



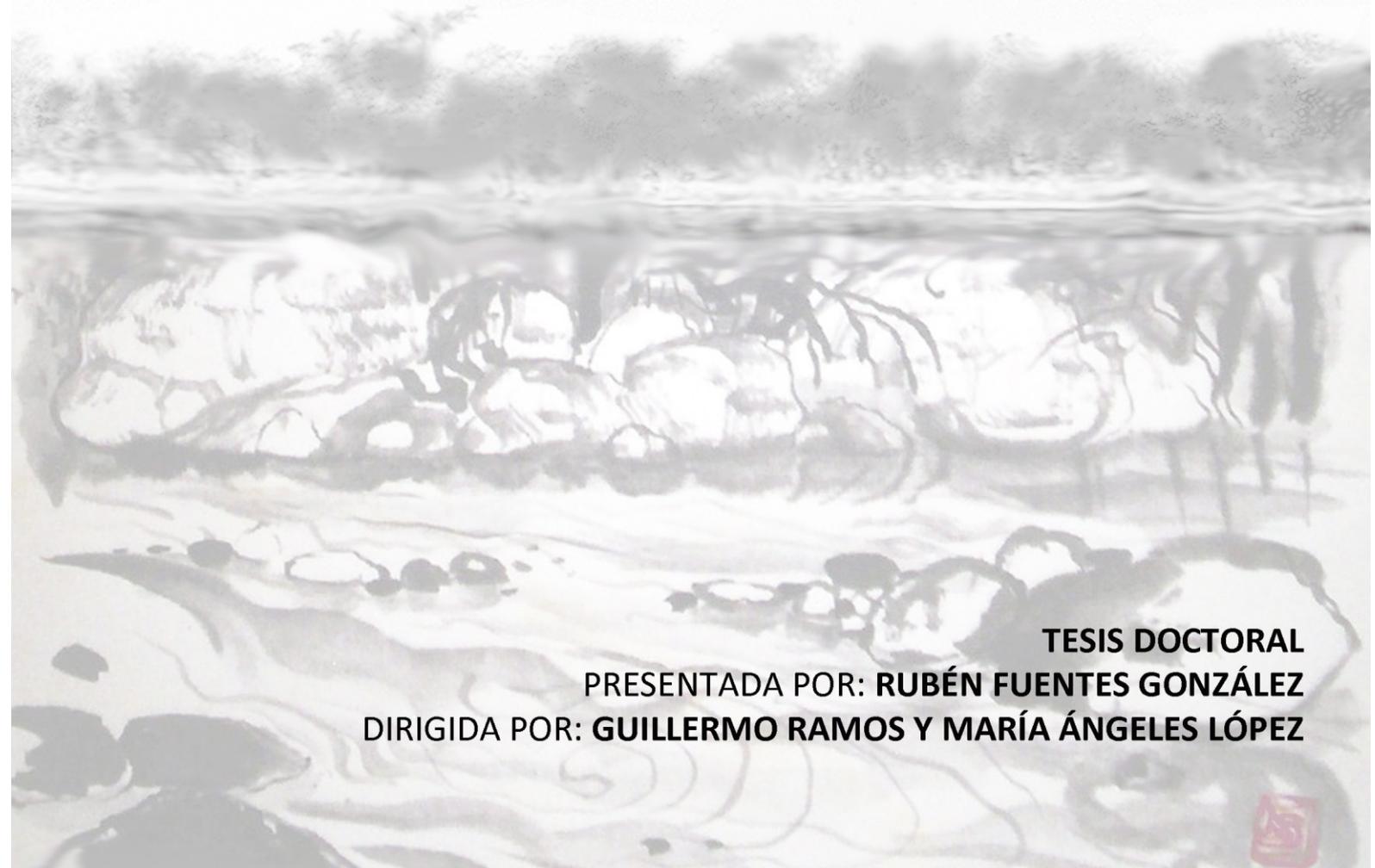
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



***INFLUENCIAS ZEN DE LAS PINTURAS MONOCROMAS ORIENTALES EN OBRAS DE
LOS ARTISTAS CUBANOS TOMÁS SÁNCHEZ, LEANDRO SOTO, Y RUBÉN FUENTES***



**TESIS DOCTORAL
PRESENTADA POR: RUBÉN FUENTES GONZÁLEZ
DIRIGIDA POR: GUILLERMO RAMOS Y MARÍA ÁNGELES LÓPEZ**

JUNIO, 2015



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

*INFLUENCIAS ZEN DE LAS PINTURAS MONOCROMAS ORIENTALES EN
OBRAS DE LOS ARTISTAS CUBANOS TOMÁS SÁNCHEZ, LEANDRO
SOTO, Y RUBÉN FUENTES*

