradicionales, como una forma de reforzar la identidad japonesa, basándose en los estilos anteriores. Esta nueva corriente artística toma posición dentro de la escena japonesa en el año 1880, con un norteamericano llamado Ernest Fenollosa, quien llega a Japón producto de su admiración por la historia del arte y la cultura de la nación, establece algunos años después el estilo artístico que perduraría hasta la actualidad, como remedio para la enfermedad occidental, de la cual toma ciertas técnicas, como es el estudio del dibujo y la pintura, pero a su vez, y como ya se ha dicho, retoma los modelos tradicionales, mezclando lo nuevo y lo viejo, superando la occidentalización e identificando en el arte la identidad de Japón.

“El Shin-Nihonga representó una evolución de la pintura tradicional cuya pretensión principal consistía en la síntesis de los estilos de pintura asiáticos y occidentales, y la consecución de esta síntesis debería posicionar a Japón en la vanguardia de arte internacional” (Tarrasó, 2014, p.41)



28. "Poeta Qu Yuan", Autor Yokoyama Taikan.



29. Detalle de la obra, Autor Yokoyama Taikan.



30. Detalle de la obra, Autor Yokoyama Taikan.

V. Marco teórico

A) Estética

Raymond Bayer inicia su “Historia de la Estética” (2012) bajo la noción primigenia, de un acercamiento al estudio de esta, en base a un “Método Mitológico-Poético”, la cual habría sido relativamente abordada, por primera vez, con los poetas Hesíodo y Homero. No obstante, ¿Qué es la estética?, bajo significaciones generales, esta consiste en el estudio de la belleza, la cual habría encontrado sus primeros escritos en el mundo Griego, sin embargo y, con el fin de no generar confusiones, cabe mencionar que la belleza no es solo abordada como una cualidad comprendida netamente dentro de las artes. Por lo que, para el presente estudio, ésta debe ser entendida desde una lógica de la “sensación” y/o “sentimiento” de lo “bello”, considerando a este último concepto en particular, como “abierto” a múltiples interpretaciones, puesto que la tragedia también puede ser considerada como “bella” y forma a su vez, parte de la estética.

“Estético no es sinónimo ni de “artístico” ni de “bello”, puesto que la aisthesis surge fuera del arte y no podría, por otra parte, mostrarse siempre bella” (Saint Girons, 2013, p.21).

De las Consideraciones Sobre lo “Bello”.

Al comienzo, las consideraciones sobre la estética, encontradas en Hesíodo, rondan a la mujer, aquello que es deseable y que, por características físicas, es considerado como “bello”, acercándose a su vez, a la encarnación de lo apolíneo, siendo el cuerpo considerado como lo primordial, deslumbrando, generándose en él, un primer acercamiento entre las concepciones de “bello” y “bien” desde lo utilitario, por consiguiente, aquello que es bello también representa al bien o lo “bueno”. Sin embargo la belleza a su vez, es abordada por este como un acto único, por lo que, aquello que es bello no necesariamente alcanza los ribetes de utilitario en cuanto a poseer una finalidad predeterminada, esto en el caso de los objetos; la belleza es entonces, inmediata, es un acto de goce que trasciende la esfera de lo moral. En lo

referido a Homero, este no solo ve en lo externo la belleza, tampoco ésta es únicamente “femenina”, el hombre también es considerado como “bello”. Ello ocasiona la primera relación que nos concierne para el presente estudio en el poeta de la *Ilíada*, la belleza se encuentra vinculada al virtuosismo, la fuerza, el coraje y la entrega, es decir, la capacidad que poseen guerreros como Aquiles y Héctor de enfrentar incluso a su propia muerte para cumplir con su destino, cumplir el fin, demostrar su gallardía, defender a su pueblo, buscar el bien.

“Bello es todo aquello que hace o expresa el ideal de un “hombre honesto”, de un hombre de mundo: es el decoro, mas no la moral propiamente dicha, que no admite intermediarios entre el bien y el mal” (Bayer, 2012, p.25).

El ideal de aquel “hombre honesto” conformará la estética presente en el poeta. He ahí la real belleza para este, conforme a esto, corresponde hacer las primeras asociaciones, las cuales si bien, se encuentran separadas desde la visión occidental y la oriental, generan puntos de encuentro develadores, los cuales pueden facilitarnos una comprensión más acabada de la estética oriental. La concepción de Homero sobre lo bello no se encuentra muy alejada a la visión y postulados de Confucio en torno al LI (leyes y tradiciones) las cuales posibilitan la formación de un hombre virtuoso, para el pensador chino, al igual que para el poeta en cuestión, los atributos físicos no se encuentran relacionados al “mérito”, tampoco al “bien”, y por ende, no se acercan a la noción de “belleza”, en ambos predomina el método Mitológico-Poético, si consideramos el estudio de Raymond Bayer como acertado; es más, Confucio genera sus postulados en base a tradiciones e historias de personajes presentes en narraciones orales mitológicas y posteriormente escritas tales como “El libro de las mutaciones” y los “Anales de Primavera y Otoño”, estos últimos atribuidos al pensador, pero datados en ocasiones, como ya se ha mencionado en el apartado anterior, a historias anteriores al gran padre de la filosofía oriental. En ambos casos, por consiguiente, la esfera de la estética ha dejado de ser el exterior, pasando a tener incluso, sus primeros acercamientos a la espiritualidad.

Posterior a los poetas ya mencionados, encontramos el concepto “Kalokagathía” el cual comienza a ser explicado por Sócrates en las “Económica de Jenofonte”, considerando

que “o bien un individuo posee un valor moral, y entonces es posible que sus actos sean también hermosos; o bien un individuo es hermoso en su físico, y es posible que sus actos sean a la vez morales”, propiciando entonces dos dimensiones al mismo concepto, una moral concomitante al “bien” y otra “estética”, sin embargo, la segunda de estas no necesariamente debe estar anclada a la primera, por lo que conviene hacer distinciones. Para Sócrates la belleza entonces, para ser considerada como tal, debe poseer un fin o causa “Katon pros ti” o “lo bello a causa de” (Bayer, 2012), por consiguiente, el “Katon” o “belleza” sienta sus bases en el pensamiento estético socrático desde la visión de una acción visible y útil, la cual pasa de lo observable a ser por entera admirable o perfecta desde el momento que esta cumple su cometido, por ende posee un contenido, causa y efecto de sí, la cual se encuentra presente en la naturaleza misma y por eso, no solo está relegada a las artes, dándonos los primeros atisbos desde lo occidental hacía una apertura estética. Si generamos, entonces, una nueva asociación, con lo oriental, dentro de la cosmovisión china y japonesa, al igual que para los antiguos griegos, la belleza y por ende, la estética, no se encuentra relegada solo a la práctica de las artes, es más, retomando nuevamente a Confucio, la belleza esta intrínseca en las tradiciones, un hombre virtuoso es aquel que sabe ser honorable, maneja y conoce las leyes, las vive y practica, conformando un entramado social el cual es, en el caso oriental, concomitante con la praxis artística, siguiendo un orden y equilibrio establecidos, moral y espiritualmente, indagando en el “bien”. (Wolfgang, 2009).

Platón continuaría utilizando el concepto “Kalokagathía”, estableciendo una identificación entre lo bello y el bien, “Lo bello se alía al bien y hasta se le subordina; el uno es la medida del otro. Se alía , por otra parte, a la Idea de lo verdadero” (Bayer, 2012, p.37) considerando, en cuanto a la estética de Platón sus postulados sobre las ideas, correspondería aseverar que estas han de ser universales para el filósofo y corresponden a lo verdadero, conformando la realidad única, pasando de un estado de desconocimiento al verdadero conocimiento, es en este que la belleza logra su autonomía, en el mundo de las ideas, poseyendo a su vez un fin propio, “kalón kath’auto” “bello autónomo” (Bayer, 2012), por ello, al estar presente la belleza en el mundo de las ideas, esta pasa a ser racional, consciente y por consiguiente moral. Por otra parte, para Platón al igual que para Sócrates los sentidos de la visión y audición serán los privilegiados en cuanto a la experiencia estética, puesto que son

comprensibles por entero. En cuanto a este punto, cabe hacer entonces, mención al proceso de indagación, el cual es abordado por Kitaro Nishida, filósofo contemporáneo japonés, el cual en su libro “Indagación Del Bien” (1995), busca encontrar las similitudes entre el pensamiento de occidente y oriente, desde conceptos comunes, en lo concerniente al presente apartado y retomando el concepto del “bien”, cabe posicionarlo como un conjunto de conductas, las cuales se encuentran universalmente establecidas, siendo consideradas por la cosmovisión oriental, como el virtuosismo general de aquellos parámetros que nos hace acreedores de un pensamiento común, que pasa a la individualidad mediante las sensaciones, conformando desde la idea un todo dinámico y fecundo, las conductas que son moralmente aceptadas conforman dicha indagación, la cual posee elementos tanto espirituales, de acto, verbo y voluntad, generando la consciencia de realidad verdadera, ello posee implícito elementos pertenecientes al Budismo, recordando que en este el mundo material no es el verdadero, todo aquello que vemos, en sí, no existe más que por la creencia y acuerdo social, siendo aquello realmente verdadero lo intangible, aquello que solo puede ser sentido mediante la contemplación más allá de lo visible, es decir, aquello que palpita como consciente. (Nishida, 1995).

“La idea de que lo que unifica y lo unificado son dos cosas separadas deriva del pensamiento abstracto pues en la realidad concreta no pueden estar separadas. Un árbol existe en virtud de la unificación de las ramas, las hojas, las raíces y el tronco, partes que cumplen varias funciones. Sin embargo, un árbol no es una mera colección de esas partes, pues sin una fuerza unificadora de todo el árbol las varias partes son insignificantes. De manera que un árbol existe a causa de la oposición y de la unidad de sus partes” (Nishida, 1995, p.100).

Generando entonces una asociación, entre el pensamiento estético oriental y occidental, debemos sintetizar que la concepción estética no se encuentra desprovista de las ideas unificadoras que la sostienen, en el caso de los antiguos griegos, quienes sientan las bases para los estudios actuales, al igual que para los orientales, la belleza no se encuentra solo en las partes que sostienen, por ejemplo, una imagen u objeto aparente, al considerar el concepto de “bien”, como algo inherente dentro de la filosofía platónica, los orientales desde sus primeros postulados filosóficos, posicionaban diferentes parámetros tales como el Li, yin y

yang, montaña-agua, hombre-cielo, como opuestos complementarios dentro de las concepciones artísticas, sublimadas a lo espiritual, en pos de un bien universal, contemplando la armonía y la cosmovisión en un todo orgánico vivo.

“Un ser vivo implica ilimitadas oposiciones y tiene la capacidad de hacer nacer ilimitadas variaciones. Se dice que el espíritu es vivo porque siempre comprende infinitas oposiciones y nunca se detiene. Cuando se fija en un estado singular y no puede pasarse a otros estados opuestos, el espíritu perece” (Nishida, 1995, p.101, p.102).

Para Aristóteles el medio para el “bien”, es la belleza, conformando así su visión de la estética, la cual posee como anclaje directo la virtud, la cual por su parte es, en palabras de R. Bayer “una síntesis de la belleza y de lo moral” (2012), dicha virtud es parte del bien considerado como subjetivo, dentro de las acciones humanas, sin embargo he aquí una distinción, lo bello surge de la contemplación, por ende para llegar a ser bueno debe ser hecho, es decir, parte de la acción, quedando subyugada la belleza a las acciones morales virtuosas, ello es explicado de mejor forma en la siguiente cita: “La conformidad con las leyes o taxis. Aquello que es bello no es arbitrario, contingente ni irracional. La belleza es la razón en forma de leyes. Es la razón la que fija y crea las leyes a las que están sometidos los objetos bellos” (Bayer, 2012, p.49). Sin embargo, por más que la belleza este sumida a la razón, Aristóteles la posiciona dentro del mundo sensible, generándose en sí, dentro del pensamiento estético del mismo, opuestos que a su vez, resultan ser complementarios y tal como antes señalaría Platón, tanto el bien como la belleza son la medida del otro, razón y sensibilidad se unen, dando paso a la contemplación de lo bello.

Plotino por su parte, en las Enéadas V, nos presenta diferentes nociones de belleza, las cuales se encuentran en primera instancia delimitadas por el sentido de la visión y el oído, luego sigue la belleza intelectual, aquella que corresponde a las ciencias y luego la belleza de la virtud. La importancia de las Enéadas se encuentra precisamente en sus postulados, estos dan un paso más allá, reconociendo la existencia por entero del mundo de las Ideas, en rescate de los postulados platónicos, estableciendo una estética de lo formal y lo informe, para el filósofo en cuestión, la belleza es una con el mundo de las Ideas el cual da en la realidad las

formas, mientras que la mismo tiempo, lo es con el “bien”, el cual se encuentra en un estado superior e informe, siendo la belleza en sí, la perfección de todo aquello que es esencial y que posee un modelo.

“Lo bello, idéntico a la esencia, es su plenitud; no es predicado que se le añada. La sabiduría del arte contiene al modelo mismo que imita...en esta transfiguración del universo sensible se obtiene una imago mundi nueva, una imagen de la belleza perfecta: *aphelé panta*” (Bayer, 2012, p.80).

Generando una síntesis, la belleza es, para Plotino, lo que el ser guarda en su interior del cual busca generar una imitación, imitación que si bien logra ser bella, pues posee un modelo primigenio, jamás será tan perfecta como la esencia misma, la cual no nace de los objetos, se fecunda y desarrolla en el alma, es la verdad por excelencia, el éxtasis del todo, la célula o núcleo creador de la naturaleza en la propia humanidad, dicha concepción estética, la cual se encuentra dentro de lo inefable.

Considerando algunas de las nociones estéticas establecidas dentro de los apartados anteriores, es en Plotino, que encontramos la mayor de las similitudes con la estética oriental. Para el creador de las Enéadas, la belleza es una revelación, es parte y conformadora de la plenitud, conceptos que, para la cosmovisión oriental, la cual nos concierne, no resultan aislado, por el contrario, son indispensables y trascienden hasta nuestros días. El Artista, chino o japonés, se sume en un estado de introspección, donde tanto la pintura, poesía y caligrafía, son bellas y consideradas obras si en estas se presentan a su vez las nociones de un hombre que busca no solo imitar a la naturaleza sino que, por el contrario, extienda en el soporte la esencia de toda la creación, el aliento vital, la realidad o verdad primera, en dicha acción que debela parte de la propia esencia del artista, se revelan las emanaciones de todo aquello que es creado y que trasciende, logrando una obra que respira, una obra viva y en palpito constante. El acto estético es entonces, la suma del universo que todo lo contiene, el Dao y la unificación del hombre con la naturaleza. (Cheng, 2013)

Del Acto, lo uno y lo múltiple.

Como ha sido señalado en el inicio del presente apartado, en relación a la estética, está no solo compete a las manifestaciones artísticas, podemos evidenciar parte de esto, en los postulados establecidos por algunos pensadores, en efecto, los primeros en referirse al tema, de la filosofía occidental y si bien, en la contemporaneidad las cosas han cambiado, aún conforman una base latente. En lo respectivo al acto estético, como tal, consiste en el sentir, ello resulta concomitante nuevamente con las sensaciones y emociones, tanto del autor como de aquel que observa, no obstante, sentir no queda relegado a la mera percepción, ello involucra una serie de factores químicos a nivel cerebral y corporal, las cuales son fusionadas por la subjetividad. Al vivenciar, puesto que como acto involucra una acción y verbo, “yo siento”, paso de la percepción sensorial a la concretización de una idea, resultando concomitante pensamiento y sentimiento, de mismo modo, dicho acto posee la cualidad de ser considerado una metamorfosis, puesto que no solo siento a nivel personal, soy parte del otro que también siente, bajo un sincretismo universal, desde al cual se metamorfosean las diferentes interpretaciones, es decir, conforma una toma de posición ante “algo”, ya sea obra de arte, acontecimiento y/o practica social, por consiguiente, une, conforma y trastoca la comunión de los seres, a nivel intelectual y espiritual.

“El acto estético no es simplemente un principio de conocimiento; lo que lo caracteriza es que también es principio de metamorfosis, e incluso de una doble metamorfosis: del que siente y de lo sentido...La operación es doble, ya que llevo en mí algo del otro y que el otro mismo se encuentra modificado... es porque nada verdadero y profundo ocurre sin transferencia, es decir, sin apropiación del otro de uno mismo y del uno mismo del otro” (Saint Girons, 2013, p.21).

Considerando, entonces, que soy y siento, el uno y el otro, ello implica en sí un reconocimiento, me identifico en el otro, el otro soy yo, y este por su parte puede ser humano, autor de obra o la naturaleza perfecta; no solo se es entonces receptor de un contenido, aquello que siento sufre una transmutación, la cual involucra tanto el contenido psicosocial personal, los lineamientos ético-morales, y las concepciones que han sido consideradas expofacto como correctas, por consiguiente albergan un consenso, el cual es uno y múltiple al

mismo tiempo, el acto estético que a la vez es uno y otros; primera causa y efecto de nuestra hipótesis planteada, en miras de una estética oriental ampliada. En palabras de Baldine Sain Girons, el acto estético responde entonces a una provocación del mundo (2013) la cual nos incentiva a generar una idea de lo real, la cual, dentro de la subjetividad, es compartida entre el yo y el otro, con el fin de transformarse, puesta que la realidad es una y múltiple en el tiempo-espacio, consideraciones que no están lejos de la visión oriental del ya mencionado, filósofo japonés Kitaro Nishida (1995), en el cual, el pensamiento universal deviene del todo, generando la realidad verdadera, postulados que a su vez, se encuentran presentes dentro de toda la cosmovisión y praxis artística china-japonesa.

“Desde el punto de vista de que la conciencia es la única realidad verdadera, el yo es el unificador de la realidad. Aunque el yo como unificador se considera psicológicamente como algo separado de aquello que es unificado, semejante yo es sencillamente un concepto abstracto. En verdad, no hay un yo separado de las cosas, nuestro yo es el unificador mismo del universo. La distinción entre fenómenos mentales y fenómenos materiales no significa de ninguna manera que haya dos clases de realidad. Los fenómenos mentales son el aspecto unificador, la cara subjetiva, mientras que los fenómenos materiales son lo unificado, la cara objetiva” (Nishida, 1995, p.108, p.109).

Ello implica recordar que el artífice de una obra es a su vez, parte del todo, aliento vital, vibración, cielo y tierra, sublimándose a una constante conexión con la naturaleza, el universo y la interioridad, develando formas que hacen resurgir el núcleo creador, es decir, el artista oriental, en un acto desinteresado, desnuda toda aquella materialidad que ingresa por sus sentidos, e imita desde sus fulgores espirituales a la naturaleza con el fin de revelar la realidad verdadera, el bien supremo, dicha desnuda, a su vez, implica una mediación entre las ideas y pensamientos sobre lo conocido o inteligible y lo inefable, lo sublime.

“Se sabe que el pensamiento estético chino, basado en una concepción organicista del universo, propone un arte que tiende, desde siempre, a recrear un microcosmos total en el que prima la acción unificadora del Aliento-Espíritu, en la que el propio Vacío, lejos de ser sinónimo de impreciso o arbitrario, es el lugar interno en el que se establece la red de los alientos vitales” (Cheng, 2013, p.58).

B) El Vacío

A diferencia de la noción occidental del vacío, el cual es asociado mayoritariamente a lo desprovisto de contenido o materia, en el mundo oriental la concepción del presente concepto ha de ser el centro filosófico, religioso y simbólico, existiendo su manifestación teórica y práctica.

“Vinculado al aliento, que es espíritu y materia al mismo tiempo, principio de vida y vida realmente encarnada, el vacío es percibido como perteneciente a dos reinos: nouménico y fenoménico. Es a la vez estado supremo del origen y elemento central en el mecanismo del mundo de las cosas. Esta doble naturaleza del vacío no parece ambigua desde el punto de vista taoísta” (Cheng, 2013, pg.77).

El vacío como tal, es aquello que todo lo contiene, es, por ende, contenido y sustancia que emana desde lo espiritual a la materialidad, siendo posible comprender que existe dentro de su significado la reciprocidad necesaria para la circulación y unión de los elementos, dentro de la conformación de una imagen, donde los opuestos, han de ser a su vez, complementarios, generando dinamismo, movimiento y por consiguiente la respiración de una obra.

No se trata, entonces, de un simple espacio en blanco, como ya hemos mencionado, en él se encuentran todos los alientos contenidos para la “plenitud” y de aquello que visualmente, podemos aceptar como representación de lo real, no obstante, dicha plenitud no solo se concibe simbólicamente desde las imágenes, también es parte integral de la preparación espiritual que traerá consigo la realización del ser humano. Es fundamental comprender que el vacío, no solo debe ser abordado como palabra, concepto y por ende contenido, sino que, éste sobrepasa la dimensión de lo inteligible para convertirse en un elemento vital, presente en la acción y trascendente de la misma, es decir, forma parte de todos los aspectos vitales y es concomitante a la estética. Resulta correcto, entonces afirmar, que sin su entendimiento, conocimiento y puesta en práctica, es incomprensible la realización de un arte pictórico desde la vereda del arte chino y japonés, ya que es parte constituyente de

la preparación de un artista oriental, siendo la transmisión de sus alientos vitales, conformando el entramado, la unión sin precedentes, entre el hombre y la naturaleza, alcanzando la plenitud en el todo universal. (Cheng, 2013)

Sin embargo el proceso no acaba al momento de alcanzar la plenitud, la cual en términos prácticos, considerando la pintura, se vería reflejada en el acabado del cuadro y del acto pictórico en sí. El vacío posee la cualidad de ser cíclico y a su vez inconmensurable, nunca acaba, generándose una retroalimentación y equilibrio constante de fuerzas, a semejanza del Yin y Yang, siendo éste trascendente.

En el caso del autor y su obra, la cual en muchos casos está compuesta por pintura, caligrafía y poesía, la transmutación se encuentra dada en lo pictórico como un medio para el desarrollo de la espiritualidad en el ser humano, por lo que, autor y espectador se unen en la contemplación. Parte del trascender que obtiene una obra para la cultura asiática, es dada por la práctica pictórica como una acción vital, en ella el vacío contiene parte elemental del autor y su forma de percibir lo real, la cual no se encuentra en la copia precisa e irrefutable de lo visualmente percibido, sino que, es aquello que emana de la naturaleza en conexión con el hombre, el cual es parte de una energía siempre superior o universal, ello asociado a las creencias taoístas y budistas. Por consiguiente, en la contemplación de una obra, el espectador u observador, debe ser capaz de sentir lo que aquella obra emana: la vibración de su autor, los alientos vitales o energía contenida y la esencia de la creación del cosmos.

“Mediante el vacío, el corazón del hombre puede convertirse en la regla y en el espejo de sí mismo y del mundo, pues al poseer el vacío y al identificarse con el vacío originario, el hombre es la fuente de las imágenes y de las formas. Percibe el ritmo del espacio y del tiempo; domina la ley de la transformación.” (Cheng, 2013, p.91)

Dentro del vacío entonces, podemos concluir que coexiste lo material y lo imperecedero, este siendo la sustancia del todo, contiene a su vez aquello de lo que emana la vida, el elemento vital, el agua, he aquí la unión indiscutible con el acto pictórico, pincel, agua-tinta, del vacío que lo anima por medio del agua y sus diferentes pinceladas brota el todo

que es la imagen, dicha imagen es concretización del vacío que ha llegado a su plenitud para retornar nuevamente a su estado primigenio en un eterno retorno.

“Se mira sin ver y se le llama invisible, se escucha sin oír y se le llama inaudible, se palpa sin tocar y se le llama intangible, tres cosas inexplicables que, al confundirse hacen la unidad. Su arriba no es luminoso, su abajo no es tenebroso. Serpentea indefinida e indistintamente hasta el retorno de la no-cosa...Se le califica de forma de lo que no tiene forma y de imagen de lo que no es imagen.” (Laozi, capítulo XIV, citado en, Cheng, 2013, p.80)

Del Vacío en el Arte.

La pintura no es meramente un acto estético, es la creación que, por medio de los alientos vitales forma un microcosmos desde el vacío primigenio, por ende, está no busca una mimesis o representación acabada de las cosas, es en sí la vida misma, en ésta, los alientos que buscan sus formas internas conforman al igual que en el microcosmos una imagen en la cual todo lo del universo intenta ser contenido y a su vez, abierto. Dentro de la estética asiática, que alberga en sus leyes (Li) artísticas las formas internas que contienen los alientos vitales, toda pintura que no deleve esta espiritualidad por excelencia, resulta en palabras de François Cheng (2013) “mediocre” y no puede ser, entonces considerada, como creación, sino que mera representación.