TESIS DOCTORAL

PRESENTADA POR: RUBÉN FUENTES GONZÁLEZ

DIRIGIDA POR: GUILLERMO RAMOS Y MARÍA ÁNGELES LÓPEZ

FECHA: JUNIO, 2015

Agradecimientos:

En primer lugar a Paula Valero, que a mi lado me apoya todo el tiempo y a mis padres Marta, Mayra y Rubén, la abuela Yuya, mis hermanos Jorge y Lilliam que desde la lejana Cuba siempre me impulsan. A mi abuelo abuelo José Ramón quien siempre me estimuló el hábito de estudio. A Pepe y Mercedes mi familia española. A los doctores María Ángeles López y Guillermo Ramos que me han guiado en esta tesis con gran generosidad, entregando tiempo y presencia. A los artistas Tomás Sánchez y Leandro Soto, que han accedido a colaborar en las entrevistas y a mostrar obras originales y documentos. A los miembros del tribunal los doctores Miguel Molina Alarcón, Rocío Villalonga y José Luis Navarro por sus palabras durante la defensa de esta tesis. A mis amigos, los doctores, Gustavo Pita Céspedes, Gabriel Calaforra, Antonio Mezcuca, Chao Cheng Huang y Josep Ginestar que me han ayudado directamente en la investigación. A las bibliotecas Robert Sabatier y Forney de Paris, Museo de Bellas Artes de la Habana, del IVAM y de la UPV de Valencia, donde he encontrado los fondos bibliográficos necesarios. A los museos Guimet y Cernuschi de Paris y a el museo Rietberg de Zürich donde he podido ver de cerca originales de los pintores orientales analizados. A los doctores José Luis Albelda y David Perez. A Esther Ferrer y a Matilde Ferrer. A mis alumnos de Pintura Zen de Valencia: Ricardo Valle, Yolanda Álvarez, Celia Celma, Isabel Robles, Pura Rodilla, Amparo Alagarda, Celia Soto, María José Pascual, Mari-Carmen González, Rosa Rodríguez, Luis Atiliano, y Elena Grimaldi entre otros. Al Instituto Confucio de Valencia, a la Havana Galerie, a la Galerie Felli y al Musée de la Chasse et de la Nature por acoger mis pinturas en su espacio. A los maestros Zen Ana María Schlüter, Keppa Arate, al maestro Javier Carranza y al grupo Zen Zendo Betania de Gijón y de Valencia, a Dokushô Villalba y al templo Luz Serena, a Thich Nhat Hanh y a la Maison de l'Inspir de Noisy le Grand, Francia. A Gaspar y Dianelys de la Sociedad Teosófica, al padre Ramón por la revista Llama viva. A Therese, Vimoka, Adrián, Ximo, Glenda, Igor, Marcel, Gerardo, Rafa, Javi, María José, María, Josephus, Yorelbis, Pedro, Alberto, Samuel, Susan, Jim, Yuri, Marian, Arlenys y a todos mis amigos del mundo.

- Índice

1- Introducción.....	7
1.1- Hipótesis.....	7
1.2- Objetivos.....	7
1.3- Antecedentes y estado actual del tema.....	8
1.4- Estructura de los contenidos.....	8
2- Metodología de investigación basada en las siete características de la pintura vinculada al Zen.....	13
2.1- El Budismo Zen y el Taoísmo.....	59
3- Obras chinas y japonesas donde se evidencian las siete características de la pintura vinculada al Zen.....	69
3.1- Los dos primeros principios de la pintura china de Hsie He y su relación con las siete características de la pintura Zen.....	70
3.2- Mu Xi y Liang Kai.....	84
3.2.1- Mu Xi.....	87
3.2.2- Liang Kai.....	98

3.3- Zhu Da y Shitao.....	112
3.3.1- Zhu Da.....	114
3.3.2- Shitao.....	124
3.4- La pintura Zen en Japón.....	138
3.4.1- Sesshū Tōyō.....	140
3.5- Hakuin Ekaku y Sengai Gibon.....	151
3.5.1- Hakuin Ekaku.....	153
3.5.2- Sengai Gibon.....	165
4- Breve introducción a algunas obras occidentales del siglo XX donde se evidencian las siete características de la pintura vinculada al Zen.....	176
5- Influencias de las pinturas monocromas y el Zen en obras de Tomás Sánchez y Leandro Soto.....	206
5.1- Tomás Sánchez.....	207
5.1.1- Entrevista a Tomás Sánchez.....	226
5.2- Leandro Soto.....	232
5.2.1- Entrevista a Leandro Soto.....	252
6- Rubén Fuentes, investigación práctica, obras monocromas a la tinta.....	261

6.1- Introducción.....	261
6.2- Obras seleccionadas.....	265
6.2.1- Asombro ante lo grande.....	267
6.2.2- Asombro ante lo pequeño.....	274
6.2.3- Paisaje en tres trazos.....	287
6.2.4- Tintas salpicadas.....	296
7- Conclusiones.....	309
8- Bibliografía.....	318
9- Lista de imágenes.....	327
Resumen de la tesis en castellano.....	335
Resumen de la tesis en valenciano.....	339
Resumen de la tesis en inglés.....	343

1- Introducción.