“Esta red solo puede funcionar gracias a un factor que siempre está implícito: el vacío. Sin el vacío, en pintura lo mismo que en el universo, no circularían los alientos, no operaría el yin- yang...Así, en las realizaciones de un cuadro, el vacío interviene en todos los niveles, desde las líneas básicas hasta la composición. Es el signo de los signos, que le asegura al sistema pictórico su eficacia y su unidad.” (Cheng, 2013, p.134, p.135)

1) Pincel-Tinta:

Es parte fundamental de la pincelada, las distinciones en cuanto a las formas internas de las cosas, es decir, mediante el pincel se es trazado todo lo significativo y significado, en él se contienen los alientos que darán sustancia, volumen y expresión a la obra, estando contenida “la pulsión del hombre”. (Cheng, 2013)

No existiría pintura sin pincel y este a su vez, no habría adquirido la relevancia que posee sin los ideogramas y su bajada a la caligrafía como escritura y práctica artística, puesto que, parte elemental del pensamiento asiático nace desde el signo. El calígrafo, observa su entorno capturando lo sintético y elemental, es decir el “Li” (línea interna), acto que sería llevado a lo pictórico, sumado a esto, el ritmo que la escritura posee, se concentra en una prolongación directa del espíritu y cuerpo que lo contiene, estando en conexión, para que así la entrega no sea equivocada, es por ello que el pincel no solo funciona como instrumento, siendo una extensión del hombre en sí, prolongación que libera, da forma y configura un microcosmos, que surge del estudio de la naturaleza, las diversas pinceladas y el dominio de lo “espontáneo”, para llevando el acto pictórico a su realización. El artista debe dominar aquello que sus ojos han visto, lo exterior, que al ser plasmado mediante el pincel conforma la unión entre lo material y lo inconmensurable.

“El artista comienza a pintar solo cuando domina la visión y los detalles del mundo exterior. La ejecución instantánea y rítmica, se vuelve entonces proyección, a un tiempo, de las figuras de lo real y del mundo interior del artista.” (Cheng, 2013, p.139)

La “calidad del vacío” será obtenida mientras la pincelada albergue los binomios funcionales de aliento-ritmo y forma-volumen. El primero de éstos alude a la unión entre los alientos vitales y la naturaleza, en la interioridad del artista, poseyendo un ritmo propio y singular, los cuales denotan el vacío en la pintura. Para dichos efectos, el artista- calígrafo deben poseer la “Muñeca Vacía” o Xuwan (Cheng, 2013), es decir y por contraproducente que

se lea, la muñeca se encuentra en un estado de completo (lleno, pleno) dominio del vacío para que éste pueda ser proyectado.

Al segundo binomio, no es difícil entenderlo, puesto que se asimila a la visión occidental, sin embargo, su abordaje en la práctica pictórica será diferente. Si bien el pincel se ocupa para imitar las formas de la naturaleza y entregarles un volumen “dimensión en el espacio”, en el mundo oriental, ambas cualidades (forma-volumen) estarán dotadas de distinciones conforme a la pincelada, recibiendo diferentes nombres, por ejemplo “Fragmento de Jade”. Todas las denominaciones que podemos encontrar se basan en el <<CUN>> siendo ésta la “pincelada que modela la forma” cuya característica principal es la de estar “rizada” incorporándose el <<Yinxian>> o lo “invisible-visible” (Cheng, 2013), el cual sigue la concepción del vacío. El <<Yinxian>> es logrado mediante las formas inacabadas, dotando a lo “invisible” de aquella fuerza compositiva que busca la consagración de lo no-aparente, pero sí sugerente.

“El artista debe cultivar el arte de no mostrarlo todo, a fin de mantener el aliento vivo y el misterio intacto.” (Cheng, 2013, p.152)

2) *Yin-Yang:*

Al igual que en el mundo occidental, en el presente binomio, utilizaremos los conceptos de “claro-oscuro”, pero esta vez, haciendo alusión a la importancia que radica en la tinta y sus diferentes “matices”-“valores” por sobre el “color”. Para los orientales, la búsqueda de esta “luz-oscuridad”, comprende múltiples dimensiones, desde la visión que posee el pintor de los fenómenos naturales hasta la introspección de quien observa la obra, ello consolida la búsqueda de “luz” de forma constante. No es solo una “luz” ligada a lo “solar”, por el contrario, alude a la fuente primigenia de donde emana la creación, comprendiendo la interioridad, animo, sentir, aliento y vibración, por consiguiente el vacío desde donde brotan todas las cosas fenoménicas y espirituales. Sin embargo, ¿Por qué la tinta “negra” y sus matices, prevalecen por sobre el color?, cabe resaltar, que la tinta y su “vibración dinámica”,

se encuentra asociada a los alientos vitales y por ende, es tomada como parte del mundo originario, dotando a lo “invisible-visible”.

“La mirada del pintor se vuelve hacia dentro, de modo que, tras una lenta asimilación de los fenómenos exteriores, los efectos de tinta que suscita no son más que la expresión matizada de su alma.” (Cheng, 2013, p.157)

3) Montaña-Agua:

Siendo dos polos concomitantes dentro del macrocosmos, y por ende, del microcosmos llevado a la pintura, ambos conforman un flujo constante. Hablar del presente binomio no solo hace referencia a aspectos físicos, siguiendo la lógica de lo “invisible-visible”, dentro de la correspondencia que ambos albergan, se esconde el retrato de la esencia humana, no atribuible solamente a simples adjetivos calificativos, sino que, develan el origen.

Dentro de una pintura en lo referente al paisaje, quien pinta Montaña-Agua se encuentra efectuando un retrato del hombre, ello es posible si entendemos que en la presente cosmovisión, todo es una constante transformación universal y tanto hombre- naturaleza, alientos - cosmos configuran un todo, es entonces, imperativo decir, que el hombre es montaña, la montaña es hombre, el hombre es el agua, el agua es el hombre. Llevado lo anterior a la pintura, se pueden hacer más evidentes las características estéticas de “el flujo universal” o <<Zhoulin>> si observamos una obra paisajista (Cheng, 2013). Entre montañas y agua, encontramos la presencia objetiva y visual del vacío, este puede ser evidenciado tanto por espacios en blanco, nubes, o por sensaciones atmosféricas, las cuales hacen propicia la vibración que existe entre los elementos, haciendo de la pintura una con movimiento, puesto que respira, posee un palpito. La pintura es, entonces, vida y acción.

“Cuánto vale para la relación entre montaña y agua, vale también para la que existe entre los demás elementos de la naturaleza (en especial entre árboles y rocas, entre animales y plantas). Mediante el vacío, en cada caso, el pintor hace palpar las pulsaciones de lo invisible en que están sumidas todas las cosas.” (Cheng, 2013, p.168, p.169)

4) Hombre-Cielo.

El hombre dentro de sus facultades terrestres y espirituales, se encuentra unido a los polos tierra-cielo (yin-yang), entre los cuales se produce, a su vez, una relación ternaria, en la que el hombre es conductor, pero también parte integral, es decir: hombre-tierra-cielo (171 f.Cheng), dicha concordancia no es solo material. El pintor pretende expresar lo “real”, pero ¿Qué es lo real dentro de esta cosmovisión? ¿Cómo es llevada al ámbito pictórico?, pues bien, para responder primero, porque no solo es material y en cuanto a esto, que es considerado como “real”, debemos entender que, el pintor-calígrafo-poeta no solo debe disponer de los elementos visuales, es decir, hacer que en sus obras todo se vea lo “real”, sino que, por el contrario, real y verdadera será una pintura cuando éste allá plasmado la esencia de la naturaleza y de sus propias sensaciones, puesto que se encuentra unido tanto del cielo como a la tierra. Si bien, François Cheng menciona los “6 Cánones de la pintura” (2013, p.171) propuestos por Xie He⁷, nos presenta 3 aspectos de esta relación ternaria entre hombre-tierra-cielo, las cuales se encuentran llevadas a las artes y poseen al vacío como un elemento unificador y crucial dentro de la estética.

“De este modo, el cuadro concreta el deseo del hombre que asume la tierra y tiende hacia el cielo a fin de alcanzar el vacío, el cual lo sume todo en el movimiento vivificante del dao.” (Cheng, 2013, p.172)

⁷ Revisar *Algunas nociones estéticas de la pintura China* .

5) La Quinta Dimensión.

Siendo este el último nivel del acto estético según F. Cheng (2013), cabe cuestionarnos, que es y en donde “habita” ésta “quinta dimensión”. Para todos los efectos se deben considerar los lazos entre el hombre, la naturaleza y el espacio-tiempo. Para el artista oriental, ya sea japonés o chino, lo material es efímero, encontrándose contenida su esencia en el origen universal del “todo”, por ende, entre el hombre-espacio encontramos esta quinta dimensión, la cual no es carnal y solo puede ser comprendida dentro de la cosmovisión de un vacío experimental, vivencial y espiritual. El soporte en blanco no es solo el receptor de lo que será la pintura, es en él donde habita la dimensión del universo por entero, el quinto elemento estético que busca desnudar los confines del tiempo, lo inconmensurable.

“El artista chino, por tanto, busca ante todo traducir el tiempo vivido en espacio viviente, animado por los alientos y donde se desenvuelve la verdadera vida.”
(Cheng, 2013, p.184, p.185)

El Vacío en la Pintura.

1) Vacío como fondo:

Entendemos por fondo, aquel espacio que subyace, se encuentra detrás o encierra una figura, por lo tanto, es en el caso de aquellos espacios a los que se denominarán vacíos. En el presente ejemplo se hace referencia a una distinción cromática. (Muñoz, 2013)

40. Retrato del emperador Kaotsung sentado, Anónimo



2) *Vacío como figura-fondo:*

Sin haber distinciones cromáticas aparentes, la cualidad se encontrará dada por los contornos y trazos de la figura, en este caso, el vacío puede ser figura y fondo al mismo tiempo, sugiere un dinamismo y respiración prolongada dentro de la imagen. El fondo se hará parte de la figura, la cual puede encontrarse abierta o cerrada. (Muñoz, 2013)



31. "Pino en un risco con cascada", Autor Liu Haisu.

3) *Vacío como Espacio medible:*

En este caso, pareciera no existir un vacío aparente, por ende, este se hace presente como recurso espacial que da cuenta de las distancias entre objetos (escala de tres planos y perspectiva), generalmente podemos encontrarlo en las pinturas que aluden a la vida cotidiana. De no existir este vacío, el recurso pictórico y su gesto estaría mal comprendido. (Muñoz, 2013)



32. "Contemplando la luna del medio otoño", Autor Shangguan Hui.

4) Vacío como Espacio inconmensurable:

En este encuentra su prolongación y exaltación, la mayoría de las pinturas que presentan dicho recurso estético, se encuentran asociadas al taoísmo. El vacío es, entonces, el contenedor de todo lo creado.

“Esta concepción del Vacío surge de una elaboración del espacio en la que el artista chino se propone sugerir o exaltar el carácter infinito e insondable de ese espacio. Para poder lograrlo potenciará el valor expresivo de los Vacíos, nutriéndose e inspirándose en los principios taoístas.” (Muñoz, 2013, p.64)



33. "Álbum del bambú", Autor Wu Zhen.

C) La Sombra

Dentro de la cosmovisión oriental, la cual se ha visto en ocasiones perjudicada por el progreso occidental, existe una predilección especial por las sombras. Palacios, templos y viviendas eran, en sus orígenes, diseñados para posibilitar un equilibrio y contraste entre luz y oscuridad, siendo sus paredes y correderas pintadas de colores opacos, siendo, al igual que el papel chino, un elemento y herramienta cuya cualidad es la absorción lumínica. Por oposición al mundo occidental, el cual ha privilegiado el brillo y la extensión de los espacios iluminados, el oriental dentro de sus consideraciones, encuentra en la sutileza energética de una vela, la posibilidad de otorgar a los sentidos una apertura al mundo de lo invisible. La apreciación estética de las formas sin formas, las cuales conforman nuevas lecturas visuales y espirituales.

Aquellos rincones que posibilitan la formación del humano en la penumbra, han forjado el goce físico y psicológico del hombre oriental, encontrando desde sus orígenes, en este elemento compositivo (puesto que es parte crucial del diseño arquitectónico y artístico) una de las sustancias que engendran lo bello.

“Creo que lo bello no es una sustancia en sí sino tan sólo un dibujo de sombras, un juego de claroscuros producido por la yuxtaposición de diferentes sustancias. Así como una piedra fosforescente, colocada en la oscuridad emite una irradiación y expuesta a plena luz pierde toda su fascinación de joya preciosa, de igual manera la belleza pierde su existencia si se le suprimen los efectos de la sombra.” (Tanizaki, 2014, p.69)

La Seducción del Misterio

Los artificios de los que es parte la sombra, son inconmensurables. El misticismo que la rodea ha dado rienda suelta a la imaginación de los orientales, configurando un entramado objetual para la creación y el diseño en la abstracción. Sin embargo, ¿Qué se esconde en las sombras?, espectros, fantasmas, silencio. El misterio que alberga, a su vez, ha transformado los elementos, dotándolos de cualidades, muchas veces, indescritibles, puesto que, las

sombras otorgan peso, densidad, sobriedad y elegancia a los objetos sujetos a un espacio y tiempo determinados. Apremiar, por ejemplo, una pintura, dentro de una pared sombreada, dotará a la obra de una nueva significación, en ella, lo concreto ha dejado de ser evidente. El cuadro posicionado en la tibieza de una oscuridad calculada, no es solo percibido por la vista, comulga con el espacio dentro del cual las formas que no han de ser perceptibles por la carencia lumínica activan una serie de sensaciones, contribuyendo al re-descubrimiento constante. Es en este contexto, que podemos hablar, de seducción.

“Porque una laca decorada con oro molido no está hecha para ser vista de una sola vez en un lugar iluminado, sino para ser adivinada en algún lugar oscuro, en medio de una luz difusa que por instantes va revelando uno u otro detalle, de tal manera que la mayor parte de su suntuoso decorado, constantemente oculto en la sombra, suscita resonancias inexpresables.” (Tanizaki, 2014, p.36)

Para posibilitar el entendimiento, pensemos en las Geishas. Éstas, ocupan quimonos de tal largo y espesor, que solo dejan a la vista, cara y manos, si a ello, le hemos de sumar, un colorete facial, el cual provoca en el rostro, el realce de los ojos y el claroscuro en los rasgos faciales, consideraremos que, bajo aquella capa de maquillaje y ropajes, se esconde un cuerpo, cuerpo que ha sido conscientemente vetado, en cuanto a sus proporciones y detalles físicos, para ser revelado en las sombras y por consiguiente descubierto. Las Geishas son, un ejemplo carnal de la seducción, la cual no es, entonces, solo una cualidad física, ésta se distingue por ser, en gran medida, psicológica.



34. "Contemplación de la luna", Autor Utagawa Hiroshige

Aquello que seduce el alma humana, se caracteriza entre otras cosas, por estar dotado de incertidumbre, he ahí, el artificio de las sombras como seducción. Ellas generan un estadio, en el cual, el misterio por develar las formas incompletas se posiciona, subordinando a los sentidos y sensaciones, abriéndose a diversos campos interpretativos. Por ende, la seducción de aquello que no es evidente, posibilita el acto estético y con ello, el encuentro entre figuración y abstracción.

En un mundo vertiginoso, bombardeado por un exceso lumínico, el cual ha cerrado sus puertas a la contemplación de la naturaleza en su expresión más pura, aquella que goza de sus luces naturales (un ejemplo es la luz de luna), el goce de las sombras y sus juegos de seducción detienen el tiempo, volviendo el presente un ensueño, haciéndonos parte del artificio.

Claro está que, las consideraciones sobre la sombra devienen de un contexto histórico y cultural mucho más profundo. Los Orientales a lo largo de su desarrollo, al contrario de occidente que ha buscado un progreso instrumental, supieron adecuarse en su momento, a los límites geográficos y la carencia de materiales y/o herramientas de construcción. En base a esto la extensión de sus tejados ante las inclementes lluvias tuvo por efecto viviendas oscuras, dentro de las cuales sus ocupantes supieron encontrar, en palabras de Tanizaki “lo bello en el seno de las sombras” (2014, p.44), siendo entonces, efecto de las vivencias cotidianas, como causa de un contexto. Bajo este punto, también debemos entender el desarrollo de la pintura, poesía y caligrafía.

“Supongamos que el inventor de la estilográfica hubiera sido un japonés o un chino de otra época. Es evidente que no habría dotado a su punta de una plumilla metálica sino que de un pincel. Y que lo que habría intentado que bajara del depósito hasta las cerdas del pincel no sería tinta azul sino algún tipo de líquido parecido a la tinta china.”(Tanizaki, 2014, p.23)

D) La Caligrafía, un acto estético

Para los chinos y japoneses, la caligrafía desde sus inicios ha significado más que una simple forma de escritura. Dentro de sus anales se encuentra el “origen” de sus postulados filosóficos y religiosos. Siendo ésta práctica el principal “camino” (aludiendo al taoísmo) de unificación entre el hombre y el cosmos.

El acto caligráfico es un constante desarrollo, donde tiempo y espacio se funden, en un trazo que todo lo anima. El pincel actúa, al igual que la tinta, como una extensión del cuerpo, conformando un organismo viviente, siendo su principal finalidad pintar el momento, transmitiendo consigo, la naturaleza y el potencial creador, por ende, los alientos vitales, conformando, desde el papel, una relación cíclica entre el vacío y la plenitud, en palabras del ya mencionado François Cheng (2013) . Conforme a su cosmovisión, la palabra, entonces, se metamorfosea en imagen, la cual a su vez constituye un signo y, por consiguiente, no solo alberga ritmo, equilibrio, trazo, pincelada y técnica. En el acto, el artista vacía sus emociones, dotando a la “obra” siempre “móvil”, no solo de belleza, sino que de vida y por ende, de universalidad en cuanto al cosmos. (Lazaga, 2007)

El calígrafo, poeta y pintor a su vez, comienza su aprendizaje en el estudio de la técnica y practica constante de los caracteres, su desarrollo según periodos y estilos⁸. Logrando una profundización en la soltura de su trazo y pincelada, con el fin de conformar una obra que albergue sutileza, elegancia, movimiento y vida, transformándose en un director de orquesta, cuyas notas musicales son constituidas por signos. Una vez conocidas e interiorizadas las diversas especificidades técnicas, albergadas ahora en su inconsciente, el calígrafo camina hacia la abstracción y con esto, al despojo. La vacuidad de su existencia, acciones e interpretaciones.

⁸ Ver *Antecedentes de La Caligrafía en China* y *Antecedentes de la Caligrafía en Japón*.

De la Figuración a la Abstracción Caligráfica.

Como ya ha sido mencionado con anterioridad, la praxis caligráfica involucra el estudio de técnicas extensas, las cuales transitan, en el caso de China, entre el conocimiento y manejo de todos los estilos y trazos pertenecientes a los Kanjis, éstos al llegar a Japón, y con el fin de constituir una escritura identitaria, mezclarían lo antiguo con lo moderno. En un proceso de síntesis figurativa y conceptual, abstrayéndose en un sistema de signos que funcionará a la par, siendo éste a su vez, y conforme al paso de los años, el principio de una estética en constante transformación, dotándose de sentir y espontaneidad. Abriendo paso a nuevos estilos y vanguardias, influyentes hasta nuestros días.

“En ese desarrollo y en búsqueda de su identidad somete a la escritura china a una síntesis, la simplifica y abstrae formal y conceptualmente en función de sus necesidades, creando un sistema de signos paralelo, sin por ello abandonar el de caracteres; es decir hace un collage de lo antiguo y lo moderno, respetando las emociones que ambos códigos aportan.” (Lazaga, 2007, p.58)

La “vía” hacia la abstracción, se encuentra dada, como menciona Lazaga por una “necesidad”, está corresponde a su vez, en una búsqueda constante de liberación (2007). Considerando la concepción, de que toda escritura necesita estar “viva” para ser una obra caligráfica, es que la expresión del calígrafo se vuelve fundamental, ello conforma, en cuanto a los procesos y desarrollo del presente arte en Japón, el estilo cursivo o <<sôsho>>.

Los caracteres y su significado, en cuanto a la representación pasan a estar en segundo plano, primando la interioridad del que ejecuta el acto caligráfico, siendo en ocasiones irreconocible, y por ende, sublimando el contenido a la abstracción total. La seducción que albergan dichas obras se encuentra en aquello que permanece oculto, su mensaje, dejando al espectador la posibilidad de imaginar infinitos significados, emociones y sensaciones.

La unión entre el espacio-tiempo, dentro de la abstracción caligráfica está dada por “la imposibilidad de repetición”, “el error”, “la importancia del presente”, “la intervención del azar” y las “leyes naturales” (Lazaga, 2007). Al considerar que, para llevar a cabo la práctica caligráfica, se utiliza tinta, la cual no alberga la posibilidad de ser “borrada” ante un “error”, ésta es , producto del azar, al estar contenida en una acción que busca comprender la totalidad del “presente”, incorporando el error y por ende la imposibilidad de repetición (Fadón, 1996).

Cada caligrafía, es única y transformadora, puesto que sigue las leyes naturales y con ello el vacío que anima el sentir universal y los alientos vitales. Para los orientales, por ende, el arrepentimiento en cuanto a una “obra con errores” no existe, siendo tan solo, en el caso de ser considerado por el calígrafo como “insuficiente” en su búsqueda de captación del espacio-tiempo, un intento, intento que poseerá, igual valor que el resto de sus obras, pues ésta albergará parte de su temporalidad. Ello se debe a que en la cosmovisión oriental nada es permanente.

El acto de la caligrafía, al igual que la pintura, corresponde a un constante aprendizaje concomitante al tiempo presente, en el cual se contienen, a su vez, todas las energías, lo inteligible y lo ininteligible, generando una apertura, abriendo una dimensión espacio-temporal en la cual, el espectador participa construyendo y descubriendo tanto formas como mensaje-concepto. Develando los signos.

“El hecho de que los intentos considerados fallidos no se corrijan y se dejen tal cual, pasando a una repetición de los mismos espacios y tiempos presentes conlleva, no tanto la necesidad de perfección- inexistente por inalcanzable-, como la necesidad de haber conseguido a través de la construcción caligráfica y el equilibrio la unión espontánea con la esencia. Le esencia entendida como ese vacío que nos permite acercarnos al movimiento de las leyes naturales y universales a través del Ki y que nos dan un reflejo de nosotros mismos, a través de los trazos.” (Lazaga, 2007, p.65)

De la caligrafía abstracta al signo pictórico.

Con el fin de profundizar en la comprensión del proceso de abstracción caligráfica en Japón, se tomará como ejemplo, una de las explicaciones de Noni Lazaga en su libro “La caligrafía Japonesa” ubicado en la página número ochenta (2007). Considerando para esto, la unión entre signo, forma e imagen.

Si bien, a simple vista, en la conformación de la escritura Kana (japonesa) muchos de los caracteres y su “representación” no tendrían unión en cuanto a significado. Se debe considerar que ésta se compone de un carácter chino o Kanji, más un carácter en Kana (japonés) y un radical o “acompañante”, cada uno de éstos, a su vez, posee un significado. Ello implica una asociación entre formas y el contenido conceptual de los componentes, por lo que, en vías de una escritura que transforme la palabra en imagen, el calígrafo busca la unidad conceptual y estética.

Por ejemplo, la palabra “cereza”, se encuentra formada por el kanji de árbol, el cual es estilizado para lograr un equilibrio visual, a su vez, que se convierte en un radical situado en el sector izquierdo. A su lado derecho, irá el carácter de mujer, el cual es adornado por tres trazos superiores.



35. Carácter de "cereza".

Para oriente, tanto la cereza como la mujer son símbolos de belleza y seducción, por lo que, al asociarse el significado de un árbol con el de mujer a su lado, constituirán el signo de cereza, cuya significación es mental, producto de la unión conceptual. El calígrafo por su parte, es quien la interpreta y desarrolla en imagen, siendo ésta, a su vez, poética en cuanto a la metáfora que implica su realización y mensaje contenido. Si consideramos, entonces, que el artificio de la imagen, es su combinación y transformación compositiva, sumado a la sensibilidad, espontaneidad, el trazo y gesto dado por el calígrafo, a la palabra “Cereza” se transforma según las intenciones de quien, dominando la técnica caligráfica desarrolla un desplazamiento de las formas. Convirtiendo al signo en una imagen pictórica-poética, la cual en su origen es abstracción pura (sintetización, asociación de formas y conceptos).

“Esta bella imagen nos sitúa más allá de la simple escritura, para introducirnos en el valor de la imagen, transformada en signo y llevada al terreno de lo pictórico...Es decir, existe un dialogo entre los significados y las formas que se traduce en una unidad estética y conceptual de los caracteres; y el calígrafo es susceptible a estas estrechas relaciones de equilibrio entre formas y conceptos.” (Lazaga, 2007, p.81)

Junto con esta asociación de significados y formas, la abstracción total en cuanto al signo llegará con la formación de los dos silabarios japoneses, el Katakana y el Hiragana, ambos creados según la fonética (por oposición al silabario chino), es decir, el signo es la representación de un sonido y de cómo éste es oído. El Hiragana, creado para las mujeres de la corte, es, hasta la actualidad, al igual que sus estilos derivados, el silabario utilizado por excelencia entre calígrafos y pintores, puesto que sus caracteres son la sintetización y abstracción del katakana (escritura masculina), de igual manera, sus formas son sinuosas y curvas, posibilitando en mayor medida, la expresividad en la praxis⁹.

Dentro del proceso de abstracción, no cabe duda, la relevancia que poseen las corrientes filosóficas y religiosas del taoísmo y budismo, los monjes Zen aportarían en la sintetización de las formas, prevaleciendo el “gesto” por sobre el significado. Ello se ve representado en obras caligráficas denominadas como <<Ichigyo mono>> o <<frase única>>, por oposición a los poemas o <<geju>>. Dichas obras corresponden a una frase o carácter, dentro de los cuales prima la expresividad y fuerza contenida, denominándose al trazo como <<bokuseki>> o <<trazos de tinta>>. La espontaneidad y el azar como elementos concomitantes, se verán reflejados en “pinceladas únicas”, las cuales serán acompañadas de “salpicaduras” de tinta o <<hatsuboku>> (nuevamente el error es considerado como parte de la obra), aunque en la mayoría de las ocasiones, dichas manchas, las cuales generarán un dinamismo entre espacios de papel vacíos y el carácter, serán premeditadas. También se sumarán las técnicas de <<hihaku>> o <<blanco volador>>, la cual consistirá en pinceladas rápidas que dejarán espacios en blanco dentro de líneas cargadas de tinta más oscura. La técnica de salpicadura denominada también en japonés <<tarashi-komi>> y el <<nijimi>> la cual incorpora goteo y grandes cantidades de tinta diluida o aguada en cada pincelada. Estas

⁹ Imagen N° 33. *Silabario japonés*, p.53.

dos últimas, si bien, fueron creadas en China, se desarrollaron y encontraron su mayor expresión artística en Japón, siendo una de las influencias más marcadas para las vanguardias occidentales. (Lazaga, 2007)



36. Bokuseki o "Trazos de tinta".



37. Caligrafía Ichigyo mono o "Frase única"



38. Geju o "Poemas"



39. Hatsuboku o "Salpicaduras de tinta".



40. Hihaku o "Blanco volador".



41. Tarashi-komi o "Salpicaduras"



42. Nijimi. Técnica que incorpora goteo y tinta diluida o aguada.



43. Nijimi.

“Estas dos técnicas cobran especial importancia en los estilos contemporáneos por su influencia en las vanguardias pictóricas tanto japonesas como occidentales, de manera que su utilización en caligrafía marca esa evolución que acercó esta disciplina a la pintura contemporánea a comienzos del siglo pasado”. (Lazaga, 2007, p.146)

E) Del Autor y su Obra en Oriente.

Para los orientales, no existe el concepto de permanencia, puesto que todo se encuentra en constante transformación. El sentido, por ende, de trascendencia en cuanto al “ser”, es occidental. Si consideramos, que dentro de la filosofía budista y taoísta el “ser” no existe, y está albergado en el “no ser”, el “autor” dentro de la visión china y japonesa, se encuentra en un constante proceso de transformación, al igual que su obra. Ello implica que la concepción de obra como “única” e “irrepetible”, no se encuentre dentro de sus postulados. El acto creativo, como tal, es una metamorfosis o en palabras de Byung-Chul Han “El pensamiento chino no se caracteriza por concebir la creación a partir de un principio absoluto, sino por el proceso continuo sin comienzo ni final, sin nacimiento ni muerte.” (2016, p.13).

Durante toda la historia del arte chino y japonés, la dimensión del “autor”, por oposición a la occidental, no se encuentra divinizada. Debemos considerar que en la cosmovisión oriental, el hombre es parte de un todo orgánico y, por consiguiente, la función de “creador”, equiparable al rol de un “ser” celestial, implicaría, primero, una obra impoluta, por oposición a la incorporación del error, lo impoluto y perfecto no corresponden al azar, son en resumidas cuentas, inalcanzables para el humano. Segundo, trastocaría la consideración de proceso y transformación, intrínsecas en el pensamiento oriental, generando un cierre en cuanto a la dimensión espacio-tiempo, implicando un acontecimiento irrepetible o ruptura en el tiempo. Visión contraria, puesto que, el tiempo no es lineal, la “obra” no es considerada inmutable, y si bien, conforma el acto de “pintar o caligrafiar el presente” dicho espacio-tiempo, es reiterativo. Tercero, no existe la noción de “original” y por ende el acto de “crear”, por oposición al pensamiento occidental, es abordado como una “mediación”. El artista no “crea”, es un “médium”, un “puente” en el universo. Un transmisor de aquello que se encuentra contenido en el todo, desplazándose por medio de los alientos vitales hacia el soporte.

De la obra original a la obra mutable.

Los fundamentos occidentales sobre aquello considerado como obra, se basan en aquella sustancia, irrepetible, irreductible e inequívoca. La tan anhelada belleza (el bien) que otorga la cualidad de “única” a una obra surge desde los postulados filosóficos platónicos, hasta nuestros días (Han, 2016). Por el contrario, el pensamiento oriental, centrado en la transformación, nos habla de una “obra” abierta, cuyo proceso es infinito y por ende, sometido a cambios. La “huella verdadera”, cuya denominación es <<Zhenji>> no involucra una presencia o permanencia, ello nos habla de un infinito. La huella es verdadera por su alteración; es decir, la obra se transcribe en un presente constante.

Para una mayor comprensión de lo anterior, debemos situarnos en el contexto de la copia incesante a los maestros por parte de los calígrafos, pintores y poetas chinos y japoneses. Con el fin de lograr un manejo exacto de las técnicas, los primeros calígrafos oriundos del Japón, realizaron transcripciones textuales de los poemas y kanjis traídos desde china por los monjes zen, practica abalada y realizada, incluso por los emperadores. Del mismo modo, las obras llegadas desde el continente a la isla, eran sometidas a alteraciones, generando una “coautoría”, es decir, un entramado de intervenciones, las cuales trastocan la concepción de un “autor único” (Han, 2016). Esto dentro del pensamiento oriental no es visto como una violación hacia los derechos de propiedad intelectual (denominación actual), sino que, por el contrario, como una veneración, la cual, dentro de sus múltiples factores de cambio, otorgan incluso un mayor valor a la obra.

Existen, para los efectos anteriores, dos conceptos en cuanto a la copia. El primero es <<fangzhipin>>, el cual consiste en tomar una obra como referente, recreándola, sin igualarla. El termino <<fuzhipin>>, es el usado para designar a una copia exacta, la cual a su vez, al ser realizada dentro de un nuevo contexto, pasa a tener mayor valor que la denominada occidentalmente como “original”. Las distinciones, en cuanto a éste último concepto, se encuentran en la dimensión espacio-tiempo, es decir, entre lo “viejo” y “nuevo”. (Han, 2016).

“La figura fundamental del pensamiento chino no es el ser uniforme y único, sino el proceso poliforme y heterogéneo. Una obra de arte china nunca permanece idéntica a sí misma. Cuanto más venerada, más cambia su aspecto.” (Han, 2016, p.21)

De la falsificación a la obra comunicacional.

La coautoría siempre ha estado presente dentro de las prácticas artísticas orientales producto de la copia, intervenciones y transcripciones, situando a las obras dentro de nuevos contextos, dotándolas de múltiples sentidos. Si la obra es susceptible a cambios, también se abre a las posibles transformaciones.

La conformación de nuevas imágenes se da por el binomio complementario vacío-lleno dentro de la cosmovisión oriental. La obra, dentro de sus posibilidades, se encuentra en un incommensurable vacío, en ella se albergan los alientos vitales y la fuerza del universo, llegar a la plenitud por medio de ella, es establecer una reinterpretación de sí misma. Es por ello que para los orientales la imagen es palabra y, ésta por ende, conforma poesía y música visual. Una imagen abierta hacia la metamorfosis. Dicha concepción hizo posible, por ejemplo, que los grabados de Hiroshige fueran copiados, sometidos a alteraciones cromáticas y dimensionales (reducción de tamaño), llegando como estampas al continente europeo, éstas a su vez, fueron también falsificadas con el tiempo, al igual que obras caligráficas de épocas pasadas. Por el contrario a lo que se podría pensar, como occidental, argumentando una herejía artística y pérdida de valor (cultural y adquisitivo).



44. Hiroshige, "Playa Maiko, Provincia de Harima", Van Gogh "Puesta de sol con pinos contra el cielo rojo".

Las falsificaciones se encuentran consideradas, dentro del ámbito cultural chino y japonés, como obras. En estas, junto con darse la transformación y una veneración para con los artistas, surgen nuevos maestros, los cuales expresan su potencial mediante la falsificación, dando paso, en ocasiones, al mejoramiento de las mismas obras a imitar, adquiriendo valor no solo por el contenido, sino que, por su contexto espacio-temporal, su reinterpretación y transmisión en la actualidad.



45. Hiroshige (1856), Van Gogh (1887), Ginette (2014).

Trastocando entonces, la idea de un “original”, la cultura oriental no considera una obra como única, verdadera, e inmutable, en ella el cambio es inminente. Su apertura, no es solo hacia la técnica, también lo es hacia la estética. Una estética del lenguaje artístico, puesto que abre canales comunicacionales. Byung-Chul Han, nos habla de los sellos incorporados dentro de las pinturas chinas y como estos implicaban un acto social, mientras que, al mismo tiempo, modifican la noción de “original”, para occidente, también hacen su parte en cuanto a la obra como un “encuentro social” (2016). En dicho encuentro, la obra en sí, es imagen y palabra, poseía y pintura colectiva.

Tanto emperadores, políticos, letrados y ciudadanos comunes, utilizaban las copias y falsificaciones de obras reconocidas para establecer un canal comunicacional, éstos, a su vez, al intervenir dichas imágenes, la dotan de un nuevo valor, el del acto colectivo. Por consiguiente la obra sigue una “huella guía” (Han, 2016), ésta es transformada abriéndose a un cambio físico y estético, mediante la coautoría, copia y falsificación.

“El sello no sirve al pintor chino para dejar constancia de su presencia como subjetividad creadora. Más bien abre in terreno de diálogo, en el que solo traza una huella que sirve de guía...La pintura, aquí, es un acto social, colectivo. En el Lejano Oriente, también la poesía es un acontecimiento comunicativo. Sirve como punto de encuentro social.” (Han, 2016, p.45)



46. Sello "Tesoro del gran emperador", dinastía Qing



47. Izquierda: Ni Zan. Centro: Wu Zhen. Derecha: Wang Meng

VI. La Puerta de Entrada hacia una Estética Ampliada.

A) De la Caligrafía de Vanguardia al Arte Abstracto de Occidente

Hidai Tenrai, postula que, la caligrafía es la unión de la forma con la idea, cuyos trazos y pinceladas generan una línea expresiva consustancial, en la consideración de la caligrafía como una de las “bellas artes”. Defendiendo el estudio de los clásicos y las técnicas, para luego obtener la abstracción por medio del <<sho>> (<<shodô>>) en una constante práctica y desarrollo, la cual involucra desde los conocimientos clásicos (escritura más antigua), asimilándolos en el inconsciente, para posteriormente transformarla conforme a la propia expresividad, haciendo que éste arte evolucione. Hidai sentaría entonces las bases, para la creación de dos grupos japoneses de especial relevancia en cuanto a la influencia oriental en occidente durante el siglo XX. El primero de estos sería <<Zeneisho>> o <<Caligrafía de Vanguardia>>, mientras que el segundo se denominaría <<Chûshôsho>> o <<Caligrafía Abstracta>>. (Lazaga, 2007)

La gran época de la abstracción caligráfica unida a lo pictórico, si bien se inició durante el periodo entre guerras, encuentra su apogeo entre los años 1945-1960, al mismo tiempo que, entre los artistas derivados del expresionismo abstracto, comenzaría a evidenciarse con mayor fuerza la influencia de oriente en occidente.

“Unos y otros estaban inventando un nuevo lenguaje abstracto, en el que tanto en América (expresionismo abstracto, action painting...) como en Europa (informalismo, tachismo...), la línea y el trazo tomaban protagonismo a través de las declaraciones de espontaneidad de la técnica. La liberación de las viejas convenciones formales, la atención al inconsciente y el rechazo de espacio ilusionista, así como la búsqueda de la espiritualidad, sentaban las bases de un arte que tendría grandes puntos de encuentro con la caligrafía de vanguardia japonesa.” (Lazaga, 2007, p.179)

La “Caligrafía de Vanguardia”, buscaba la expresividad pura de los intereses, sentimientos y sensaciones del artista por sobre el significado de las letras, produciéndose en algunos casos la anulación por completo de los caracteres.

Ya finalizada la guerra, y debido a muchas de las experiencias de los calígrafos, se crearon dos grupos, siendo la “Vanguardia” el punto en común. El primero se llamó <<Heigensha>>, donde el signo seguiría siendo fundamental para la conformación de una imagen palabra, variando en técnicas y estilos caligráficos, abandonando la tradición sin perder el sentido de la caligrafía como arte. El segundo grupo fue denominado <<Keiseikai>> caracterizándose por la búsqueda de un arte puro, donde la escritura en Kana negaba sus propias estructuras tradicionales, y el rescate de los trazos conformarían un desplazamiento hacia la pintura abstracta, terminando por desligarse del signo, acercándose más hacia occidente. (Lazaga, 2007)

En el primero grupo los artistas más destacados fueron Ôsawa Gakyû, Okabe Sôfû, Ikeda Suijô y Nakajima Yusui. Mientras que en el segundo resaltan Ueda Sôkyû, Uno Sesson, Shinoda Toko y Morita Shiryû.

Un tercer grupo nacería, derivado del Keiseikai, producto de la salida en 1952 de Morita Shiryû, quien junto a calígrafos como Inoue Yûichi, Nakamura Bokushi, Eguchi Sôgen, Sekiya Yoshimichi y Tsuji Futoshi, crearía el <<Bokunjinkai>>. Éste, por oposición al Keiseikai, rescataría el misterio, la interioridad del artista, el movimiento, los estilos de escritura característicos y al signo como elemento concomitante del trabajo caligráfico artístico, siendo llevado a la plástica. En síntesis, buscaría rescatar la idiosincrasia japonesa y sus manifestaciones culturales, en la abstracción.

“La caligrafía de vanguardia avanzó así en dos direcciones: la abstracción más pura de Keiseikai, que acabó desviándose del significado del signo, y la de Bokunjinkai, que seguía utilizando el signo y su naturaleza plástica como excusa para buscar el movimiento libre e interiorista de los artistas. Lo curioso es que ambas llegaron al mismo punto de abstracción, de no reconocimiento e imposibilidad de pronunciación de las letras.” (Lazaga, 2007, p.192)



48. Autor Shiryû Morita, Obra: Kaikou



49. Autor Morita Shiryû, Obra: Kai



50. Autor Yûichi Inoue, Obra: Ko



51. Autor Inoue Yûichi, Obra: Yume



52. Autor Uno Sesson, Obra: Baume.



53. Autor Shinoda Toko, Obra: Caligrafía.

B) *El Orientalismo. La Apertura Hacia Una Nueva Estética.*

El “Orientalismo” como concepto e influencia en occidente, ve sus inicios durante el siglo XIX, acentuándose durante el XX. Las estampas japonesas llegadas al continente europeo, encontraron, entre los impresionistas una gran aceptación. Puesto que los trazos orientales develaban sencillez y rapidez en su ejecución, siendo los primeros en abordar dichas técnicas Van Gogh y Toulouse Lautrec, uniendo pintura y dibujo. (Lazaga, 2007)

Los movimientos artísticos occidentales, buscaban con ansias nuevos métodos, que posibilitaran la libertad de expresión, prevaleciendo en la formulación de movimientos abstractos. Éstos por su parte, traerían consigo, ya en el siglo XX y durante la pos-guerra, la asimilación de dichos contenidos, generándose una fusión conceptual y técnica entre oriente y el arte de vanguardia en occidente.

Dentro de la búsqueda de los artistas europeos, en las manifestaciones artísticas japonesas, se encuentra la observación y el estudio de la caligrafía. Seducidos por su misterio y las nuevas teorías sobre el inconsciente, venían en ella, la unificación de la pintura y poesía, es decir, la imagen palabra, el signo, el cual ingresaría con fuerza dentro de las obras expresionistas, surrealistas e informalistas. (Lazaga, 2007)

Por su parte, la concepción oriental sobre el “azar” ampliaría los horizontes dentro del arte occidental, como ejemplificación de la libertad y la llevada a la praxis del inconsciente colectivo, junto con un marcado interés por la filosofía del budismo zen.

Miró, atraído por la caligrafía japonesa y la unión inconmensurable entre poesía y pintura, viajaría en los años 60's a la isla, generando vínculos importantes con el crítico de arte japonés Takiguchi, quien, con anterioridad, había trabajado junto a Breton generando una apertura entre los orientales hacia corrientes artísticas de occidente, en especial, del surrealismo. Takiguchi, resultaría fundamental para el conocimiento y comprensión, por parte de Miró, de la caligrafía abstracta, sus técnicas y postulados filosóficos. (Lazaga, 2007)



54. Autor Joan Miró, Obra: Pintura II/V

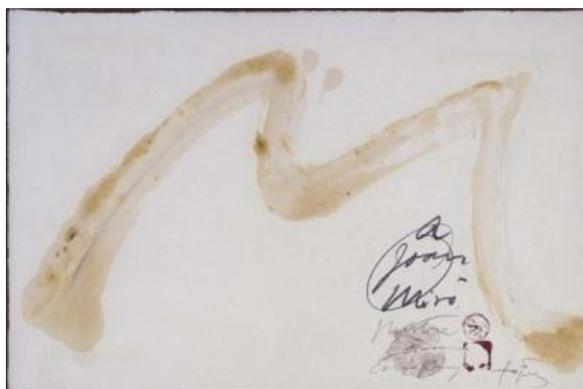


55. Autor Joan Miró, Obra: Paisaje Animado.

Tapies, por su parte, producto de su estrecha relación con Hisao Dômoto y el grupo Gutai, comenzará a incorporar letras dentro de sus obras, marcando un precedente en cuanto al trazo caligráfico en occidente. Lo que, en palabras de Dômoto, simbolizaría el descubrimiento en Europa del signo y su explotación, mediante una caligrafía trascendental (Lazaga, 2007). No obstante, lo que distingue al catalán por sobre otros artistas, será la incorporación de diferentes materias, mediante las cuales, la develación del espacio-tiempo es inminente. Un estadio que, en el caso de Tapies, nos revelará un camino anterior al de la caligrafía, en la cual ella misma se contiene. Esto producto de su gran conocimiento de la filosofía japonesa, en especial del Zen, reinterpretando lo primigenio, el pensamiento en transformación hacia el trazo y el gesto inicial de la potencia caligráfica.



56. Autor Antoni Tapies, Obra: S/T



57. Autor Antoni Tapies, Obra: S/T

Sin embargo, el camino hacia la abstracción pura, como influencia evidente de oriente en occidente, llegaría de la mano de artistas que, mediante la caligrafía y su interpretación, harían de la imagen- palabra, su práctica constante, interiorizándose en la cultura, filosofía y formas artísticas del Japón, desplazándolas y profundizándolas en occidente. Personajes como Hidai Tenrai y la escritura <<shodô>>, influenciarían a artistas como Henri Michaux, quien llamaría a sus obras “Escritura Enferma” plasmando sus sentimientos poéticos y desplazándolos al signo caligráfico.

Para Michaux, la experimentación resultaba fundamental en la búsqueda de una comprensión hacia la realidad de los sentimientos más propios e íntimos del ser humano. Dicha ansiedad por el descubrimiento en cuanto a las corrientes de pensamiento oriental, lo llevarán a conocer el Zen y Taoísmo. Mediante la caligrafía, herramientas y materiales de oriente, tanto como la tinta y la aguada, profundizará en el trazo, con el fin de alcanzar la velocidad deseada en la expresión incorporando el azar y error dentro de sus obras, ello con el fin de lograr que el signo encuentre movimiento en un espacio-tiempo determinados. Henri Michaux, es uno de los artistas en donde la abstracción al igual que la caligrafía oriental, surge mediante un desarrollo y búsqueda del sí.

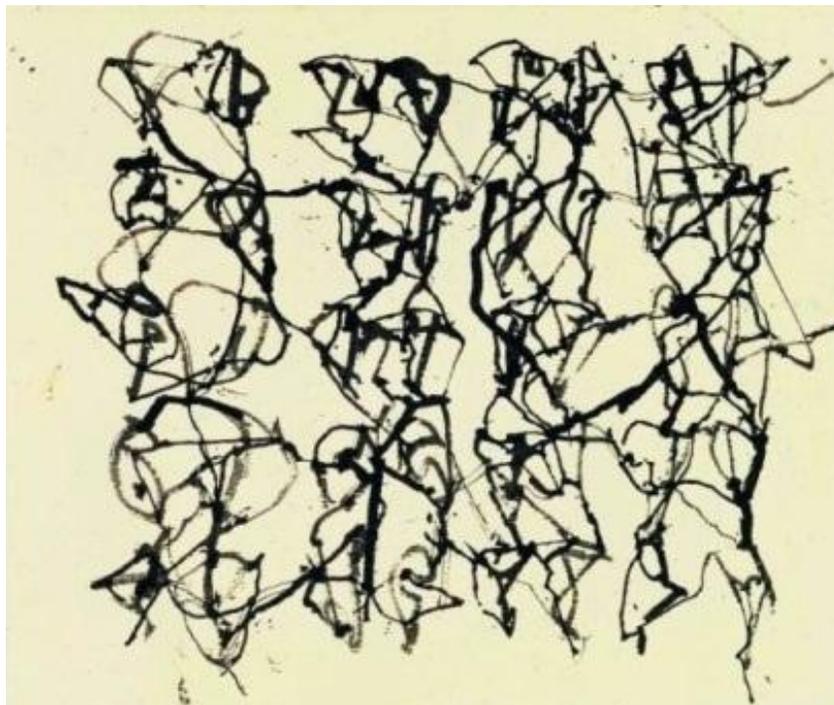


58. Autor Henri Michaux, Obra: S/T

“Durante mucho tiempo solamente utilicé acuarela, que es un medio muy rápido. La tinta permite ir muy deprisa. Y el acrílico, en dos veces, pero aún más deprisa. Me sorprende que tan pocos pintores hoy en día se preocupen por la velocidad, cuando se trata de una forma esencial de la época...” (Dominique Rey, 1994, *Entrevista con Henri Michaux*, citado en, Lazaga, 2007, p.169)

Siguiendo la senda de un descubrimiento interior, es que el artista, Mark Tobey, (quien en primera instancia habría iniciado sus estudios caligráficos en árabe) llega a china en 1934 y posteriormente a Japón, interiorizándose en el zen. Producto de este viaje es que desarrolla sus llamadas “Escrituras Blancas”, nombre que si bien no fue otorgado por él (Lazaga, 2007), expresaba su creciente interés por la luz. Tobey asimila en su “pintura escrita” la línea caligráfica a los kanas japoneses, mediante líneas verticales. Sin embargo, y conformando una fusión entre occidente-oriente, sus trazos se encuentran entrelazados, creando una movilidad que no “logra” salir del papel absorbente, por oposición al arte oriental, congelando el momento en lo inamovible. Cada pincelada y gesto, revelan la incorporación del azar y de los errores como parte fundamental del acto caligráfico.

“Tobey incluye el concepto de la música en sus composiciones, algo que pertenece al mundo de los calígrafos y que la mayoría de los otros pintores occidentales no parecen reflejar con tanta intensidad. Él es, sin duda, el gran conocedor del espíritu caligráfico oriental y occidental.” (Lazaga, 2007, p.175)



59. Autor Mark Tobey, Obra: Sumi

Si bien, la influencia de oriente es evidente dentro de los artistas mencionados, cabe realizar algunas acotaciones. En cuanto a los postulados entregados en los apartados anteriores, es necesario mencionar que, tanto para chinos como japoneses, la filosofía budista y taoísta, corresponden a una forma de ver y vivir el presente y sus dimensiones, en base a dichas creencias es que se ha desarrollado la sociedad y sus aparatos de legitimación. La caligrafía por su parte, deviene entre muchas cosas, de la práctica espiritual constante, transformándose en un medio de conexión entre el universo (o todo orgánico), con la naturaleza humana.

Todos los artistas que establecieron contacto con oriente, como occidentales, encontraron en el exotismo de dichas creencias y prácticas, fuentes de inspiración. Claro está que, para muchos, se posicionó como una forma de ver y hacer arte, sin embargo, nunca dejaron por eso de tener arraigadas sus costumbres occidentales, por lo que conviene generar la distinción de que, si para oriente su filosofía y arte corresponden a una forma de vida, para el occidental, la caligrafía y sus múltiples cualidades trastocaron las consideraciones estéticas, conformando una nueva forma de ver y practicar las artes.

Personajes como Miró, Tapies o Tobey, si bien encontraron en Japón y China una apertura de posibilidades y fundamentos estéticos, sumaron a su entramado conceptual otros elementos, como la teoría de Jung¹⁰, por ejemplo. Por lo que, en lo constitutivo, conforme a lo que nos compete, la influencia de oriente en occidente generará una apertura estética hacia nuevas formas artístico-visuales y conceptuales.

¹⁰ Carl Gustav Jung, postula dentro de sus teorías, la idea del *inconsciente colectivo*. A grandes rasgos, dicha noción nos habla de que la humanidad a lo largo de su historia se ha dedicado a reproducir conductas, acciones, rituales y creencias de forma inconsciente, conformando nuestra percepción de lo real, por lo que muchas ideas albergadas en nuestra mente, poseen la cualidad de ser colectivas y repetidas socialmente, un ejemplo de ello sería el arquetipo de “héroe” o “salvador” de la humanidad desde los orígenes del hombre. Otro de los contenidos psíquicos colectivos serían los sentimientos, tales como el amor o el patriotismo. La idea del *inconsciente colectivo* también posee una *dimensión espiritual*, conformando la herencia de un individuo social-colectivo a otro desde antes de nacer en su estructura cerebral (lógica de pensamiento e identificación con el entorno).

VII. Octavio Paz

A) Un Peregrinaje Poético, Del Haiku a la Renga.

Los peregrinos de oriente caminaban de ciudad en ciudad, de pueblo en pueblo, en búsqueda de aquellos monasterios y templos más importantes conforme a sus creencias. El sentido de la caminata, el viaje, donde el hombre no solo transita, sino que pone al servicio del azar sus sentidos y experiencias, es en un acto espiritual. Peregrino y poeta, Octavio Paz, conoció muchos países, culturas e historias. Sin embargo, y producto de su carrera como funcionario diplomático, aterrizaría en Tokio por primera vez el 5 de junio de 1952. Teniendo como encargo, por parte del gobierno mexicano, restablecer la embajada de dicho país, tarea que, durante 5 meses, no logró a conformidad.

No obstante, la cercanía y su interés por oriente, surgen desde su más temprana infancia. Viviendo en la casa de su abuelo, contempló innumerables veces el jardín al estilo japonés de éste, en donde una pequeña lagunilla artificial era atravesada por un puente de madera. Posteriormente y a medida que su desarrollo intelectual e intereses iban creciendo, sus estudios en literatura mexicana lo llevan a leer a José Juan Tablada, el primero en escribir sobre Japón y los Haiku en castellano, traducciones que luego serían una forma de entender la poesía y su ejecución.

Antes de llegar a Japón, conocería a uno de sus más entrañables amigos, Donald Keene, quien poseía el prestigio de ser el mayor traductor de literatura japonesa. Junto con simpatizar en el primer instante, Donald, se convertiría en una fuente de conocimientos para Paz, cuyo intercambio sobre oriente, lo llevaría a indagar en la poesía de poetas japoneses de renombre, con mayor profundidad. (Asiain y Paz, 2014)

Su primera estadía en Japón suscitaría múltiples escritos y probablemente, Octavio Paz haya, más que ningún otro escritor latino y europeo, llevando las prácticas y técnicas literarias del Japón a su propia obra. La sencillez, de los poemas de Matsuo Bashō lo

cautivaría de tal forma, que en ellas encontraría la contención del universo dentro de la imagen-palabra. Al ver los japoneses la poesía como un acto de meditación y experimentación, se interiorizaría, para una mayor comprensión, en el Taoísmo y Budismo, éste último, si bien ya lo conocía, por sus años de permanencia en India, lo profundizaría mediante el Zen.

En 1954 conocería a su mayor aliado, Eikichi Hayashiya, realizando juntos la primera traducción, en 1955, al español de “Oku no Hosomichi”, o “Sendas de Oku”, la obra del viaje de Matsuo Basho con Sora su discípulo (Asiain y Paz, 2014). Luego de esto, realizaría una exposición itinerante por México, sobre las estampas japonesas que había conservado José J. Tablada, en conjunto con cinco conferencias, dentro de las cuales, el 15 de Julio, Paz daría a conocer su ensayo sobre “Tres momentos de la literatura japonesa”.

La primera traducción de los poemas de Bashō, serían el inicio para que personajes latinoamericanos como Benedetti escribieran Haiku.

Extracto de Sendas de Oku

Traducción de Octavio Paz & Eikichi Hayashiya

Muévete, tumba,
oye en mis quejas
al viento de otoño.

Al visitar una ermita:

Frescor de Otoño.
Melón y berenjena
a cada huésped.

En el camino compuse otro:

Arde el sol, arde
sin piedad—más el viento
es del otoño.

En un lugar llamado Komatsu, que quiere decir pino enano:

El nombre es leve:
viento entre pinos, tréboles,
viento entre juncos.

(Asiain y Paz, 2014, p.180, p.181)

Una de las influencias más marcadas del Japón en Octavio Paz, es la visión de la praxis poética como un acto colectivo, donde se es uno con el otro. Bajo estos lineamientos es que en 1969, en París, escribe junto a Roubaud, Sanguinetti y Tomilson, una “Renga”, forma de poema típico del Japón, compuesto por una sucesión de Haiku, en cuatro lenguas diferentes, respetando algunas de sus métricas y siendo otras formuladas por Jacques Roubaud. Las reglas esenciales de la Renga son: “Una secuencia en la que se alternan estrofas de tres versos de 5-7-5 sílabas y estrofas de dos versos de siete sílabas, las primeras dispuestas en una columna a la izquierda, las segundas en una columna a la derecha.” (Asiain y Paz, 2014, p.46)

La Renga de Paz y sus amigos, no solo revitalizaría un género poco practicado por los poetas japoneses contemporáneos, sino que, alcanzaría aquel sueño que los surrealistas tuvieron en su momento de esplendor, *la creación poética colectiva*. Con ésta también, la afición del poeta por el ritmo y el tiempo se verían satisfechos, donde el poema lograría la producción del poeta como un signo. Puesto que en ella, no solo existe un ritmo constante y alterno, sino que, también el espacio circula, generándose un presente dinámico. Dicha conclusión, sería evidenciada en su prólogo-ensayo “Centro Móvil”, el cual acompañaría la edición en español de la Renga creada por Paz.

“El elemento combinatorio consiste en la redacción de un poema por un grupo de poetas; de acuerdo con un orden circular; cada poeta escribe sucesivamente la estrofa que le toca y su intervención se repite varias veces. Es un movimiento de rotación que dibuja poco a poco el texto y del que no están excluidos ni el cálculo ni el azar. Mejor dicho: es un movimiento en el que el cálculo prepara la aparición del azar. Subrayo que el renga no es una combinatoria de signos sino de productores de signos: poetas.” (Asiain y Paz, 2014, p.112)

Renga I,7

Calina respiración de la colina.

Bajo sus arcos duerme la noche,
arden las brasas.

Peregrinación serpentina:
la boca de la gruta, lápida que abre,
(abracadabra), la luna.

Entro

en la alcoba de parpados: los ojos
-hamam de los muertos- lavan las imágenes.

Resurrección sin nombre propio:
soy un racimo de sílabas anónimas.

No hay nadie ya en la cámara subterránea
(caracola, amonita, casa de los ecos)
nadie sino esta espiral somnolucua,
escritura que tus ojos caminantes,
al proferir, anulan
-y te anulan, tú mismo
caracola, amonita, cuarto vacío: lector¹¹.

(Paz, 1989, p.351)

¹¹ Poema I, 7, de Renga, parte escrita por Octavio Paz en 1969.

La creación de Renga, no solo serviría de influencia para la poesía colectiva en occidente, uno de los poetas más afamados del Japón contemporáneo, Makoto Ooka, seguiría el camino de Paz, invitando a poetas de otras lenguas para así desarrollar, bajo el género de la poesía colectiva, varios “renshi”, o “renga” a la manera occidental, ello debido a que la estructura antigua ya no resultaba acorde a los intereses contemporáneos. (Asiain y Paz, 2014)

Para 1970, Paz escribe el ensayo “La tradición del Haiku”, en el cual no solo profundizaría en su estructura, sino que analizaría la obra de algunos poetas afamados, en cuanto al género. Explicando, a su vez nociones sobre la estética japonesa, como la unión del “sentir” con la “idea” y de cómo, la conformación social, por oposición a la occidental, se ha basado en los comunes, es decir, en el sentido de “grupo”. Es entonces, que en ese sentir, la idea se sintetiza, conteniendo con ello, al universo.

Paz retornaría a Japón en 1983, como invitado ilustre, por la Fundación Japón, convidado a leer sus poemas en la Universidad de Sofía (Tokio) y la de Waseda. En dicha ocasión, conmovido por la danza butoh y la visita al templo de Konpukuji, donde habría transitado Bashō, escribe “Basho-an”, una serie de Haiku, pasando a la historia como uno de los latinoamericanos más conocidos e influyentes en la literatura japonesa. (Asiain y Paz, 2014)

BASHO-AN

El mundo cabe
en diecisiete sílabas:
tú en esta choza.

Troncos y paja:
por las rendijas entran
Budas e insectos.

Hecho de aire

entre pinos y rocas
brota el poema.

Entretejidas
vocales, consonantes:
casa del mundo.

Huesos de siglos,
penas ya peñas, montes:
aquí no pesan.

Esto que digo
son apenas tres líneas:
choza de sílabas.¹²

(Asiain y Paz, 2014, p.136)

Parte elemental de las influencias de Japón en Octavio Paz, serían llevadas a el “Arco y la Lira”, teniendo su primera edición en 1956.

B) *La imagen poética. Lo indecible.*

Para los orientales, por oposición a la lógica occidental, los opuestos resultan ser complementarios. Ello indica, que a diferencia del razonamiento filosófico que acompaña la tradición europea en un principio, y luego latinoamericana, la representación por medio del lenguaje y la palabra, buscan ser una comunión de significados, donde, tanto vida como muerte serán equivalentes. Y si bien, cada una por separado posee significado, al unirse, por

¹² “Basho-An” pertenece a *Árbol adentro* (1976-1988), selección de Aurelio Asiain, *Japón en Octavio Paz*, 2014.

más opuestas que para un occidental puedan verse, en oriente, dentro de su cosmovisión, han de ser lo mismo. De esto, cabe mencionar, que la relación de los opuestos complementarios se encuentra dada, desde la consideración de un todo orgánico y por consiguiente, en cuanto a la poesía como tal, ésta es en sí, palabra, signo, contradictoria, dispar pero reconciliadora en sus fuentes.

Rescatando entonces, la cosmovisión taoísta por ejemplo, de que “esto es aquello, y aquello es esto”, el conjunto de palabras que conformar un poema, no buscan expresar la verdad, puesto que, dentro de la noción japonesa y china, basada en el Tao y Budismo, la verdad es inexistente. Ello por oposición al representacionismo racional occidental, el cual, por lógica y esencia verídica, busca generar simulacros de la realidad razonable. En dicha calidad, la poesía entonces, influida por oriente, no representa, sino que presenta el sentir, refiriéndonos no solo al significado del término, sino que a las sensaciones vitales, experiencias que unen sentimiento e idea, que conformar al hombre y la naturaleza en sí mismas. (Paz, 2015)

Por ende, si en occidente se representa una imagen, en oriente se presenta. Dicha imagen es contenedora de aquello que no es capaz de enunciar la palabra. Ésta, por su parte, no solo se genera mediante la percepción visual, un complejo funcionamiento cerebral y psicológico, es causa y efecto de sí misma. La imagen poeta, en palabras de Octavio Paz no aspira a la verdad (2015), puesto que como occidentales consideramos como verdadero aquello que es fundamentado por el conocimiento, por ende posee lógica y no surge de las contradicciones, la imagen, es ante todo, contradictoria en sí. Contiene aquello que no puede decirse con las palabras, he ahí el artificio de la imagen.

“El pensamiento oriental no ha padecido este horror a lo “otro”, a lo que es y no es al mismo tiempo. El mundo occidental es el del “esto o aquello”; el oriental, el del “esto y aquello” y aun el de “esto es aquello.” (Paz, 2015, p.102)

El poema es imagen, un conjunto de palabras con múltiples significados y conceptos que se oponen y fusionan, se reconcilian y vuelven a ser antagónicos en un devenir cíclico. El tiempo- espacio se funden en el momento de la escritura, la secuencia de palabras que

conforma al poema es entonces un signo, dicho signo es imagen, imagen que busca ser experiencia, vivencia y desprendimiento de los conocimientos, que parte desde el vacío hacia la plenitud. La imagen vacía la verdad aparente, desde la lógica de occidente, para volverse un viaje de la mente y la mirada en oriente. Imagen mental, imagen que se construye en la experiencia de los comunes, puesto que el poema no es solo de quien lo escribe, o lo escriben, también es de quien lo lee, el lector lo unifica, da vida a otra imagen. Al ser la imagen poética, entonces, una experiencia, ésta es incomunicable, reiterando su seducción. Ésta es luz y sombra. Va más allá de las palabras.

“Chuangtsé afirma que el lenguaje, por su misma naturaleza, no puede expresar lo absoluto...La condenación de las palabras procede de la incapacidad del lenguaje para trascender el mundo de los opuestos relativos e interdependientes, de esto en función del aquello. El Valor de las palabras reside en el sentido que esconden. La prédica sin palabras a que alude el filósofo chino no es la del ejemplo, sino la de un lenguaje que sea algo más que lenguaje: palabra que diga lo indecible.” (Paz, 2015, p.105)

Si bien, el poema como tal está compuesto de palabras, éste conforma en sí una imagen. Dicha imagen es la comunión de sus vivencias con lo mental, por consiguiente, nos expresan, sujetas a la interpretación, aquello que codifica su propia “verdad”, aquella que lo comunica con el todo, siendo entonces concomitante con el universo, teniendo su propia estética y lógica de lo ilógico, transmitiéndonos un “algo”, que es parte de sí mismo y de los “otros” al mismo tiempo. La imagen poética es un puente, siendo abstracta, puesto que solo ella se explica a sí misma, por oposición a las palabras que pueden ligarse a otras frases construyendo múltiples significados, la imagen poética, es contenedora de su propio sentido. Por lo que el poeta, escribe, dice; la imagen entonces, traspasa lo dicho, teniendo su propio sentido en el silencio.

Una imagen poética es aquella que contiene lo vacío y lo lleno, siendo irreductible, *indecible*, desnudando los sentidos, las palabras, por ende, no pueden alcanzarla, al no ser verbal, nuevamente indecible, *es esto y aquello al mismo tiempo*. La imagen poética es aquella que nos invita a revivir las experiencias, nos trasmuta, es la presentación del hombre en sí mismo. La imagen es yo y los otros.

“En virtud de ser inexplicable, excepto por sí misma, la manera propia de comunicación de la imagen no es la transmisión conceptual. La imagen no explica: invita a recrearla y, literalmente, a revivirla. El decir del poeta encarna en la comunión poética. La imagen transmuta al hombre y lo convierte a su vez en imagen, esto es, en espacio donde los contrarios se funden... El hombre es su imagen: él mismo y aquel otro. A través de la frase que es ritmo, que es imagen, el hombre –ese perpetuo llegar a ser- es. La poesía es entrar en el ser.” (Paz, 2015, p.113)

VIII. Yves Klein

Klein nace un 28 de abril de 1928 en Niza, Francia. Sus padres, ambos artistas, desde su más temprana infancia, lo dotaron de la libertad y el fulgor artístico, siempre mediado, entre la figuración y la abstracción. Su Padre, Fred Klein, era paisajista, mientras que su madre, Marie Raymond, figura como una de las primeras pintoras del informalismo. (Weitemeier, 2005)

Las primeras búsquedas artísticas de Yves, se darían siendo tan solo un adolescente. Junto a sus amigos Armand Fernández y el poeta Claude Pascal. Estudiaban libros de alquimia, soñaban despiertos en recorrer el mundo y poblarlo por entero con su arte, no sin antes, viajar a caballo hasta Japón. (Weitemeier, 2005) Es en dicha instancia, que Yves realizaría su primer acercamiento con lo absoluto, lo que, probablemente marcaría toda su carrera. Para Klein, dicha dimensión se encontraba fuera de los límites materiales, era poesía, un camino espiritual. Ello lo llevaría, de forma inminente, a encontrarse con el vacío.

Tokio lo recibe en 1952. Su búsqueda incesante, lo llevará a estudiar Judo en la escuela de Kôdôkam. Resultaría difícil explicar las nociones artísticas de Klein, sin la consideración de ésta disciplina oriental. En ella encontraría un puente, entre el entrenamiento físico, mental y espiritual, reconociendo la cosmovisión del todo oriental y por supuesto, el alcance del “absoluto”, desde el vacío hacia la plenitud. Aquello que había estado buscando con sus amigos, lo inmaterial, indecible e inconmensurable, lo encontraría entre la intuición y el dominio corporal. Especificaciones que no solo corresponden al deporte mencionado, sino que, conforme al presente estudio, se albergan, también, dentro de la caligrafía, pintura y poesía japonesa, la cual investigó, durante su estancia de un año y medio, en Japón, con fervor religioso. (Weitemeier, 2005)

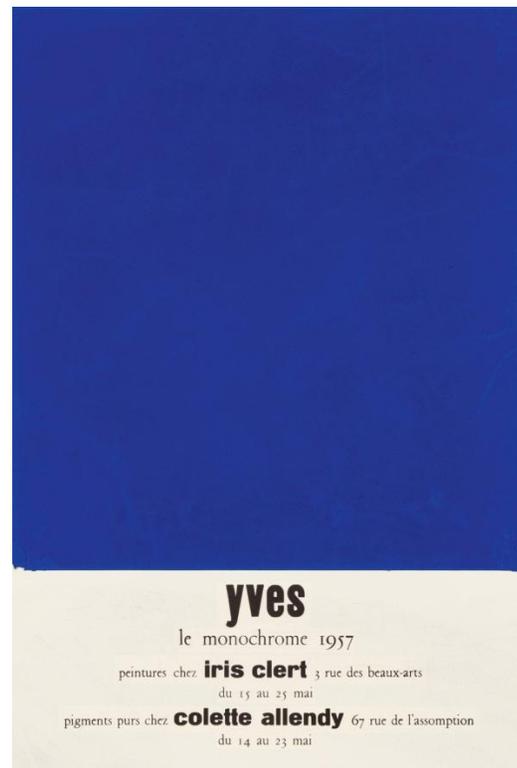
Dicha dimensión de lo espiritual y absoluto, lo enmarcarían en la empresa de sus primeras obras, las monocromías en azul, proclamándose, para el mundo artístico, “Yves el Monocromo”. Su primera exposición, en el año 1955, dentro del “Club des Solitaires” en las

salas de Edition Lacoste, no recibiría la acogida esperada dentro del establishment, por lo que, aliándose con el crítico Pierre Restany, buscaría explicar los fundamentos conceptuales de sus monocromías, para el público parisino.

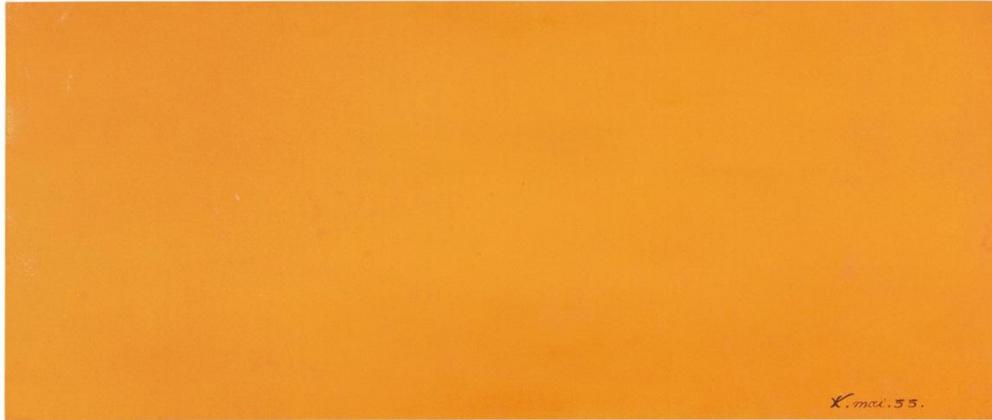
“Para mí, los colores son seres vivos, individuos muy evolucionados que son parte integrante nuestra, como también de todo. Los colores son los verdaderos habitantes del espacio. Ella, la línea, no hace más que atravesarlo y recorrerlo: no hace más que pasar de largo... Cada matiz es de la misma raza que el color de base, pero posee vida propia y autónoma, lo que indica de inmediato que el hecho de pintar un solo color no es algo limitado: hay una miríada de matices de todos los colores, cada cual con su valor individual y particular.” (Klein, 1959. Selección Fundación Proa, 2017, p.30)



60. Monocromía en Azul, IKB 181, Autor Yves Klein



61. Afiche Exposiciones



62. "Expresión del universo en color naranja". Autor Yves Klein

Por más que la crítica parisina buscara que Yves, incorporase a sus obras alguna línea o cambio tonal, el artista seguiría en su empresa, puesto que, aquello que el intentaba explicar, se encontraba más allá de los firmamentos de la lógica pictórica occidental (la representación mediada por la razón). La cosmovisión del todo, desde los comienzos de su obra, contenía en la monocromía, una estética oriental. La metáfora de la imagen, entonces, se haría presente trastocando la obra, volviéndola una experiencia indecible. Dentro de dicho ámbito, cabe recordar que, para los orientales, al igual que lo escrito por Octavio Paz, la imagen es más que palabras o simple significación, en ella se contiene todo un universo orgánico, natural, personal y del o los "otros", donde el artista funciona como un director de orquesta del silencio (por ser la imagen indecible). Aquella monotonía del silencio, cuya vibración inaudible y por sí misma, inconmensurable, absoluta, sería llevada al público en su obra "Sinfonía monótona-Silencio" desde 1947 a 1961, en diversas presentaciones, volviendo su existencia, un espacio vital hacia lo inmaterial. (Weitemeier, 2005)



63. Yves Klein, Teatro Gelsenkirchen, Alemania. Obra: Sinfonía monótona-Silencio.

A) *Del Azul, la Medida de la Sensibilidad Humana.*

En la búsqueda de lo absoluto como espacio vital dentro de sus monocromías, Yves, siguiendo el camino de los alquimistas, buscaría la máxima pureza del color, como medio o puente de la sensibilización en el espectador, en un espacio- tiempo lleno de intensidad y abstracción. En el año 1956, junto con Adam, un químico farmacéutico parisino, desarrollaría en una solución de éter y extractos de petróleo el <<IKB>> o azul ultramar, el cual al adherirse a la superficie, por oposición a los pigmentos industriales, conservaría su intensidad, sin opacarse al terminar su proceso de secado. Su objetivo fundamental, era la exaltación de aquello que él llamaría “la energía poética del color” (Weitemeier, 2005, p.15). Con ella, por medio de una sobreimpresión óptica, el cuadro monocromático adquiere vida propia, sumergiendo al espectador en lo inmaterial. Para Klein la elección del azul, no solo se daba por sus conocimientos sobre la teoría del color, estudiada durante sus primeros años de búsqueda, en sus primeras monocromías, sino que, para el artista, dicho pigmento expresaba la contradicción siempre existente en la conciencia humana, entre la quietud y la exaltación. (Weitemeier, 2005)

El azul para Klein, era la imagen poética que se genera en la mediación de la sensibilidad humana, en él se contienen, tanto el cielo como la tierra, la ingravidez y el espacio. Ello explica, que dentro de sus exposiciones, Yves montara sus cuadros a veinte centímetros del muro, con el fin de que las obras, no solo rompieran la dimensión arquitectónica, sino que, también generaran un estadio de sensibilidad alterada, esto, a diferencia de las expresiones artísticas conocidas en París hasta el momento, no establecía un límite figurativo, ya que, Klein anulaba el horizonte y punto fijo que suele mediar, en un cuadro, entre el espectador y el objeto artístico, éste simplemente desaparece (Weitemeier, 2005). Las monocromías azules, por ende, se expanden en el ojo humano, hacen al espectador participe de la abstracción más pura. La sensibilidad verdadera, aquella que, al ser poética, energía y fuerza vital del cuadro, es solo imagen, significándose a sí misma.

“El cuadro es energía poética concentrada, o más precisamente, desde un punto de vista psicológico, contraída primero en color, que es el medio que se carga y se satura mejor

de ese sutil estado de las cosas; y después las líneas, el dibujo, la forma y la composición, hacen el discurso de preparación casi para excusar la intrusión de la libertad solidificada en la cárcel de la tradición.” (Klein, 1959. Selección Fundación Proa, 2017, p.33)

Como seguidor de la cosmovisión oriental, Klein trastoca la esfera del cuadro, para llevar sus monocromías a objetos cotidianos, en los cuales, pretendía, presentar la naturaleza y el cosmos, como elementos de inspiración constante y en transformación. Dichas “Esculturas Azules”, no solo serían consideradas por el artista como objetos de arte, sino que, en ellos, al ser incorporado el <<IKB>>, dichos artefactos, algunos de uso cotidiano, comenzaban a generar una mediación entre el cielo y la tierra. También, y generando una gran alteración entre el público de la época, realizaría, en 1961, copias de obras insignes, representativas de la ortodoxa artística occidental, en ellas, se encontrarían, por nombrar algunas, “La victoria de Samotracia” y el “Esclavo” de Miguel Ángel, estableciendo una intervención, las bañaría de su azul ultramar intenso, transformando su significado, anulando la noción del original y volviéndolas un objeto contemporáneo, ello a su vez, sería congruente con la adquisición de un nuevo valor en cuanto al mercado del arte. (Weitemeier, 2005).

Los primeros objetos intervenidos monocromáticamente, marcarían el inicio de la “Época Azul”, lanzándose al éxito y reconocimiento, en el año 1957, en la Galleria Apollinaire de Milán, siguiéndole París, en la nueva galería de Vanguardia de la “Rue des Beaux-Arts” y en la villa “Colette Allendy”, luego Düsseldorf y Londres. (Weitemeier, 2005).

“Para Yves Klein el color azul siempre significo también las asociaciones del mar y el cielo allí donde la naturaleza viva y palpable se puede concebir de la forma más abstracta.” (Weitemeier, 2005, p.28)



64. "Globo terráqueo azul", Autor Yves Klein.



65. Escultura de esponja azul, (SE 180), Autor Yves Klein



66. La Victoria de Samotracia en Azul, Autor Yves Klein.



67. El Esclavo de Miguel Ángel en Azul, Autor Yves Klein.

Con lo absoluto como referente, contenido en la sensibilidad humana, Yves Klein, comenzaría a incorporar esponjas en sus cuadros, las cuales, mediante el remojo en azul, más poliéster, proceso en el que fue ayudado por su gran amigo Jean Tinguely, lograban ser adosadas a los soportes. La esponja para el artista, era la representación del universo, aquello que resultaba invisible lograba por medio de esta y del azul, llevarse al plano terrenal. Su materia posibilitaba, no solo el impregnar los pigmentos con facilidad, sino que reflejaba los flujos internos del ser humano, los cuales se encuentran en constante movimiento, fluctuando de un espacio a otro, logrando en el espectador, que éste no solo se “impregnase” de la energía poética del azul, sino que, mediante ésta, transitara en la comprensión dinámica, de aquello que es superior a toda materialidad, el cosmos (Weitemeier, 2005). Ello no solo implicaba, la colectividad en la interpretación de las sensibilidades, puesto que las intenciones son transmitidas en este flujo constante, sino que, también, albergaban el sueño de Klein, de un desprendimiento matérico, mediante el cual, hombre y universo establecieran una conexión.



68. Obra: La, la, la. Autor Yves Klein.

La evolución que Yves proponía, hacia lo inmaterial, se vería reflejada en el proyecto de una “Escuela para la Sensibilidad “, el cual sería formulado con personajes como Paul Dierkes, Norbert Kricke, Robert Adams, Jean Tinguely y el arquitecto Werner Ruhnau, éste último, resultaría elemental para los pensamientos sobre una “arquitectura aérea” en Klein, pretendiendo dominar los espacios inmateriales, y con ello los elementos, los cuales, en el caso del artista que nos compete, serían aire y fuego. Esto fue explicado por Klein en la “Conférence á la Soborne”:

“El hombre en el Edén bíblico se encontraba sin duda en un estado de trance estático como en un sueño. El Hombre del futuro, en su integración al espacio total, en su participación en la vida del universo que ofrecerá el primer paso ya dado en esta dirección que es la arquitectura del aire, se encontrará sin duda en un estado dinámico de sueño despierto, en una lucidez aguda frente a la naturaleza tangible, material y visible que controlará en el nivel terrestre para su comodidad física. Liberado de una falsa interpretación de la intimidad psicológica, vivirá en un estado de concordia absoluta con la naturaleza invisible e imperceptible para los sentidos, es decir, con la vida misma devenida concreta por la inversión de los roles... operada en la abstracción de la naturaleza psicológica” (Klein, 1959. Selección Fundación Proa, 2017, p.24, p.25)

Sería en dicha conferencia, que Yves Klein, utilizaría a modo de ejemplificación, la caligrafía japonesa, con el fin de demostrar cómo, mediante la práctica caligráfica, lo inmaterial es alcanzado. Por otra parte, ya para 1960, Yves Klein, realizaría un hecho inaudito para la época, al ver el potencial de su color IKB, “Internacional Klein Blue”, y para evitar futuras falsificaciones en cuanto a lo que él denominaba la “autenticidad de una idea pura”, patenta el 19 de Mayo de dicho año, en París, su creación maestra. Con ello no solo evitaría la “copia” de su idea, sino que, también, guardaría la composición química de dicho color. (Weitemeier, 2005)

B) Le Vide.

Para Klein, superar la monocromía, no solo significaría el vencerse a sí mismo materialmente, sino que, consistía en la superación del cuadro emprendiendo vuelo hacia lo inmaterial. Lo albergado detrás del cielo, siendo inconmensurable e indecible, la atmósfera, el aire, estaba contenido en el vacío, el cual ahora buscaría conquistar.

El vacío, llevaba a su plenitud la visión, que por tantos años había perseguido en su obra, lo absoluto. Representaba en suma, la consagración de un espacio-tiempo libre de toda limitación, una visión experiencial de los alientos primitivos que constituyen el espacio pictórico, su esencia, la imagen espectral. La finalidad principal, contenida en el vacío, era el principio elemental, de encontrar aquello que está más allá de toda percepción visual. Ello implica entonces, la activación espíritu-sensorial y la preparación ritual de los cuerpos hacia una experiencia colectiva. La pintura por consiguiente, se transformaba en aire, aliento vital, como principio, significativo y detonante de la vida misma. El vacío, que para la concepción occidental imperante en Francia implicaba vacuidad y horror, en Klein, siguiendo sus influencias orientales, se encontraba, por oposición, lleno de energía. Lo invisible, entonces, se apodera de la concepción artística del arte, trastocándola, volviéndose en sí, la práctica artística un acto ritual, siendo, por ende, parte de la dimensión espiritual del hombre (Weitemeier, 2005). Las contradicciones, de aquellos opuestos materia-inmaterial, son entonces complementarias entre sí, uniéndose el ser humano con el cosmos.

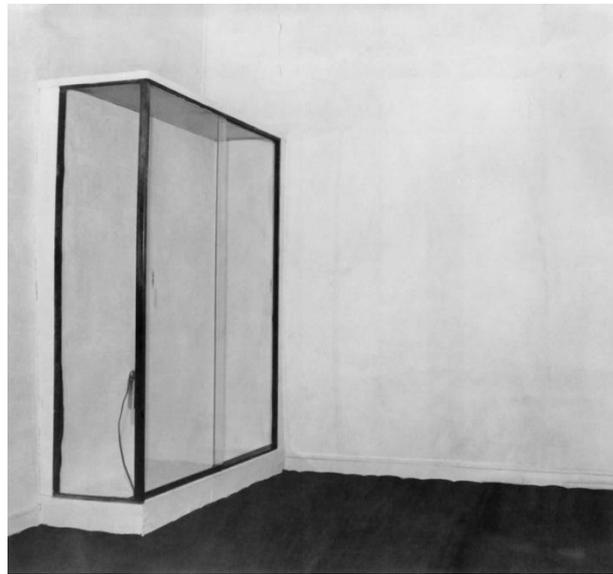
“Invisible e intangible, esa inmaterialización del cuadro debe producirse si la operación de creación se logra sobre los vehículos o cuerpos sensibles... Ahora ya no hay más intermediarios: nos encontramos literalmente impregnados del estado sensible pictórico especializado y estabilizado previamente por el pintor en el espacio dado, y es una percepción –asimilación directa e inmediata ya sin ningún efecto, ni truco, ni superchería.”(Klein, 1959. Selección Fundación Proa, 2017, p.41)

Dichas nociones, no eran un arrebatado de Yves, por el contrario, habían surgido en él desde su experiencia en oriente, habiéndolas expresado a sus más íntimos en 1957, después de su exposición en Colette Allendy, desocupando el primer piso, dejándolo vacío para ingresar en él con sus amigos, con el fin de vivir la experiencia pictórica primigenia (Weitemeier, 2005). Ello implica, que el color, perteneciente a sus monocromías iba más allá. Del vacío nace el color, la plenitud.

Para 1958, un 28 de abril, en la Galería Iris Clert de París, inaugura su exposición “Le Vide (El Vacío)” cuyo subtítulo, en las tarjetas de invitación enunciaba “La especialización de la sensibilidad en estado primitivo como una sensibilidad pictórica permanente.” (Weitemeier, 2005, p.31) Por aquella habitación de la galería, completamente “vacía” y pintada de blanco, entrarían dos señoritas japonesas, invitadas por el artista, luciendo coloridos quimonos, así como personajes de renombre, entre ellos Wilfredo Lam y Albert Camus, éste último, dentro del libro de invitados dejaría la frase poética “Con el vacío los plenos poderes”. (Camus, citado en Weitemeier, 2005, p.32). Dos años después, en 1961, Yves Klein realizaría en Alemania, “El Vacío”, su retrospectiva en el Museum Haus Lange, Krefeld.



69. Entrada a Galería Iris Clert, Exposición Le Vide.



70. Interior Exposición Le Vide.

“La experiencia humana es una magnitud considerable, casi indescriptible. Algunos no logran entrar, como si un muro invisible se los impidiese. Un día, uno de esos visitantes me grita desde la puerta: “Voy a volver cuando ese vacío esté lleno...”. Le contesto: “Cuando esté lleno, usted no podrá entrar.” (Klein, 1959. Selección Fundación Proa, 2017, p.46)



71. Yves Klein en exposición "Le Vide", 1961, Alemania.



72. Interior exposición "Le Vide", 1961, Alemania.

C) Los Saltos al Vacío.

Ícaro, siempre ha representado el sueño primitivo del ser humano de querer volar, conquistar la atmosfera, llegar más allá de las nubes y el cielo azulado. Como un Ícaro Parisino, Yves en 1960, sería fotografiado por Harry Shunk, dando un “Salto al Vacío”, obra que dándose a conocer en un periódico dominical creado por Klein, sería denominada “El hombre en el espacio. El pintor del espacio se arroja al vacío.” (Weitemeier, 2005)



73. "Salto en el Vacío", Yves Klein. Fotografía Harry Shunk. 1960.



74. Pruebas de "Salto en el Vacío", Fotografía Harry Shunk, Fotomontaje Yves Klein.



75. "Domingo", periódico de un solo día, por Yves Klein. 27 de Noviembre de 1960.

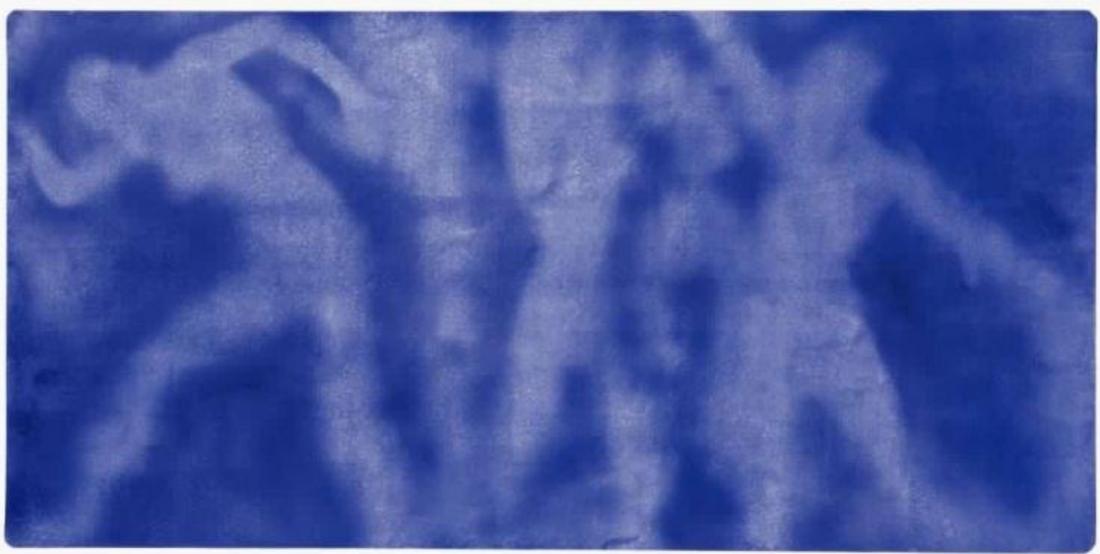
“Habiendo alcanzado hoy ese punto del espacio y del conocimiento, me preparo para tomar impulso y recorrer retrospectivamente el trampolín de mi evolución. A la manera de un clavadista olímpico y según la técnica clásica de ese deporte, me apresto para saltar hacia el futuro del hoy, retrocediendo con prudencia, sin perder jamás de vista el borde conscientemente alcanzado hasta hoy: la inmaterialización del arte.” (Klein, 1961. Selección Fundación Proa, 2017, p.48)

La fotografía, que hasta la actualidad representaría la conquista, por parte de un artista, de los medios comunicacionales (puesto que Yves acaparó las páginas de los diarios europeos y americanos), representaba para el Klein, los sueños más primitivos albergados en la conciencia humana, la sublimación del hombre dentro de su propia materialidad, volar, la ligereza del espíritu en una libertad plena de éxtasis. Como un deportista del Judo al caer sobre la colchoneta, Yves Klein, pretendía, experimentar la ingravidez y levitación del espíritu humano dentro del vacío atmosférico, retratando su propio universo en un acto irreplicable, sujeto al azar, al error y al presente. Tal y como él ya habría señalado en su exposición “Le Vide”, el espíritu humano, que albergaba la sensibilidad cósmica, e inmaterialidad de toda materialidad, no podía ser expresado ni experimentado por medio de las palabras, encontrándose en un vacío indecible e invisible que todo lo contiene. Saltar al vacío para Klein, presentaba por oposición a la mera representación, un salto a la vida (Weitemeier, 2005). Vida que ante la cosmovisión oriental, no nos pertenece, puesto que solo somos, energía y aliento, respiración y expiración constante, espíritu libre y en movimiento.

“Cuando tomé conciencia de lo que yo llamo sensibilidad pictórica, ya no me parecía que la pintura estuviese funcionalmente ligada al ojo. La Sensibilidad pictórica existe más allá de nuestro ser, y sin embargo, pertenece a nuestra esfera. No tenemos derecho de posesión sobre la vida misma. Solo podemos comprar vida a cambio de nuestra toma de posesión de la sensibilidad. La sensibilidad, esa que nos permite comprar vida en su plano material más básico, en ese lugar de intercambio y de trueque que es el universo del espacio, la inmensa totalidad de la naturaleza. ¡La imaginación es el vehículo de la sensibilidad! Transportados por la imaginación (efectiva), alcanzamos la vida, esa vida que es arte absoluto en sí misma. El arte absoluto, eso que los mortales llaman con sensación de vértigo el *súmmum* del arte, se materializa instantáneamente.” (Klein, 1961. Selección Fundación Proa, 2017, p.50, p.51)

Ese mismo salto al vacío o a la vida, tan cercano a la visión del Tao, encontraría en las antropometrías, en las cuales había comenzado a experimentar durante 1958, su esplendor y fundamento entre 1960 y 1961. El vacío, las sombras, la ingravidez, la vida y la muerte, encontraría en sus obras “Hiroshima” y “Personas echándose a volar” la auto-sublimación (Weitemeier, 2005). Saltar al vacío había demostrado para el artista la energía vital y, en sus

antropometrías, en especial las mencionadas, daría nuevamente un salto al vacío. Solo que ésta vez, sus pinceles vivientes, encarnados en mujeres, representarían el desprendimiento total del artista, en cuanto a la realización y huella personal, encontrando la dominación del hombre-mujer en el espacio, forjando una sensibilidad común. Las siluetas y cuerpos en diferentes posiciones se vinculan a la atmosfera inmaterial, en ellas se esconden las sombras, los espectros, fantasmas de un instante, la presencia de una ausencia en lo inteligible.



76. "Hiroshima", ANT 79. Autor Yves Klein, 1961.

“Hiroshima”, no solo encarna una catástrofe, representa la vida y muerte en un estado de sopor, letanía de cuerpos flotantes. Como el humo del hongo atómico, un eco en el viento, un salto al vacío desde las angustias, pero que a su vez, implica un renacimiento, el reencuentro con la vida en la reconstrucción espiritual de una experiencia común. “Personas echándose a volar” nos habla también de un salto, en el cual, por oposición a la gravitación, la energía vital queda suspendida en una levitación, en una contención del aliento, para volver a despegar desde la quietud (Weitemeier, 2005). Del Vacío nuevamente a la plenitud. De la figuración aparente, a la abstracción inmaterial de la lógica de una sensación. Esto y aquello al mismo tiempo. Como en el Tao.

“Nos convertiremos en seres aéreos, conoceremos la fuerza de atracción hacia lo alto, hacia el espacio, hacia la nada y el todo a la vez... Entonces nosotros, los humanos, habremos adquirido el derecho a evolucionar a plena libertad sin ningún tipo de trabas físicas o espirituales.” (Weitemeier, 2005, p.63)



77. "Personas echándose a volar", Yves Klein, 1961.

Yves Klein daría su último salto al vacío, falleciendo el 6 de Junio de 1962, dejando éstas últimas palabras escritas en su diario:

“Ahora quiero ir más allá del arte-más allá de la sensibilidad-más allá de la vida. Quiero ir al vacío. Mi vida será como mi sinfonía de 1949, un tono constante, libre de principio y fin, limitada y eterna al mismo tiempo, porque no tiene principio ni fin... Quiero morir y entonces dirán de mí: ha vivido y, por tanto, sigue vivo.” (Weitemeier, 2005, p.89)

IX. Paloma Fadón

Fadón estudió Bellas Artes en la universidad de Bilbao y Madrid, posteriormente durante la década de los 80's se dirige a Nueva York, con el fin de rodearse de las expresiones artísticas de dicha época. El comienzo de su acercamiento con la cultura oriental, se lleva a cabo en el Museo Metropolitano de Nueva York, realizando en 1994 su primer viaje a China, estudiando en Beijing y Hangzhou. Buscando por medio de la caligrafía, lograr la autorrealización. (Fadón, 1996) Descubrió el Taoísmo y con ello la llamada “vía caligráfica”, las nociones significativas, del no-ser y la nada, el vacío y la plenitud, la orgánica del ritmo y forma dentro de los materiales caligráficos y con ello, la extensión del pincel como un órgano corporal, iniciándose en la caligrafía china, un concepto hecho imagen. En la actualidad realiza talleres sobre caligrafía y pintura en Granada, España, teniendo el grado académico de Doctora en Arte Chino¹³.

El carácter que se ejecuta dentro del papel absorbente, en el caso de la caligrafía, conforma un concepto que se ha transformado en imagen, siendo a su vez, contenedora de un código lingüístico, el cual, resulta ser también artístico. En el proceso de abstracción de la caligrafía ya sea china o japonesa, la caligrafía se ha visto, desde su práctica artística desvinculada del código, siendo en ocasiones ilegible, no obstante conserva, dentro de su matriz, las nociones estéticas que posibilitan una decodificación interpretativa. Ello es posible mediante el conocimiento del idioma, es decir, de un código lingüístico común. Sin embargo, para Fadón, su memoria contenía un código diferente, el español, y con ello, una motricidad distinta. Con el fin de lograr, la espontaneidad y desprendimientos esenciales en la práctica caligráfica, realiza, entonces, un desplazamiento desde la caligrafía china a la fusión de ésta, con su lengua madre. De esta forma, la artista ha contribuido, primero a la resignificación de la caligrafía en occidente, específicamente en España, puesto que, no es de perogrullo mencionar que, para Europa, la practica caligráfica por mucho tiempo ha sido vista como una transcripción de lo hablado, y con ello, un ejercicio artesanal. Segundo a la expansión

¹³ <http://www.ugr.es/~gidea/palomafadon/>

caligráfica del español al estilo chino, como una herramienta de desarrollo y creación artística. (Fadón, 1996)

A) *El Presente Novedoso.*

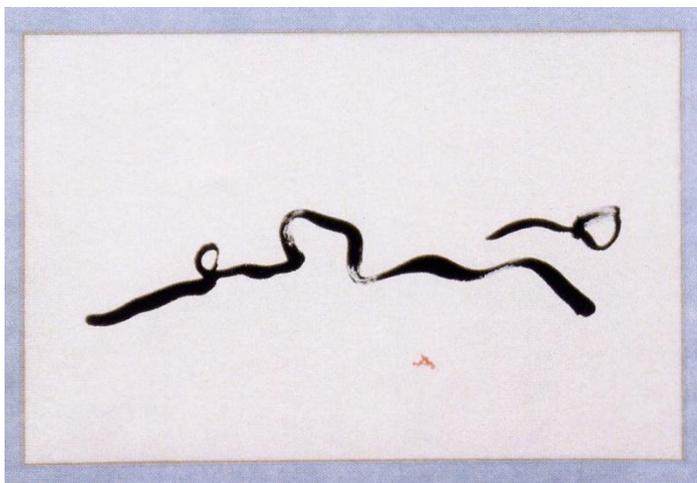
Dentro de la cosmovisión oriental, el tiempo es cíclico, por oposición a la linealidad occidental. En la obra caligráfica, el tiempo es una unión entre autor-obra y a su vez, una bifurcación. Ello es entendido, bajo la concepción del presente, como un instante, en el que se lleva a cabo la acción caligráfica, la cual a su vez, es una no-acción según el taoísmo, implicando desprendimiento o vaciado de cualquier predisposición latente. Autor-obra, se unen, en el presente, el cual a su vez es universal, mediante el cual, en el acto caligráfico, se crea la realidad inmaterial verdadera, esencia del todo. Una vez concluido el proceso de una caligrafía, autor y obra se separa, sus caminos se bifurcan, ambos poseen su propio sendero y con ellos, cada uno alberga vida propia. La realización de la obra, abre por su parte, camino, en el nuevo presente, a otra obra caligráfica.

Como ya ha sido mencionado con anterioridad, el calígrafo, pone a disposición del presente su energía vital, siendo cuerpo-órganos-espíritu partes de un todo, lo cual implican, en el acto caligráfico, una dependencia entre lo interno y externo del autor (Fadón, 1996). Este proceso, que implica un tiempo determinado, exterioriza la interioridad y por consiguiente la sensibilidad pura de quien lo lleva a cabo. Dicho presente es entonces novedoso. Se encuentra sujeto a la circunstancias, y con ello, al azar y error.

La imposibilidad de certeza en la caligrafía, al volverse cuerpo-pincel-tinta un mismo elemento, implican un el descubrimiento del misterioso inconsciente, es por ello, que ante el papel absorbente, el hacedor de la caligrafía no solo se realiza a sí mismo, sino que, la propia caligrafía es naturaleza inmaterial por sí misma. Un extracto del tiempo anclado en una superficie blanca intervenida con tinta. Por ende, la obra caligráfica es testigo presencial de un tiempo determinado, el cual es irrepetible e imborrable, al pasar de un instante al pasado.

Es por ello que, la caligrafía logra, entre muchas otras cosas, la conquista de lo desconocido, aquella novedad que se contiene en la ingenuidad, las incertezas, el misterio y la seducción de aquello que no es sabido. El autor analiza entonces, su propia experiencia, siendo esta parte ya del pasado, la vuelve consciente y con ella, se reconoció a sí mismo, es decir, toma conocimiento de aquello que estaba oculto en su propia naturaleza (Fadón, 1996). Para lograr dicha autorrealización, no debe, entonces, pretenderse controlar la práctica caligráfica, si éste fuera el caso, solo sería un acto artesanal de reproducción. La caligrafía no reproduce, es libertad y espíritu, energía vital del cosmos.

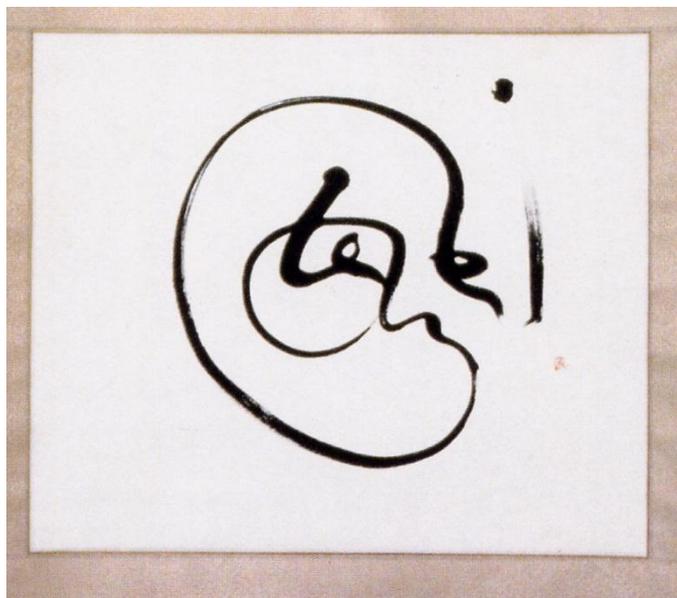
“Si intenta controlar conscientemente cada paso al realizarla, si premeditadamente busca una composición determinada a la que ajustarse, si quiere imprimirle un ritmo concreto, si en resumidas cuentas quiere intervenir y controlar activamente en la ejecución, el resultado no puede ser sino puntual y parcial pues carece de todas las novedades que ese momento pudiera haber aportado.” (Fadón, 1996, p.47)



78. Caligrafía de palabra "Cariño", Autor Paloma Fadón.

Al ser, el presente novedoso, parte elemental del acto caligráfico, este implica, desde sus cimientos, una renuncia al pasado. Si bien, para los orientales el conocimiento de las técnicas y copia de los maestros antiguos es elemental, a la hora de aprender el arte de la caligrafía, dichos conocimientos adquiridos, al formar parte de la memoria motriz, en cuanto a su práctica, son desvinculados en la creación personal. Renunciar al pasado, no es anular todo lo aprendido, es por el contrario, hacer que en la obra presente, lo anterior encuentre una

salida, como un brote o semilla que da sus frutos. Abandonar el pasado es activarlo como presente, por ende, el autor es en el presente su propio pasado. No obstante, para encontrar la novedad, aquello que revelará el misterio de la sensibilidad, se debe eliminar todo preconcepto o idea previa. Abriendo de esta forma, una puerta a lo sorprendente. Con ellos se torna entendible el hecho de que el calígrafo no deseche su obra ante el error, puesto que, ésta es parte de la novedad.



79. Caligrafía de palabra "Ternura", Autor Paloma Fadón.

Del mismo modo, que se renuncia al pasado, también el artista debe renunciar al futuro. La obra es inútil, con ello se debe entender que no posee una finalidad concreta y preconcebida. Si ella ha de ser “ejecutada” y “diseñada” para cumplir con ciertos “objetivos”, simplemente no logra la unificación entre hombre-cosmos, su espíritu y sensibilidad se pierden. Por oposición, cuando el calígrafo se encuentra consciente del instante, tiempo-espacio presente, el corazón, ritmo y aliento que lo animan no posee un fin utilitario, el inconsciente se revela y con éste, el universo, la vida misma. (Fadón, 1996)

En su proceso caligráfico, Fadón, realiza una renuncia al pasado, estableciendo, mediante la preparación física y mental, la reducción de la consciencia, con ello, en pos de la liberación de toda experiencia que puede generar una preconcepción de la obra, da paso, abre

la puerta, a la sensibilidad y experimentación, con ello, no solo pretende, inhibir la característica occidental de ser sujetos dominantes, sino que, por el contrario, busca retornar al origen, la memoria motriz de un código lingüístico, como ha sido mencionado al comienzo del presente capítulo. La lengua madre, completamente interiorizada y a la vez desprendida de todo artificio academicista, posibilita el entendimiento mediante un ritmo, trazo, gesto caligráfico inocente y universal, venciendo los convencionalismos de la propia escritura y lengua. Es retornar al origen primigenio.

“Como dice Shitao el hombre avanza por sí mismo y sin descanso a imagen de la marcha regular del cosmos. El artista no puede contentarse con reproducir las manifestaciones concretas de la creación, debe remontarse al origen primero.” (Fadón, 1996, p.65)



80. Caligrafía de palabra "Paradójico", Autor Paloma Fadón.

B) La Desnudez de las Palabras.

“La caligrafía en castellano tiene que aprender de la china todo ese mundo de posibilidades para que cuando sea expresión en sí misma rompa con cualquier realidad preestablecida, accediendo a la vez que dando un tiempo y un espacio a la realidad que le toque ser.” (Fadón, 1996, p.144)

Fadón realiza desde Enero de 1994 a Mayo de 1995 una serie de caligrafías en español, las cuales, fueron preparadas, bajo la técnica de montaje caligráfico chino en el Museo de Arte de Beijing. Sin embargo, y por oposición, a los ideogramas, ésta elige su idioma materno, el castellano un conjunto alfabetizado, del cual puede obtenerse, según contexto, en cada palabra, un significado, teniendo a su vez, sinónimos y antónimos, es decir, opuestos. Dichas conceptualizaciones no existen dentro de la escritura china, puesto que está se basa en la imagen palabra convertida en signo, los cuales han de ser solidarios entre sí. (Fadón, 1996)

Le elección de la praxis caligráfica, desplazando su filosofía y técnica al castellano, radican en el potencial plástico de ésta, como obra y lenguaje al mismo tiempo. Su comprensión, como una abstracción, puesto que muchas caligrafías, han de ser ilegibles, establecen en sí, el lenguaje de la creación, aquella que no posee forma, peso ni volumen. En ella el presente circunstancial se evidencia en cada trazo y gesto, lo cual a su vez, establece y reafirma un secreto. El tema y misterio de la caligrafía por sí misma, es el tiempo. Si bien, ya hemos mencionado que en oriente, siendo específicos, en Japón y China, éste no ha de ser lineal, sino que cíclico, y por consiguiente, bajo la noción de un todo orgánico, el tiempo, medida y secreto de toda caligrafía es parte de un todo universal, es decir, es el tiempo del autor, calígrafo que la realiza, y es el de los “otros”, quienes están circundando el presente. Una visión de los comunes.

La apropiación que establece Fadón, de las técnicas caligráficas, establecen la apertura a un cambio en la valorización de las palabras dentro del lenguaje en castellano. Cada

carácter, esconde una serie de imágenes, las cuales según el academicismo europeo, están cargadas de significados preconcebidos y contextualizados. La ruptura es entonces generada en la desnudez de dichas palabras. Fadón las vacía de todo contenido, para que estas se colmen de su propio gesto y ritmo dentro de las caligrafías, liberándolas, para que estas, por si mismas, alcancen su propia imagen poética, lo indecible, el sentido más puro.

“Notar que la desnudez más íntima ha salido para plasmarse en el cuadro que tenemos enfrente, es una realización que asusta por la vacuidad que se asienta en el ser del pintor y que se asemeja más con la totalidad que con la concreción. De cualquier forma es ese uno de los sentimientos más plenos, que cuanto más logrado más ingrátido le hace al ser, más etéreo y por lo tanto más perteneciente a la totalidad que a una parte del todo...” (Fadón, 1996, p. 139)

Dicha desnudez de las palabras, generan en la caligrafía la posibilidad de que el espectador, al acercarse, pueda observar el inicio y fin de sí misma, es decir, donde comienza y termina el trazo caligráfico, el punto desde el cual el pincel en conexión con el todo que es su director de orquesta, el propio artista, ha comenzado a pasar por el papel absorbente, sin despegarse, con mayor o menos fuerza, liberando los alientos vitales. Con ello, espectador no es solo quien observa, sino que, es el eje sensible, que develará, en los giros caligráficos la esencia de la vida. Dicho de otro modo, en la obra caligráfica, al poder identificar el principio y fin de esta, también observamos su vida y muerte. Ello implica a su vez, no solo ver una imagen la cual es etérea y en muchas



81. Caligrafía palabra "Tiempo", Autor Paloma Fadón.

ocasiones ilegible, sino que, dicha imagen debe ser sentida, y por consiguiente poética. Significándose a sí misma.



82. Caligrafía palabra "Destino", Autor Paloma Fadón.

“Leer una caligrafía no es ver reproducida una imagen sino sentir que la imagen se reproduce dentro de uno según se va concluyendo su lectura. Cada espectador va a construir su propia imagen de la realidad que tiene enfrente, imagen que va a ser diferente según su propia realidad presente, por eso decimos que una caligrafía está vacía porque el espectador puede entrar y que es inútil porque en sí misma no tiene utilidad concreta sino indefinida y relativa” (Fadón, 1996, p.146)

X. Conclusiones.

Dentro de la cosmovisión oriental, como ya ha sido señalado, tanto China como Japón sientan sus bases de pensamiento y primeros escritos en el mundo mitológico. La consideración de un todo orgánico, se vio desplegada en los estamentos de la sociedad, la cual, si bien era jerarquizada, permitía, en cuanto a las creencias, un desarrollo expresivo y artístico-ritual dentro de toda la población. Con ello, como pilar de la formación imperial, filosofía y artes, comulgarán en la visión de una interdependencia social, dentro de la cual, las nociones estéticas, albergadas en el “bien” como belleza, la naturaleza como punto de encuentro, el vacío como conexión y emanación espiritual del hombre-cosmos, engendrarán un entramado inmaterial y abstracto, perdurable hasta nuestros días.

Las diferentes corrientes de pensamiento, así como creencias religiosas, resultarán claves en el establecimiento de las artes integradas, siendo estas, pintura, poesía y caligrafía. Ésta última, conformaría el núcleo elemental, para comprender la transformación de una figuración, en cuanto a los pictogramas e ideogramas, hasta la abstracción. La cual, por oposición al arte occidental, albergaría desde sus orígenes, no solo las expresiones artísticas, sino que también la forma de concebir el mundo y la realidad. Recordemos, para dichos efectos, la visión del Taoísmo sobre la espiritualidad en todo objeto y la gran vía o camino, el cual, no solo contribuiría al desarrollo social como colectividad, sino que, también, a la consideración de lo inmaterial-animado, sensible y energético. Con ello, entonces se engendraría desde sus orígenes un pensamiento binario de opuestos complementarios y solidarios, los cuales, siendo llevados al desarrollo caligráfico, abrirían las puertas, para la abstracción como presentación del mundo sensible e indecible, ajeno a la percepción visual en cuanto al razonamiento lógico representativo de occidente.

Por oposición a la ya mencionada capacidad de “borrar” que poseemos los occidentales, la caligrafía china y japonesa es realizada sin pausas, siendo dotada tanto del azar como del error y, del presente, un instante irrepetible. El acto caligráfico, media entonces,

entre el impulso creador y la interiorización de los aprendizajes obtenidos, en cuanto a su estudio y, con ello, a su vez, realiza un desplazamiento hacia la abstracción.

El primer trazo que es ejecutado por el calígrafo, entonces, contiene el origen del todo, posibilitando la conexión entre el hombre y el cosmos. De “el trazo único”, devienen todos los restantes, demostrando dentro de su configuración, el paradigma de la caligrafía, una presentación de la naturaleza, sus formas y ritmos, en constante transformación, estando en un tiempo-espacio delimitado, circunstancial y universal. (Fadón, 1996) Ese tiempo, secreto y de seducción caligráfica, el “presente”, es parte de lo denominado “realidad verdadera” por Nishida (1995), donde el artista, no es solo un agente que contribuye con el observar y presentar, muy por el contrario, se encuentra en medio del “esto y aquello”, en comunión con lo inmaterial, fluyendo dentro de sí, los alientos vitales y el origen creativo, prevaleciendo el inconsciente, la experiencia pura.

“El poder unificador que es la vida de tal naturaleza, no es un concepto abstracto artificialmente creado por nuestro pensamiento, sino que es un hecho que se manifiesta en nuestra intuición. Cuando miramos nuestra flor preferida o nuestro animalito favorito, inmediatamente captamos cierta realidad unificadora en el todo. Esta realidad es el sí mismo de la cosa, su naturaleza fundamental o noúmeno. Los artistas son personas que destacan en este tipo de intuición. Disciernen inmediatamente la verdad de una cosa y captan su realidad unificadora. Lo que ellos expresan no es un hecho superficial, sino que es una realidad nouménica inmutable oculta profundamente en las cosas.” (Nishida, 1995, p.115)

Su conciencia de lo terrenal y adquirido, limitaría la relación entre artista y obra, por lo que, bajo la noción oriental, desprenderse del “yo”, puesto que “no-ser” es lo primigenio, lo hace alcanzar lo universal y por ende, mediante la presentación de lo inmaterial, en el arte, activa la sensibilización del mundo. Sus expresiones y formas, se encuentran en el todo, son parte de la misma trama poética.

El arte es, entonces, una red de interdependencias, esto y aquello, yo y el otro, lo uno y lo múltiple. La relación que nos une, está dada por ciclos naturales y rítmicos, estacionales, en los cuales la naturaleza se expresa a sí misma, siendo el autor-obra, una dualidad, parte del

cosmos binario, el cual, al vaciarse por completo, adquiere la potencialidad necesaria de penetrar en sí mismo y por ende, en la transformación. Artista y naturaleza se unen, expresando pura sensibilidad, el lenguaje del todo, un código universal de la experiencia vital, proceso que media entre lo consciente e inconsciente. Considerando entonces, lo anterior, es posible establecer, que la noción de una *estética oriental ampliada*, resulta efectiva en cuanto al contexto chino-japonés, pues en ella ha de contenerse todo el abanico social y sus manifestaciones. Sin embargo, ella no se detiene ahí. Parte del objetivo fundamental del presente trabajo, radica en la extensión de dicha noción.

La llegada de las primeras estampas japonesas a Europa, no solo abrirían el camino, para una nueva mirada y praxis artística en el impresionismo, con ellas, se generarían los intercambios culturales más elementales entre oriente y occidente, trayendo consigo la poesía, el pensamiento y la filosofía china-japonesa, brotando un interés por el exotismo oriental, dentro de la comunidad artística. (Lazaga, 2007) La superficialidad de dicha atracción sería superada en el orientalismo, concepto aplicado a finales del siglo XIX y principios del XX, por vanguardias artísticas, tales como el expresionismo, dadaísmo, surrealismo, informalismo, nuevo realismo francés. Artistas como Tobey, Michaux y Miró, no solo viajarían a Japón para aprender sobre caligrafía. En ellos, la necesidad de una nueva estética, se develaría en la consideración del inconsciente, el mundo de los sueños, el azar, lo novedoso en el error y un arte sin “borrones”, implicando un rescate del origen. La incorporación de un código ilegible, no solo arremetería con fuerza dentro del establishment artístico, sino que, generaría un salto hacia lo indecible como fuente del secreto y esencia creativa de la imagen. El hombre-artista, buscaba entonces, superarse a sí mismo.

Con ello, las manifestaciones artísticas, pasarían a ser una presentación del consciente-inconsciente, conformando múltiples formas de concebir la realidad, sin anular la sensibilidad, donde el hacedor, como diría Borges, pasaría a tomar plena consciencia a su vez, del tiempo-espacio, la vacuidad, lo etéreo e inmaterial, dentro de sus concepciones y experiencias. El vacío occidental entonces, tomaría otros ribetes, en él se contendría la energía poética, la vitalidad, haciéndose carne en la obra de variados artistas. Octavio Paz, establecería el concepto de *Imagen Poética* (2015) revirtiendo el orden lógico-academicista de la poesía,

escribiendo y traduciendo Haiku y Rengas, alterando la finalidad del lenguaje (“transcriptor de lo hablado”), en una expresión literaria mediante la cual se crean imágenes mentales, en donde la palabra anula sus códigos, para conformar nuevos mundos, espejismos de lo indecible, pura sensación. Para Paz, la simplicidad oriental de las formas literarias, no por ello menos complejas, resultarían, entonces, de gran influencia hasta fines de su carrera, resultando ser el poema un eco de la energía universal. Breton, por su parte, encontraría en ellas una resignificación del “cadáver exquisito” y un chileno, como Vicente Huidobro, de camino por París, haría nacer con ellas el “Creacionismo”.

“En cambio, la poesía es revelación de nuestra condición y, por eso mismo, creación del hombre por la imagen. La revelación es creación. El lenguaje poético revela la condición paradójica del hombre, su “otredad” y así lo lleva a realizar lo que es...El acto mediante el cual el hombre se funda y revela a sí mismo es la poesía.” (Octavio paz, 2015, p.156)

La influencia más notoria del pensamiento estético oriental, podemos observarla en Yves Klein. Sus monocromías, sinfonía del silencio y salto al vacío, no solo constituyen obras por sí mismas, son la evidencia de la búsqueda de Klein hacia un arte que uniese al hombre con el cosmos. Para ello, Yves no solo trabajó su cuerpo y espíritu en el judo, sino que también estableció una serie de interdependencias entre sus obras, presentaciones de lo etéreo e inmaterial, el vacío como energía poética y, el espacio como firmamento de nuestra sensibilidad. Por oposición a lo que suele pensarse, las obras del presente artista nos hablan de partes interconectadas, un rompecabezas, el cual logra establecer su imagen indecible, una vez que se ha observado por completo, como en una caligrafía. Si consideramos, entonces, sus obras como parte de un todo, caemos nuevamente en la visión oriental de lo universal y que mejor que Klein, para ejemplificarlo, el cual, pretendiendo superar el ego del arte occidental, propondría la acción artística colectiva, a la usanza de una renga japonesa. Si bien, Yves Klein, solía decir que él era un pintor realista, metáfora presente en sus enunciados, para una mayor comprensión debemos recordar la concepción de lo absoluto e inmaterial en el artista. En efecto, era un pintor de realidades verdaderas, aquellas que se encuentran más allá de la percepción visual. La búsqueda del origen en sus obras, no solo nos habla de una sensibilidad

consciente, también nos hace partícipes como espectadores de la creación misma, lo primigenio.

“Realmente, todo es lo mismo: lo que yo creo, y lo más valioso de lo que creo es aquello que no creo. Eso es lo que me interesa. Lo que estoy haciendo en este momento es analizarme a mí mismo, analizar mis pensamientos, desnudarme por dentro, aunque sé bien que es indecente... Porque considero—más allá de esa ensoñación afectiva despierta y extra lúcida, con la visita del espíritu, etcétera— que, en conjunto, la ensoñación es vital para los seres humanos. Es universal, pero es esencialmente humana” (Klein, 1961. Selección Fundación Proa, 2017, p.55)

Con Klein, la historia del arte no solo daría un salto hacia el vacío, entendiéndolo desde la consideración de dicho concepto planteada por François Cheng (2013). El arte abstracto y las ideas orientales se verían difundidos por Europa, América y los Estados Unidos, en el momento en que este último país comenzaba a ver el nacimiento del pop-art. Lo cual coincide también, con una expansión del mercado chino en pleno contexto de guerra fría.

El caso de Paloma Fadón no solo es importante para la consideración de una práctica caligráfica que cambia de código lingüístico conservando sus especificaciones técnicas puramente chinas, trastocando la visión occidental sobre la caligrafía como mera ejecución artesanal. Sino que, además establece a las artes como madre de todas las lenguas, es decir, mediante éstas, puede lograrse el entendimiento universal, desde el cual, no es necesaria la lingüística, sino que la acción creativa, puesto que, en cualquier lugar del mundo, quien observe una obra podrá experimentar en ella todo un cosmos, y establecer con ello, nuevas realidades verdaderas. Junto con esto, la artista también establece como prioritaria la práctica artística para la autorrealización espiritual.

A los anteriores casos, debemos sumar, las tendencias actuales sobre el budismo zen y taoísmo, asimilados y practicados occidentalmente, conformando nuevos estilos de vida, solidarios en la búsqueda del respeto hacia la naturaleza, el trabajo espiritual y la

consideración del cuerpo como templo en conexión con el universo. Si bien, ello puede ser apreciado como una “moda” dentro de la vorágine consumista de la globalización, marca a su vez, un nuevo estallido de la influencia oriental-asiática dentro de occidente, en tiempo presente y de la que somos testigos día a día. Con ello, y guardando aún la confianza en la humanidad, podríamos considerar, en cuanto al ámbito y contexto global, en palabras de Byung-Chul Han, “La salvación de lo bello” (2016).

Por oposición al ideal de belleza que solemos poseer como occidentales, el cual adhiere a la limpieza, al refinamiento, la perfección en cuanto a las formas, simetría y prolijidad, en oriente, la belleza estaría enmarcada, primero en lo “imperfecto” y segundo en la “adaptación” del contexto geográfico y económico, por lo que el exceso visual, representado en el chillido cromático y lumínico, desde sus orígenes ha sido contrarrestado con la seducción de las sombras, la cual les abrió las puertas para una contemplación de los objetos bajo el misterio, buscando descubrir la esencia de todo lo creado.

Debemos considerar, a su vez, que el ideal de belleza se ha perdido en una sexualización que nos ha sido implantada, un constructo social estereotipado del consumismo, básicamente, una mentira que nos ha llevado a una pornografía de imágenes carentes de todo sentido. Según Byung-Chul Han: “El ideal de lo bello se sustrae al consumismo. Así es como se elimina cualquier plusvalía de lo bello. Lo bello se vuelve liso y pulido y se somete al consumismo. El atractivo sexual, o *sexyness*, se contrapone a la belleza moral o a la belleza de carácter.” (2016, p.72)

En una sociedad en la que todo avanza sin parar, solo puede salvarse lo bello mediante un acontecimiento verdadero, es decir, mediante la poética de la belleza como “el bien”, que nos hace detenernos un momento, sintonizar el presente circunstancial y universal, ser parte del “esto y aquello”, funcionando como un yin-yang, opuestos solidarios, dejando de ser parte del espectáculo vulgar. Es por ello que, parte del compromiso que debe asumir el arte contemporáneo, es, precisamente, renacer en lo bello, como sensibilidad, experiencia, medida de la creación en la naturaleza. La belleza es un reencuentro con el estado primigenio de todas las cosas.

“En cuanto que acontecimiento de la verdad, lo bello es generativo, engendrante, incluso poetizante. Da a ver. Lo bello es este don. Lo bello no es la obra como producto, sino sobresalir la verdad resplandeciendo. Lo bello trasciende también la complacencia desinteresada...Al ser el resplandeciente sobresalir de la verdad, lo bello es inaparente, en cuanto que se oculta tras los fenómenos.” (Han, 2016, p.108)

Si la belleza es inaparente, no cabe entonces en las palabras, es verdadera mediante la sensibilidad, en esa emanación vital, energía poética del vacío. No busca sucumbir al “me gusta”. La belleza es el reconocimiento de aquello que se encuentra por sobre la materialidad. El arte abstracto, consigue ser, entonces, una de las manifestaciones “verdaderas” de la naturaleza humana.

Dicho lo anterior, y retomando la hipótesis planteada, se ha generado efectivamente en occidente la conformación de una *estética oriental ampliada*, trascendiendo los límites continentales en cuanto a sus técnicas y fundamentos. China y Japón, su poesía, pintura y caligrafía, han contribuido en la creación de nuevas realidades y prácticas artísticas, cuya finalidad, en el caso del arte abstracto, del cual resulta influyente, ha posibilitado el acercamiento hacia la valorización estética de la sensibilidad, en una especie de experimentación alquímica en busca de las sendas o caminos hacia la vitalidad, la unión del hombre-cosmos, lo inmaterial, indecible e inconsciente. Con ello hemos de recordar, que para las artes en oriente, la finalidad de una obra, no es *representar* a la naturaleza, sino que, *presentar*, y con ello, develar su potencial creador. El cuadro, el poema o la caligrafía, constituyen un entramado, una red interconectada dentro de la cual, el autor se retrata a sí mismo, sus circunstancias y a los otros, en un tiempo-espacio presente. Ésta *estética oriental ampliada*, ha contribuido, dentro del desarrollo del arte abstracto y contemporáneo, al *retorno de los orígenes*, y con ello, a la dimensión imperfecta y azarosa, sensible y misteriosa, vital y mortuoria, del ser humano.

XI. Índice de Imágenes.

Imagen portada y contraportada: Yves Klein, “Le Vide”, 1961, Museo Haus Lange, Alemania.

1. Cronología China.....20
2. Chia-ku wen. Caparazón de tortuga tallado, correspondiente a las primeras manifestaciones de escritura, de carácter adivinatorio y mágico. Posiblemente atribuido a la dinastía Shang, entre los años 1766-1122 a.C.....32
3. Escritura Ta Chuan o Gran Sello. Desarrollada durante entre las dinastías Zhou y Qin, 1122-207 a.C.....33
4. Escritura Hsiao chuan o Sello Pequeño. Desarrollada durante la dinastía Ch'in o Qin, entre los años 221-206 a.C.....33
5. Escritura Chuan shu o Estilo Encajado. Creada por el emperador Ch'en Miao y desarrollada por el tirano Shih Huang Ti al proclamarse emperador, el encargado de detallarla en cuento a sus cambios es Li Shu. Este estilo, también pertenece al periodo de la dinastía Ch'in o Qin.....33
6. Escritura Li Shu o Estilo Administrativo. Siendo más horizontal y recibiendo el nombre de su creador, se desarrollará en los últimos años de la dinastía Qin, siendo posteriormente, profundizada por la dinastía Han.....34
7. Escritura estilo K'ai shu o Regular. Desarrollada por la dinastía Han entre los años 206 a.C-220 d.C.....34
8. Escritura Hsing shu o Semicursiva. Desarrollada a finales de la dinastía Han y en el comienzo de la “Época de las seis dinastías” con los emperadores Wei, entre los años 220-265 d.C.....35

9. Estilo Ts'ao shu o Cursivo. Desarrollada a finales de la dinastía Han y en el comienzo de la “Época de las seis dinastías” con los emperadores Wei, entre los años 220-265 d.C....	35
10. "Brillante noche blanca", Autor Han Gan, Dinastía Tang. Rollo horizontal; técnica tinta china sobre papel. Representa al caballo imperial <i>Brillante noche blanca</i> . Atribuida al año 750 d.C. Cortesía del Museo Metropolitano de Arte.....	39
11. "Bailando y Cantando", Autor Ma Yuan, Dinastía Song. También llamada “Campesinos volviendo del trabajo”, datada en el 1200 d.C. Técnica: tinta china sobre seda. Dimensiones: 192.5x111cm. Cortesía del Museo del Palacio Nacional, Pekín.....	40
12. "Un camino de montaña en primavera", Autor Ma Yuan, Dinastía Song. Técnica: tinta china y color en seda. Cortesía del Museo Nacional del Palacio, Taiwan.....	40
13. "Pino en tinta", Autor Ni Zan, Dinastía Yuan. Técnica: tinta china sobre papel. Dimensiones: 87x40cm.....	41
14. "Rama de bambú", Autor Ni Zan, Dinastía Yuan. Perteneciente a un álbum sobre el bambú, incorpora en sector inferior derecho un poema atribuido a Qian Weishan. Técnica: tinta china sobre papel. Datado en el 1369 d.C. Dimensiones: 29,3x29cm.....	41
15. "Caballo esquelético", Autor Gong Kai, Dinastía Yuan. Rollo de mano. Técnica: tinta china sobre papel. Dimensiones: 57x3cm. Museo Municipal de Bellas Artes de Osaka....	42
16. "Banquete Nocturno", Autor Han Xizai, Técnica Kung pí. Dimensiones: 28,7x333,5 cm. Rollo perteneciente al Museo del Palacio Imperial de Beijing.....	43
17. "Ciruelo y bambú bajo la luna", Autor Shitao, Técnica Mo gou.....	44
18. "Camarones", Autor Qi Biashi, Técnica Shié i.....	45
19. Cronología del Japón, img.1.....	46
20. Cronología del Japón, img.2.....	47
21. Tabla denominaciones caligráficas. (Lazaga, 2007, p.29).....	55

22. Copia de Sutra, Autor príncipe Shôtoku. (Lazaga, 2007, p.31).....	56
23. Caligrafía emperador Shômu. (Lazaga, 2007, p.32).....	56
24. Grabado de caligrafía. Autor, Kûkai.....	57
25. Caligrafía poema "Wakan Rôeishu", Ataka-Gire, atribuida a Minamoto no Toshiyori. Siglo XII. Rollo de antología de poemas. Técnica: tinta sobre papel, con pigmentos de oro. Colección imperial. Museo Tokugawa de Japón.....	58
26. Caligrafía "Genji Monogatari emaki", atribuida a Murasaki Shikibu. Técnica: tinta sobre papel ornamental, con pigmentos de oro. Datada en el 1130 d.C. Museo de Tokugawa Japón.....	58
27. Caligrafía emperador Go-Kawashihara. (Lazaga, 2007, p.45) Correspondiente al periodo Muromachi, 1486 d.C. Rollo colgante, tinta sobre papel. Dimensiones: 33,4x52,5 cm. Colección Imperial.....	58
28. Caligrafía de Hideyoshi Totoyomi. (Lazaga, 2007, p.46).....	59
29. Caligrafía de Hidai Tenrai.....	59
30. Fotografía Hidai Tenrai.....	59
31. Caligrafía de Hidai Tenrai. (Lazaga, 2007, p.53) Estilo gyôso. Dimensiones: 135x34 cm. Año: 1938 d.C.....	60
32. Estilos caligráficos del Japón.....	60
33. Silabario japonés.....	60
34. Pintura, "Los espectadores del arce", Autor Kanô Hideyori. Año 1557 d.C.....	62
35. Pintura, "Haboku Sansui", Autor Sesshu Toyo. Año 1495 d.C.....	62
36. Grabado, "El río Katabira y el puente Katabira", Autor Utagawa Hiroshige. Año 1847- 52.....	64

37. "Poeta Qu Yuan", Autor Yokoyama Taikan. Año: 1898. Dimensiones: 132,7x289,7 cm.....	65
38. Detalle de la obra, Autor Yokoyama Taikan.....	65
39. Detalle de la obra, Autor Yokoyama Taikan.....	65
40. Retrato del emperador Kaotsung sentado, Anónimo. Dinastía Song. Rollo colgante. Técnica: tinta y colores sobre seda. Dimensiones: 185,7x103,5 cm. Museo Nacional del Palacio, China.....	81
41. "Pino en un risco con cascada", Autor Liu Haisu.....	82
42. "Contemplando la luna del medio otoño", Autor Shangguan Hui. Dinastía Qing....	83
43. "Álbum del bambú", Autor Wu Zhen. Dinastía Yuan. Año: 1350 d.C. Álbum de 22 páginas. Técnica: tinta sobre papel. Dimensiones: 40,3x52 cm.....	84
44. "Contemplación de la luna", Autor Utagawa Hiroshige. Año: 1857.....	86
45. Carácter de "cereza".....	91
46. Bokuseki o "Trazos de tinta".....	93
47. Caligrafía Ichigyō mono o "Frase única".....	93
48. Geju o "Poemas".....	93
49. Hatsuboku o "Salpicaduras de tinta".....	93
50. Hihaku o "Blanco volador".....	94
51. Tarashi-komi o "Salpicaduras".....	94
52. Nijimi. Técnica que incorpora goteo y tinta diluida o aguada.....	94
53. Nijimi.....	94
54. Hiroshige, "Playa Maiko, Provincia de Harima", Van Gogh "Puesta de sol con pinos contra el cielo rojo". Años 1853 y 1889 respectivamente. Museo Nacional de Etnología, Leiden/ Museo Otterlo en Netherlands.....	97

55. Hiroshige (1856), Van Gogh (1887), Ginette (2014).....	98
56. Sello "Tesoro del gran emperador", dinastía Qing. Perteneciente al emperador Qianglong.....	99
57. Izquierda: Ni Zan. Centro: Wu Zhen. Derecha: Wang Meng.....	99
58. Autor Shiryû Morita, Obra: Kaikou. Año: 1967. Técnica: tinta china sobre papel.....	102
59. Autor Morita Shiryû, Obra: Kai. Año: 1970. Dimensiones: 70x92 cm.....	102
60. Autor Yûichi Inoue, Obra: Ko. El carácter significa "piedad filial". Año: 1961.....	103
61. Autor Inoue Yûichi, Obra: Yume. "Sueños". Año: 1966.....	103
62. Autor Uno Sesson, Obra: Baume. Año: 1959-1960. Dimensiones: 34.2x 34.2 cm...	103
63. Autor Shinoda Toko, Obra: Caligrafía. Dimensiones: 27.2x24.1 cm.....	103
64. Autor Joan Miró, Obra: Pintura II/V. Año: 1960. Técnica: Pasteles y acrílico sobre lienzo. Dimensiones: 92x73 cm. Fundación Joan Miró, Barcelona.....	105
65. Autor Joan Miró, Obra: Paisaje Animado. Año: 1970. Técnica: Óleo y acrílico sobre lienzo. Dimensiones: 200x200 cm. Fundación Joan Miró, Barcelona.....	105
66. Autor Antoni Tapies, Obra: S/T. Año: 1982. Técnica: Cera, acuarela y estampillado sobre papel. Dimensiones: 31.5x49.5 cm.....	105
67. Autor Antoni Tapies, Obra: S/T. Año: 1987. Técnica mixta sobre lienzo. Dimensiones: 200x100 cm.....	105
68. Autor Henri Michaux, Obra: S/T. Año: 1951. Dimensiones: 31.8x24.1 cm.....	106
69. Autor Mark Tobey, Obra: Sumi. Año: 1957.....	107
70. Monocromía en Azul, IKB 181, Autor Yves Klein. Año: 1956. Técnica: Pigmento puro y resina montada en el panel. Dimensiones: 73x56 cm. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.....	119

71. Afiche Exposiciones en Galería Iris Clert y la Villa “Colette Allendy”. Año: 1957.....	119
72. "Expresión del universo en color naranja". Autor Yves Klein. Año: 1955. Técnica: Pigmento puro y resina sintética en tabla montada sobre el panel. Dimensiones: 95x226 cm.....	120
73. Yves Klein, Teatro Gelsenkirchen, Alemania. Obra: Sinfonía monótona-Silencio. Año: 1958.....	120
74. "Globo terráqueo azul", Autor Yves Klein. Año: 1957. Técnica: Pigmentos puros y resina sintética sobre metal. Dimensiones: 20.5x11.5x13 cm.....	123
75. Escultura de esponja azul, (SE 180), Autor Yves Klein. Año: 1957. Técnica: Pigmento puro y resina sintética sobre esponja natural, en varilla de metal y base de piedra. Dimensiones: 112x40x40 cm. Museo de Arte Moderno. San Francisco.....	123
76. La Victoria de Samotracia en Azul, Autor Yves Klein. Año: 1962. Técnica: Pigmento puro y resina sintética en yeso montado sobre una base de piedra. Dimensiones: 49.5x25.5x36cm.....	123
77. El Esclavo de Miguel Ángel en Azul, Autor Yves Klein. Año: 1962. Técnica: Pigmento puro y resina sintética en yeso. Dimensiones: 46x12x11 cm.....	123
78. Obra: La, la, la. Autor Yves Klein. Año: 1958. Técnica: Pigmento puros y resina sintética sobre esponjas naturales en el panel. Dimensiones: 80x200 cm, Museo de Arte Moderno.....	124
79. Entrada a Galería Iris Clert, Exposición Le Vide. Foto del día de inauguración. Año 1958.....	127
80. Interior Exposición Le Vide. Galeria Iris Clert. Año 1958.....	127

81. Yves Klein en exposición "Le Vide", 1961, Alemania. Klein posando en la sala "Intensidad pictórica sensorial", Año: 1961. Museo Haus Lange, Kefreld. Fotografía: Charles Wilp.....	128
82. Interior exposición "Le Vide", 1961, Alemania.....	128
83. "Salto en el Vacío", Yves Klein. Fotografía Harry Shunk. 1960.....	129
84. Pruebas de "Salto en el Vacío", Fotografía Harry Shunk, Fotomontaje Yves Klein.....	130
85. "Domingo", periódico de un solo día, por Yves Klein. 27 de Noviembre de 1960....	130
86. "Hiroshima", ANT 79. Autor Yves Klein, 1961.....	132
87. "Personas echándose a volar", Yves Klein, 1961.....	133
88. Caligrafía de palabra "Cariño", Autor Paloma Fadón. Año: 1994-95. Técnica: tinta china sobre papel de cáñamo. Dimensiones: 42x64 cm.....	136
89. Caligrafía de palabra "Ternura", Autor Paloma Fadón. Año: 1994-95. Técnica: tinta china sobre papel de cáñamo. Dimensiones: 45x54 cm.....	137
90. Caligrafía de palabra "Paradójico", Autor Paloma Fadón. Año: 1994-95. Técnica: tinta china sobre papel de cáñamo. Dimensiones: 68x47 cm.....	138
91. Caligrafía palabra "Tiempo", Autor Paloma Fadón. Año: 1994-95. Técnica: tinta china sobre papel de cáñamo. Dimensiones: 69x45 cm.....	140
92. Caligrafía palabra "Destino", Autor Paloma Fadón. Año: 1994-95. Técnica: tinta china sobre papel de cáñamo. Dimensiones: 48x26 cm.....	141

XII. Referencias.

- Asiain, A. (Ed). (2014). *Japón en Octavio Paz*. D.F, México: Fondo de Cultura Económica.
- Bayer, R. (2012). *Historia de la Estética*. D.F, México: Fondo de Cultura Económica.
- Cheng, F. (2013). *Vacío y Plenitud*. Madrid, España: Siruela.
- Doval. G. (2010). *Breve Historia de la China Milenaria*. Madrid, España: Nowtilus. Obtenida el 29 de abril del 2017. <http://www.ebiblioteca.org/?/ver/108305>
- Fadón. P. (1996). *Pintando el Presente. La caligrafía en China*. España: Perfils.
- Fundación UNAM. (2015, 25 de Marzo). *¿Qué es el inconsciente colectivo? Conoce más sobre el trabajo de Carl Gustav Jung*. Consultado el 26 de febrero del 2018. <http://www.fundacionunam.org.mx/humanidades/que-es-el-inconsciente-colectivo/>
- García. G. (Ed). (2004). *Mitología Clásica China*. Barcelona, España: Trotta. Obtenido el 4 de Junio del 2017. <http://www.ebiblioteca.org/?/ver/87829>
- Han. B. (2016). *La Salvación de lo Bello*. Barcelona, España: Herder.
- Han. B. (2016). *SHANZHAI. El arte de la falsificación y la deconstrucción en China*. Buenos Aires, Argentina: Caja Negra.
- Klein. Y. (1959). *La Evolución del Arte Hacia lo Inmaterial*. Conferencia en la Soborna, París. Archivos Fundación Proa. (2017) Material de Consulta. Escritos de Yves Klein. Buenos Aires, Argentina. Obtenida el 3 de julio del 2017. http://www.proa.org/documents/YK_material%20consulta.pdf

- Klein. Y. (1959). *La Aventura Monocroma: La Epopeya Monocroma*. Archivos Fundación Proa. (2017) Material de Consulta. Escritos de Yves Klein. Buenos Aires, Argentina. Obtenida el 3 de julio del 2017. http://www.proa.org/documents/YK_material%20consulta.pdf
- Klein. Y. (1959). *La Superación de la Problemática del Arte*. Archivos Fundación Proa. (2017) Material de Consulta. Escritos de Yves Klein. Buenos Aires, Argentina. Obtenida el 3 de julio del 2017. http://www.proa.org/documents/YK_material%20consulta.pdf
- Klein. Y. (1961). *Manifiesto del Hotel Chelsea*. Nueva York. Archivos Fundación Proa. (2017) Material de Consulta. Escritos de Yves Klein. Buenos Aires, Argentina. Obtenida el 3 de julio del 2017. http://www.proa.org/documents/YK_material%20consulta.pdf
- Klein. Y. (1961). *Diálogo Conmigo Mismo*. Archivos Fundación Proa. (2017) Material de Consulta. Escritos de Yves Klein. Buenos Aires, Argentina. Obtenida el 3 de julio del 2017. http://www.proa.org/documents/YK_material%20consulta.pdf
- Lazaga. N. (2007). *La Caligrafía Japonesa*. Origen, evolución y relación con el arte abstracto occidental. Madrid: Hiperión.
- Muñoz. O. (2013). *El Trazo Chino y el Vacío que lo Anima. El Dibujo como Soporte Aglutinante de la Caligrafía y la Pintura China Tradicional*. (Tesis Doctoral). Universidad Politécnica de Valencia. Valencia, España. Obtenido el 15 de julio del 2017. <http://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/28936/tesisUPV9010.pdf?sequence=1>
- Nishida. K. (1995). *Indagación del Bien*. Barcelona, España: Gedisa.
- Paz. O. (1989). *El Fuego de Cada Día*. Barcelona, España: Seix Barral.

- Paz. O. (2015). *El Arco y la Lira*. D.F, México: Fondo de Cultura Económica.
- Saint Girons. B. (2013). *El Acto Estético*. Santiago, Chile: LOM
- Tanizaki. J. (2014). *Elogio de la Sombra*. Madrid: Siruela.
- Tarrasó. A. (2014). *La Pintura Japonesa Contemporánea Neo-Nihonga como Objetivo Vehicular de una Identidad Propia*. (Tesis fin de Master). Universitat de Barcelona. Barcelona, España. Obtenido el 15 de julio del 2017. <http://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/60142>
- Torres, A. (n.d). *Los Tipos de Inconsciente Según Carl Jung*. Consultado el 26 de febrero del 2018. <https://psicologiaymente.net/psicologia/tipos-de-inconsciente-carl-jung>
- Schirokauer. C. y Brown .M. (2006). *Breve Historia de la Civilización China*. Barcelona, España: Bellaterra
- Serra Seco. I. (2013). *Historia Breve del Japón*. Ed. Readman. ePub base r1.2. Obtenido el 24 de junio del 2017. <http://www.ebiblioteca.org/?/ver/2255>
- Weitemeier. H. (2005). *Klein*. Madrid, España: Taschen.
- Whitney. J. (1973). *El Imperio Japonés. Historia Universal*. (Vol. 20). Madrid, España: Siglo XXI
- Wilhelm. R. (Ed). (2012). *Cuentos Chinos. Relatos Populares de la mitología China*. Barcelona, España: Paidós. Obtenido el 13 de junio del 2017. <http://www.ebiblioteca.org/?/ver/108736>

-Wolfgang. B. (2009). *Historia de la Filosofía China. Confucianismo, Taoísmo, Budismo*. Barcelona, España: Herder. Obtenido el 20 de Mayo del 2017.
<http://www.ebiblioteca.org/?/ver/69503>

XIII. Bibliografía.

-Armstrong, K. (2007). *La Gran Transformación. El mundo en la época de Buda, Sócrates, Confucio y Jeremías*. Barcelona, España; Paidós Ibérica.

-Asiain, A. (Ed). (2014). *Japón en Octavio Paz*. D.F, México: Fondo de Cultura Económica.

-Bayer, R. (2012). *Historia de la Estética*. D.F, México: Fondo de Cultura Económica.

-Bergua, J. (Ed) (1969). *Confucio y Mencio. Los Libros Canónicos Chinos*. Madrid, España: Ediciones Ibéricas.

-Buruma, I. (2003). *La Creación de Japón, 1853-1964*. Barcelona, España: Random House Mondadori.

-Cabañas, P. (2000). *La Fuerza de Oriente en la Obra de Joan Miró*. Madrid, España: Electa.

-Campbell, J. (2004). *Mitos de la luz: metáforas orientales de lo eterno*. Buenos Aires, Argentina: Marea.

-Cervera, I. (1997). *Arte y Cultura en China. Conceptos, materiales y términos de la A a la Z*. Barcelona, España: Serbal.

-Cheng, F. (2013). *Vacío y Plenitud*. Madrid, España: Siruela.

- Cheng, F. (2015). *Cinco Meditaciones Sobre la Muerte, es decir Sobre la vida*. Madrid, España: Siruela.
- Dañiño, G. (Ed) (2009). *La Pagoda Blanca. Cien poemas de la dinastía Tang*. Madrid, España: Hiperión.
- Fadón, P. (1996). *Pintando el Presente. La caligrafía en China*. España: Perfils.
- Fahr-Becker, G. (Ed). (1994). *Grabados Japoneses*. Múnich, Alemania: Taschen.
- Fairbank, J.K. (1996). *China una Nueva Historia*. Santiago, Chile: Andrés Bello.
- Gardini, W. (1995). *Religiones y Literatura de Japón*. Buenos Aires, Argentina: Kier.
- Greel, H. (1976). *El Pensamiento Chino desde Confucio hasta Mao Tse Tung*. Madrid, España: Alianza.
- Han, B. (2016). *El Aroma del Tiempo. Un ensayo filosófico sobre el arte de demorarse*. Barcelona, España: Herder.
- Han, B. (2016). *La Salvación de lo Bello*. Barcelona, España: Herder.
- Han, B. (2016). *SHANZHAI. El arte de la falsificación y la deconstrucción en China*. Buenos Aires, Argentina: Caja Negra.
- Lanzaco, F. (2003). *Los Valores Estéticos en la Cultura Clásica Japonesa*. Madrid, España: Verbum.
- Lazaga, N. (2007). *La Caligrafía Japonesa. Origen, evolución y relación con el arte abstracto occidental*. Madrid, España: Hiperión.

- Maillard, C. (1995). *La Sabiduría como Estética. China: Confucianismo, Taoísmo y Budismo*. Madrid, España: Akal.
- Nakagawa, H. (2006). *Introducción a la Cultura Japonesa*. Barcelona, España: Melusina.
- Nishida, K. (1995). *Indagación del Bien*. Barcelona, España: Gedisa.
- Nishida, K. (2006). *Pensar Desde la Nada. Ensayos de filosofía oriental*. Salamanca, España: Ediciones Sígueme.
- Nishitani, K. (1999). *La Religión y la Nada*. Madrid, España: Siruela.
- Parain, B. (Ed). (1997). *El Pensamiento Prefilosófico y Oriental. Historia de la Filosofía*. (Vol. 1). Madrid, España: Siglo XXI
- Oshima, O. (2006). *La Estructura Fundamental del Pensamiento Japonés*. Madrid, España: UAM.
- Paz, O. (1989). *El Fuego de Cada Día*. Barcelona, España: Seix Barral.
- Paz, O. (2015). *El Arco y la Lira*. D.F, México: Fondo de Cultura Económica.
- Saint Giron, B. (2013). *El Acto Estético*. Santiago, Chile: LOM
- Soubllette, G. (Ed). (1990). *TAO TE KING, Libro del Tao y de su Virtud, Lao Tsé*. Santiago, Chile: Cuatro Vientos.
- Racionero, L. (1997). *Textos de Estética Taoísta*. Madrid, España: Alianza.
- Tanizaki, J. (2014). *Elogio de la Sombra*. Madrid: Siruela.

- Toshihiko, I. (2009). *Hacia una Filosofía del Budismo Zen*. Madrid, España: Trotta

- Trede, M. y Bichler, L. (2015). *Hiroshige. Cien Famosas Vistas de Edo*. Madrid, España: Taschen.

- Sacarpari, M. (2008). *Antigua China, Tesoros Artísticos*. Enciclopedia de las Grandes Civilizaciones. (Vol.8). Barcelona, España: Folio.

- Schirokauer, C. y Brown, M. (2006). *Breve Historia de la Civilización China*. Barcelona, España: Bellaterra

- Serra Seco, I. (2013). *Historia Breve del Japón*. Ed. Readman. ePub base r1.2. Obtenido el 24 de junio del 2017. <http://www.ebiblioteca.org/?/ver/2255>

- Stanley-Baker, J. (2000). *Arte Japonés*. Barcelona, España: Ediciones Destino.

- Suzuki, D. (1996). *El Zen y la Cultura Japonesa*. Barcelona, España: Paidós Ibérica.

- Weitemeier, H. (2005). *Klein*. Madrid, España: Taschen.

- Torres, A. (1993). *Kanji. La Escritura Japonesa*. Madrid, España: Hiperión.

- Whitney, J. (1973). *El Imperio Japonés*. Historia Universal. (Vol. 20). Madrid, España: Siglo XXI

- Wilhelm, R. (Ed). (2012). *Cuentos Chinos. Relatos Populares de la mitología China*. Barcelona, España: Paidós. Obtenido el 13 de junio del 2017. <http://www.ebiblioteca.org/?/ver/108736>

- Xingjian, G. (2004). *Por otra Estética. Reflexiones Sobre la Pintura*. Barcelona, España: El Cobre.

A. Documentos en línea.

- Cleary, T. (Ed) (N.D). *Wen-Tzu, La comprensión de los misterios del Tao. Lao Tsé*. Obtenido el 23 Mayo del 2017. <http://www.ebiblioteca.org/?/ver/63599>
- Doval. G. (2010). *Breve Historia de la China Milenaria*. Madrid, España: Nowtilus. Obtenida el 29 de abril del 2017. <http://www.ebiblioteca.org/?/ver/108305>
- García. G. (Ed). (2004). *Mitología Clásica China*. Barcelona, España: Trotta. Obtenido el 4 de Junio del 2017. <http://www.ebiblioteca.org/?/ver/87829>
- González, M. (2005). *La Pintura de Paisaje: del taoísmo chino al romanticismo europeo: paralelismos plásticos y estéticos*. Tesis Doctoral. Universidad Complutense. Madrid, España. Obtenido el 10 de Julio, 2017. <http://biblioteca.ucm.es/tesis/bba/ucm-t27142.pdf?origin=publicationDetail>
- Klein. Y. (1959). *La Evolución del Arte Hacia lo Inmaterial. Conferencia en la Soborna, París*. Archivos Fundación Proa. (2017) Material de Consulta. Escritos de Yves Klein. Buenos Aires, Argentina. Obtenida el 3 de julio del 2017. http://www.proa.org/documents/YK_material%20consulta.pdf
- Klein. Y. (1959). *La Aventura Monocroma: La Epopeya Monocroma*. Archivos Fundación Proa. (2017) Material de Consulta. Escritos de Yves Klein. Buenos Aires, Argentina. Obtenida el 3 de julio del 2017. http://www.proa.org/documents/YK_material%20consulta.pdf
- Klein. Y. (1959). *La Superación de la Problemática del Arte*. Archivos Fundación Proa. (2017) Material de Consulta. Escritos de Yves Klein. Buenos Aires, Argentina. Obtenida el 3 de julio del 2017. http://www.proa.org/documents/YK_material%20consulta.pdf

- Klein. Y. (1961). *Manifiesto del Hotel Chelsea. Nueva York.* Archivos Fundación Proa. (2017) Material de Consulta. Escritos de Yves Klein. Buenos Aires, Argentina. Obtenida el 3 de julio del 2017. http://www.proa.org/documents/YK_material%20consulta.pdf
- Klein. Y. (1961). *Diálogo Conmigo Mismo.* Archivos Fundación Proa. (2017) Material de Consulta. Escritos de Yves Klein. Buenos Aires, Argentina. Obtenida el 3 de julio del 2017. http://www.proa.org/documents/YK_material%20consulta.pdf
- Muñoz. O. (2013). *El Trazo Chino y el Vacío que lo Anima. El Dibujo como Soporte Aglutinante de la Caligrafía y la Pintura China Tradicional.* (Tesis Doctoral). Universidad Politécnica de Valencia. Valencia, España. Obtenido el 15 de julio del 2017. <https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/28936/tesisUPV9010.pdf?sequence=1>
- Tarrasó. A. (2014). *La Pintura Japonesa Contemporánea Neo-Nihonga como Objetivo Vehicular de una Identidad Propia.* (Tesis fin de Master). Universitat de Barcelona. Barcelona, España. Obtenido el 15 de julio del 2017. <http://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/60142>
- Walker. B. (Ed) (1993). *Hua Hu Ching. Lao Tsé.* Colorado, Estados Unidos. Obtenido el 24 de mayo del 2017. <http://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/63598>
- Wilhelm, R. (Ed) (N.d). *Tao Te King. Lao Tsé.* (N.d). Obtenido el 24 de mayo del 2017. <http://www.ebiblioteca.org/?/ver/14544>
- Wolfgang. B. (2009). *Historia de la Filosofía China. Confucianismo, Taoísmo, Budismo.* Barcelona, España: Herder. Obtenido el 20 de mayo del 2017. <http://www.ebiblioteca.org/?/ver/69503>

B. Webgrafía.

- Briones, M. (N.d). *La Tierra del Sol Naciente... Impresión Sol Naciente*. Publicado en Instituto Chileno-Japonés. <http://www.japones.cl/?q=solnaciente.html>

- Conferencia de Ann Yonemura. (N.d) “*Arte en Contexto: Estética, Entorno y Función en las Artes de Japón*”. Publicado en Instituto Chileno-Japonés. Consultado el 27 de junio del 2017. http://www.japones.cl/?q=ann_yonemura.html

- De Diego, E. (2 Mayo, 2010). Artículo: *El Picasso Chino*. Publicado en El País. Consultado el 5 de agosto del 2017. https://elpais.com/diario/2010/05/02/eps/1272781612_850215.html

- De Diego, E. (25 Febrero, 2012) Artículo: *El Pintor Chino que Noqueó a Picasso*. Publicado en El País. Consultado el 5 de agosto del 2017. https://elpais.com/cultura/2012/02/25/actualidad/1330177699_927123.html

- Espinoza, D. (1 Marzo, 2017) *China y sus artistas lideran el mercado del arte mundial. Diario la Tercera*. Consultado el 18 de junio del 2017. <http://culto.latercera.com/2017/03/01/china-artistas-lideran-mercado-del-arte-mundial/>

- Ferrada, M.J. (N.d). *Elogio de Nuestra Sombra, Comentario en El Elogio de las Sombras de Junichiro Tanizaki*. Publicado en Instituto Chileno-Japonés. Consultado el 27 de junio del 2017. http://www.japones.cl/?q=elogio_sombras.html

- Fundación UNAM. (2015, 25 de Marzo). *¿Qué es el inconsciente colectivo? Conoce más sobre el trabajo de Carl Gustav Jung*. Consultado el 26 de febrero del 2018. <http://www.fundacionunam.org.mx/humanidades/que-es-el-inconsciente-colectivo/>

- Mundo Japón. (N.d). *Pintura de Japón*. <http://bartjapanworld.blogspot.cl/2012/04/pintura-de-japon.html>

- Musalem, X. (N.d). *Círculo Zen; el Enso en el Zenga*. Publicado en Instituto Chileno-Japonés. Consultado el 5 de agosto del 2017. Chileno-Japonés. http://www.japones.cl/?q=circulo_zen.html
- Tegaldo, O. (N.d). Artículo: *Principios estéticos de la pintura tradicional china (I)*. Publicado originalmente en: Revista Instituto Confucio. Número 2. Volumen II. Septiembre de 2010. Consultado el 13 de junio del 2017. <http://confuciomag.com/principios-esteticos-de-la-pintura-tradicional-china>
- Tegaldo, O. (N.d). Artículo: *Principios estéticos de la pintura tradicional china (II): La importancia de los espacios vacíos*. Publicado originalmente en: Revista Instituto Confucio. Número 26. Volumen V. Septiembre 2014. Consultado el 13 de junio del 2017. <http://confuciomag.com/principios-esteticos-de-la-pintura-china>
- Tegaldo, O. (N.d). Artículo: *La vitalidad. Principios estéticos de la pintura china tradicional (III)* Publicado originalmente en: Revista Instituto Confucio. Número 4. Volumen I. Enero de 2011. Consultado el 13 de junio del 2017. <http://confuciomag.com/vitalidad-pintura-tradicional-china>
- Tegaldo, O. (N.d). Artículo: *El trazo. Principios estéticos de la pintura china tradicional (IV)*. Publicado originalmente en: Revista Instituto Confucio. Número 5. Volumen II. Marzo de 2011. Consultado el 13 de junio del 2017. <http://confuciomag.com/trazo-pintura-tradicional-china>
- Tegaldo, O. (N.d). Artículo: *Las técnicas del pincel. Principios estéticos de la pintura china tradicional (V)*. Publicado originalmente en: Revista Instituto Confucio. Número 8. Volumen V. Septiembre de 2011. Consultado el 13 de junio del 2017. <http://confuciomag.com/las-tecnicas-del-pincel-pintura-china-tradicional>

-Torres, A. (n.d). *Los Tipos de Inconsciente Según Carl Jung*. Consultado el 26 de febrero del 2018. <https://psicologiaymente.net/psicologia/tipos-de-inconsciente-carl-jung>

C. Webgrafía Índice de Imágenes.

Imagen portada

1. Consultado el 25 de mayo del 2017. <http://imagenes.viaje-a-china.com/2013/09/fea64d2bab8649eb9baa54f1.jpg>
2. Consultado el 12 de diciembre del 2017. <https://qph.ec.quoracdn.net/main-qimg-fcaaff5a387ec4c754939415ab958a37-c>
3. Consultado el 12 de diciembre del 2017. <https://i.pinimg.com/originals/63/79/5a/63795aad757ae9f8ba183382bf5b6a6c.jpg>
4. Consultado el 12 de diciembre del 2017. http://img04.abroad.imgcdc.com/espanol/culture/lengua/1576/20140220/37940_2014022010173027447400.jpg
5. Consultado el 12 de diciembre del 2017. <http://www.foreigners-in-china.com/images/xiao-zhuan-on-yi-shan-bei.jpg>
6. Consultado el 12 de diciembre del 2017. <http://www.mandarinrokes.com/system/files/imce/photo-31-Lishu-Qian-Yong.jpg>
7. Consultado el 12 de diciembre del 2017. http://lbms03.cityu.edu.hk/event/ch_calligraphy/images/regular_script_02.jpg
8. Consultado el 12 de diciembre del 2017. <https://image.made-in-china.com/2f0j10pBnaLNJCntkR/-Calligraphy-2-escritura-Semi-Cursiva-.jpg>

9. Consultado el 12 de diciembre del 2017. <https://thumbs.dreamstime.com/b/chinese-calligraphy-old-chinese-poem-21788089.jpg>
10. Consultado el 4 de Agosto del 2017. <https://www.lagranepoca.com/wp-content/uploads/2015/12/1.-Night%E2%80%93Shining-White-676x385-675x385.jpg>
11. Consultado el 4 de Agosto del 2017. <http://1.bp.blogspot.com/-NiTqJ7ZuT9k/U7Grf2GibEI/AAAAAAAAAM3M/nRIi789qpxE/s1600/008.jpg>
12. Consultado el 4 de Agosto del 2017. <https://i0.wp.com/china-underground.com/wp-content/uploads/2017/11/Ma-Yuan-Walking-on-Path-in-Spring.jpg?resize=1000%2C631&ssl=1>
13. Consultado el 4 de Agosto del 2017. https://3.bp.blogspot.com/-v8mgAF2fV3M/WSYgqHzmUbl/AAAAAAAAACns/Gn5qv4J2L14dcQSmxQObeLqoA5bPeBeAQCLcB/s1600/NiZan_PinoTinta_thumb.jpg
14. Consultado el 4 de Agosto del 2017. https://3.bp.blogspot.com/-jPNhXjwLq6U/WKZCEmPN6jI/AAAAAAAAACBQ/alAIKl_Hc-w1Kq8hdnf7XhO5Bm7LoKdnQCLcB/s1600/NiZan_RamaBambu_thumb.jpg
15. Consultado el 4 de Agosto del 2017. http://www.wenweipo.com/loadImage.php?image_width=222&image_height=&image_filename=http://image.wenweipo.com/2012/12/20/ot1220e1.jpg
16. Consultado el 4 de Agosto del 2017. <https://userscontent2.emaze.com/images/22f56b3a-55b4-4d62-9ac6-53a36e38d0d9/e1fa8dc7c8af52bdf725710a9b2bd5fd.jpg>
17. Consultado el 4 de Agosto del 2017. <https://i.pinimg.com/originals/6b/10/b7/6b10b7177cdc84c1f5f1b106ddbabe5d.jpg>

18. Consultado el 4 de Agosto del 2017. http://www.galleryintell.com/wp-content/uploads/2013/01/Qi-Baishi_Shrimp1.jpg
19. Consultado el 25 de mayo del 2017. http://3.bp.blogspot.com/_NhYpyDPaS_4/TDcHi9SOw9I/AAAAAAAAAB2g/9Si7If4QcsE/s1600/Historia+de+Japon+I.jpg
20. Consultado el 12 de mayo del 2017. http://2.bp.blogspot.com/_NhYpyDPaS_4/TDr5tLBJhLI/AAAAAAAAAB2o/icJ4luhAHxM/s1600/Historia+de+Japon+II.jpg
21. (Lazaga, 2007, p.29)
22. (Lazaga, 2007, p.31)
23. (Lazaga, 2007, p.32)
24. Consultado el 12 de noviembre del 2017. https://www.japanhoppers.com/uploads/images/all_about_japan/cultural/shodo/kukai_2.jpg
25. Consultado el 12 de noviembre del 2017. <https://4.bp.blogspot.com/--4zTmx3SOM/UX6zTDRITOI/AAAAAAAAAHg/e5zjo1fxYz8/w1200-h630-p-k-no-nu/Genji+emaki+HASHIHIME.jpg>
26. Consultado el 12 de noviembre del 2017. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c0/Genji_emaki_YADORIGI_Ms.JPG
27. (Lazaga, 2007, p.45)
28. (Lazaga, 2007, p.46)
29. (Lazaga, 2007, p.53)
30. Consultado el 12 de noviembre del 2017. http://shodocreativo.com/wp-content/uploads/2012/07/hidai_tenrai_edited_46.jpg

31. Consultado el 12 de noviembre del 2017. http://www.shodo.co.jp/nankoku_eng/wp-content/themes/ENG_nankoku/images/LifeImg_02.jpg
32. Consultado el 12 de noviembre del 2017. http://4.bp.blogspot.com/_yF8B5RW-FoE/SqXHBBMAGqI/AAAAAAAAAAw/7zJZteX1PuI/s320/ejemplo1.jpg
33. Consultado el 12 de noviembre del 2017. <https://aprendiendojapones.files.wordpress.com/2008/10/moji.gif>
34. Consultado el 26 de noviembre del 2017. <https://i.pinimg.com/originals/5e/97/c1/5e97c1f528eae0af37f543ef10ed9056.jpg>
35. Consultado el 26 de noviembre del 2017. https://sites.google.com/site/delawareteasociety/_/rsrc/1232156628885/Home/Sesshu-CU-CroppedViewOpt.jpg
36. Consultado el 26 de noviembre del 2017. <https://data.ukiyo-e.org/mfa/images/sc129244.jpg>
37. Consultado el 26 de noviembre del 2017. <http://pinturayartistas.com/wordpress/wp-content/uploads/2013/08/Yokoyama-Taikan/Yokoyama-Taikan-man.jpg>
38. Consultado el 26 de noviembre del 2017. <http://pinturayartistas.com/wordpress/wp-content/uploads/2013/08/Yokoyama-Taikan/hombre-man-Yokoyama-Taikan.jpg>
39. Consultado el 26 de noviembre del 2017. <http://pinturayartistas.com/wordpress/wp-content/uploads/2013/08/Yokoyama-Taikan/Yokoyama-Taikan-man-detalle.jpg>
40. Consultado el 26 de noviembre del 2017. http://2.bp.blogspot.com/_qxEUz0LnzP0/TNepxEgAaPI/AAAAAAAAAX0/xfElblfV3jM/s1600/Sung01.jpg

41. Consultado el 26 de noviembre del 2017. <https://4.bp.blogspot.com/-wXnvxBArXDE/WNwwhVNvIfI/AAAAAAAAACNA/GCK0J-U5VDw83jVYNAjrzaJhw2-O16ljQCLcB/s1600/LiuHaisu-PinoCascada.jpg>
42. Consultado el 26 de noviembre del 2017. <http://3.bp.blogspot.com/-UZFGoHMUJtk/VQuFIgHBZjI/AAAAAAAAABI/LXz94oEcwIM/s1600/3.jpg>
43. Consultado el 26 de noviembre del 2017. https://3.bp.blogspot.com/-yLjxSBRM91I/WBATNGveIhI/AAAAAAAAABnc/1yFWoVljh9wKG5YRzt4lupUiOyhvL83tgCPcB/s1600/WuZhen_bambu9.jpg
44. Consultado el 26 de noviembre del 2017. <https://data.ukiyo-e.org/loc/images/02932v.jpg>
45. Consultado el 8 de octubre del 2017. http://2.bp.blogspot.com/_VNr1l6R29oU/TKaYKSStZMI/AAAAAAAAAx0/eUgy0jJQwV8/s1600/imagen.JPG
46. Consultado el 8 de octubre del 2017. <https://puertaalvacio.files.wordpress.com/2017/02/bokuseki.jpeg?w=739>
47. Consultado el 8 de octubre del 2017. <https://i.pinimg.com/736x/fe/86/e0/fe86e0afda84f0cdfc53e157603d8117.jpg>
48. Consultado el 8 de octubre del 2017. http://shodocreativo.com/wp-content/uploads/2012/07/gyokusen-jo_fragment_ononomichikaze_16.jpg
49. Consultado el 8 de octubre del 2017. <https://i.pinimg.com/736x/95/06/e0/9506e0ca1f6e52dcbe5b78a4bd6430dc--japanese-calligraphy-japanese-art.jpg>

50. Consultado el 8 de octubre del 2017. <http://shodocreativo.com/wp-content/uploads/2014/02/Enso-14.jpg>
51. Consultado el 8 de octubre del 2017. <http://shodocreativo.com/wp-content/uploads/2013/01/portada-2.jpg>
52. Consultado el 8 de octubre del 2017. <https://mariaeugeniamanrique.files.wordpress.com/2013/02/xu-wei-painting.jpg>
53. Consultado el 8 de octubre del 2017. https://scontent.cdninstagram.com/t51.2885-15/s320x320/e15/22277980_1469509213138869_8692473959779663872_n.jpg
54. Consultado el 8 de octubre del 2017. https://www.neweurope.eu/wp-content/uploads/2012/11/ne16-17_ne16-17-2_4.jpg
55. Consultado el 8 de octubre del 2017. https://cdn.shopify.com/s/files/1/0423/0321/products/Banner-Hiroshige_Van_Gogh_Ginette.jpg?v=1441094177
56. Consultado el 8 de octubre del 2017. <http://usa.chinadaily.com.cn/culture/img/attachement/jpg/site1/20160909/b083fe955ec0193c691d01.jpg>
57. Consultado el 8 de octubre del 2017. <https://video-images.vice.com/uncategorized/1504819546628-2.png>
58. Consultado el 30 de octubre del 2017. <http://www.artnet.com/WebServices/images/II001411ldEGTGFgBTECFDrCWvaHBOcFUPC/shiryu-morita-untitled.jpg>

59. Consultado el 30 de octubre del 2017.
<http://www.artnet.com/WebServices/images/II00569IldFOvGFgDVECfDrCWvaHBOcPjXD/shiryu-morita-kai.jpg>
60. Consultado el 30 de octubre del 2017.
<https://d32dm0rphc51dk.cloudfront.net/LXcG8bI0263Q4zplRWGVEQ/larger.jpg>
61. Consultado el 30 de octubre del 2017.
http://www.sothebys.com/content/dam/stb/lots/HK0/HK0582/121HK0582_8FSJN.jpg
62. Consultado el 30 de octubre del 2017.
https://media.mutualart.com/Images/2017_03/20/23/235605271/ae3e78eb-439c-4095-853b-3eb1f95511b9_570.Jpeg
63. Consultado el 30 de octubre del 2017.
<http://www.artnet.com/WebServices/images/II00164IldqGjGFg1zSF3CfDrCWvaHBOc8KvC/toko-shinoda-calligraphy.jpg>
64. Consultado el 30 de octubre del 2017. <https://www.fmirobcn.org/en/coleccion/catalog-works/19866/p-i-painting-ii-v-i-p>
65. Consultado el 30 de octubre del 2017. <https://www.fmirobcn.org/en/coleccion/catalog-works/5449/p-animated-landscape-p>
66. Consultado el 30 de octubre del 2017.
<http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/homenaje-miro>
67. Consultado el 30 de octubre del 2017.
<http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/vertical-amb-calligrafia-vertical-caligrafia>

68. Consultado el 30 de octubre del 2017.
<http://www.artnet.fr/WebServices/images/114297451lg1efDrCWvaHBOAD/henri-michaux-mouvements.jpg>
69. Consultado el 30 de octubre del 2017.
<https://img.culturacolectiva.com/content/2013/05/Imagen-16-medium.png>
70. Consultado el 6 de diciembre del 2017.
<http://www.yvesklein.com/es/oeuvres/view/88/ikb/910/monochrome-bleu-sans-titre/?of=2>
71. Consultado el 6 de diciembre del 2017.
http://www.yvesklein.com/files/picture_file_1043.jpg
72. Consultado el 6 de diciembre del 2017.
<http://www.yvesklein.com/es/oeuvres/view/91/monocromos/659/expression-de-l-univers-de-la-couleur-mine-orange/?of=4>
73. Consultado el 6 de diciembre del 2017. <http://www.artep.net/kam/JPG/symphony.jpg>
74. Consultado el 6 de diciembre del 2017.
<http://www.yvesklein.com/es/oeuvres/view/135/reliefs-planetaires/697/globe-terrestre-bleu/?of=0>
75. Consultado el 6 de diciembre del 2017.
<http://www.yvesklein.com/es/oeuvres/view/95/esculturas-esponja/798/sculpture-eponge-bleue-sans-titre/?of=0>
76. Consultado el 6 de diciembre del 2017.
<http://www.yvesklein.com/es/oeuvres/view/96/esculturas/707/victoire-de-samothrace/?of=14>

77. Consultado el 6 de diciembre del 2017. <http://www.yvesklein.com/es/oeuvres/view/96/esculturas/702/1-esclave-de-michel-ange/?of=17>
78. Consultado el 6 de diciembre del 2017. <http://www.yvesklein.com/es/oeuvres/view/136/reliefs-eponges/905/la-la-la/?of=2>
79. Consultado el 6 de diciembre del 2017. <http://www.yvesklein.com/fr/photographies/view/100/actions/458/entree-de-la-galerie-iris-clert-lors-de-l-inauguration-de-l-exposition-du-vide-paris-1958/?of=8>
80. Consultado el 6 de diciembre del 2017. http://www.yvesklein.com/files/picture_file_927.jpg
81. Consultado el 6 de diciembre del 2017. http://www.yvesklein.com/files/photo_thumbnail_419.jpg
82. Consultado el 6 de diciembre del 2017. http://www.yvesklein.com/files/picture_file_960.jpg
83. Consultado el 6 de diciembre del 2017. http://masdearte.com/dos/media/reb_klein.jpg
84. Consultado el 6 de diciembre del 2017. <https://fundacionbasura.files.wordpress.com/2013/12/219.jpg>
85. Consultado el 6 de diciembre del 2017. <https://i0.wp.com/musavisual.com/wp-content/uploads/2017/05/010.png?w=345&h=492&crop>
86. Consultado el 6 de diciembre del 2017. http://masdearte.com/dos/media/reb_klein3-1024x524.jpg

87. Consultado el 6 de diciembre del 2017. <http://artreport.com/file/2016/04/Yves-Klein-%E2%80%9C9C%20People-Begin-to-Fly-ANT-96%E2%80%9D-1961-1024x635.jpg>
88. Consultado el 11 de diciembre del 2017. <http://www.ugr.es/~gidea/palomafadon/obras/01.JPG>
89. Consultado el 11 de diciembre del 2017. <http://www.ugr.es/~gidea/palomafadon/obras/02.JPG>
90. Consultado el 11 de diciembre del 2017. <http://www.ugr.es/~gidea/palomafadon/obras/04.JPG>
91. Consultado el 11 de diciembre del 2017. <http://www.ugr.es/~gidea/palomafadon/obras/07.JPG>
92. Consultado el 11 de diciembre del 2017. <http://www.ugr.es/~gidea/palomafadon/obras/03.JPG>

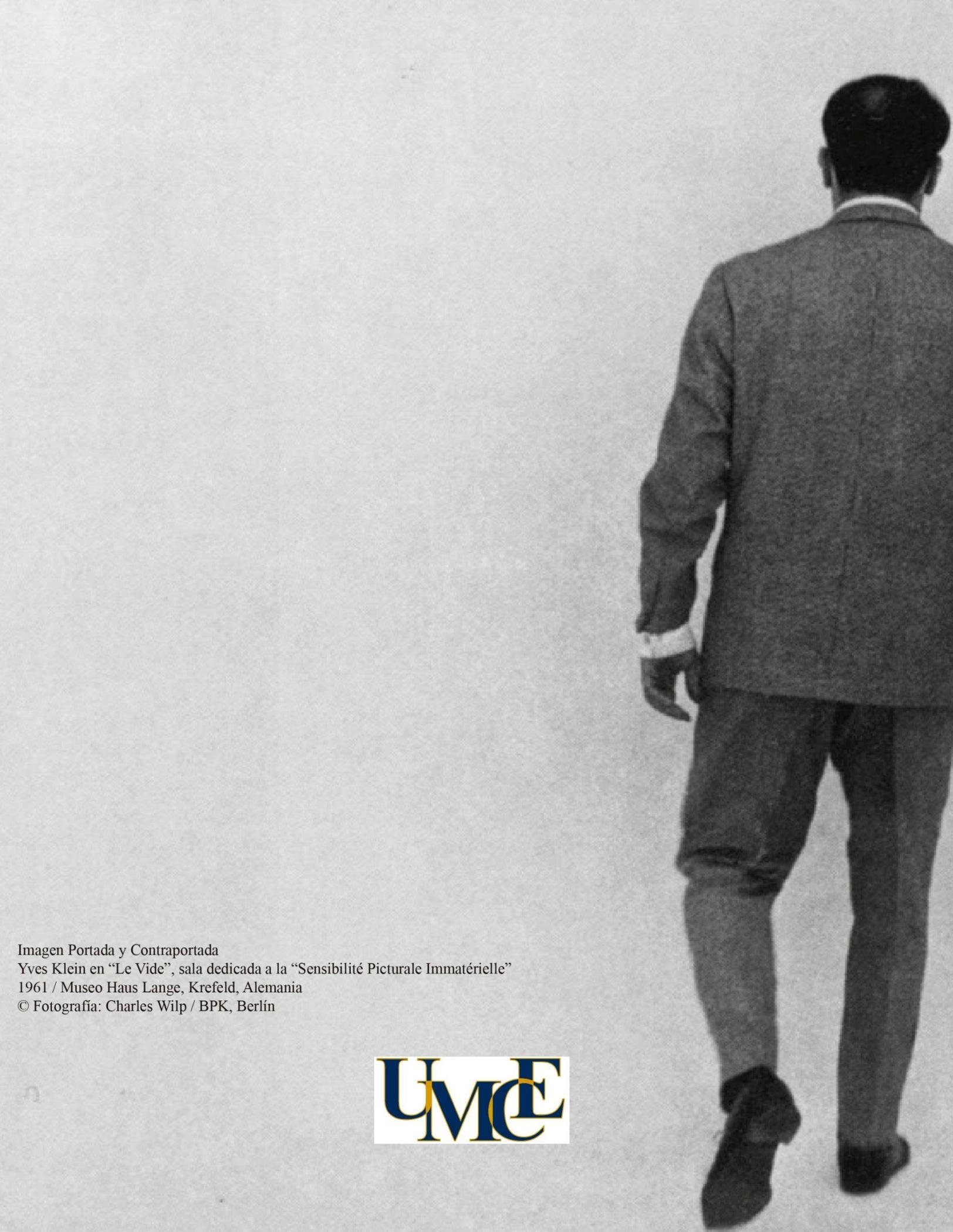


Imagen Portada y Contraportada
Yves Klein en “Le Vide”, sala dedicada a la “Sensibilité Picturale Immatérielle”
1961 / Museo Haus Lange, Krefeld, Alemania
© Fotografía: Charles Wilp / BPK, Berlín