1.1- Hipótesis.

Con el propósito de poder comprender desde un inicio el núcleo de esta tesis, comenzamos formulando nuestra hipótesis:

Las pinturas monocromas relacionadas con el budismo Zen producidas en culturas distantes como la china y la japonesa, tienen una influencia o relación demostrable en obras concretas de los artistas cubanos Tomás Sánchez, Leandro Soto, y Rubén Fuentes.

1.2- Objetivos.

Una vez definida la hipótesis, exponemos los objetivos que se irán consiguiendo en el desarrollo de la investigación, son los siguientes:

Demostrar como las pinturas monocromas relacionadas con el budismo Zen producidas en China y Japón, tienen una relación palpable con obras concretas de los artistas cubanos Tomás Sánchez, Leandro Soto, y Rubén Fuentes.

Mostrar las características formales y conceptuales de la pintura a la tinta influida por el budismo Zen, ubicarlas en el contexto de su nacimiento y su evolución. Mostrar obras de artistas claves chinos y japoneses los cuales son representativos en la evolución de las aguadas monocromas influidas por el

budismo Zen. Analizar obras específicas de Tomás Sánchez y Leandro Soto que presentan la influencia de la estética del Zen. Mostrar una serie de obras producidas por Rubén Fuentes durante la elaboración de esta tesis doctoral en la cual se mostraría la relación con las características presentes en la estética Zen. Los materiales utilizados serán: tinta, papel y pinceles.

1.3- Antecedentes y estado actual del tema.

Conocemos investigaciones realizadas en España sobre la pintura china tradicional, su sistema filosófico y su práctica. También hay mucha investigación realizada sobre el Zen y su relación con la pintura a la tinta. Pero no hay ninguna investigación conocida hasta el presente que relacione la pintura a la tinta monocromática influida por el Zen, con los artistas cubanos citados en el título. Esta será nuestra aportación al tema propuesto.

1.4- Estructura de los contenidos.

Para llegar a nuestro objetivo y debido a su importancia vertebral, comenzaremos en el apartado 2, con una exposición detallada de la metodología a utilizar, basada en las siete características de la pintura vinculada al Zen de Shinishi Hisamatsu. Estas características son las siguientes: 1 - Asimetría, 2 - Simplicidad, 3 - Austera Sublimidad o Majestuosa

Sequedad, 4 - Naturalidad, 5 - Sutil Profundidad o Reserva Honda, 6 - Libertad de Apegos, y 7 - Tranquilidad. En el apartado 2.1 se expondrán elementos esenciales de la filosofía y la práctica del Budismo Zen, así como su vinculación al Taoísmo, por la influencia directa que tuvo en el contexto de nacimiento de las siete características.

En el apartado 3, se analizarán obras de cuatro pintores chinos y tres japoneses donde se evidencian las siete características de la pintura vinculada al Zen. Veremos algunos datos biográficos de los autores, especialmente los que tengan que ver con la producción pictórica y su vinculación a la práctica del Zen. Previamente en el 3.1, estudiaremos los dos primeros principios de la pintura china de Hsie He, éstos son necesarios para la comprensión de la estética pictórica china tradicional: 1 - La circulación del *chi* produce el movimiento de la vida, 2 - El pincel crea la estructura. Veremos mediante estos dos primeros principios, como lo fundamental para la pintura china tradicional, es la captación del *chi* o energía vital, y no la apariencia externa de los objetos, este *chi*, es transmitido gracias a la pincelada estructural en la cual está implicada la dualidad de opuestos *yin-yang*. Analizaremos como estos principios están vinculados con características de la pintura Zen como la Simplicidad, la Naturalidad y la Tranquilidad, así como con la expresión del Ser Sin Forma. De este modo en el 3.2, entraremos en el análisis de obras de dos pintores chinos de la dinastía Song del Sur que encarnaron y dieron forma a la estética Zen: Mu Xi y Liang Khai. En el 3.3, exploraremos obras de Zhu Da y

Shitao, a la luz de las siete características. De Shitao veremos también fragmentos de sus textos teóricos, y la formulación del concepto de pincelada única. En el **3.4**, veremos la obra del pintor japonés Sesshū Tōyō, podremos ver tres estilos fundamentales que en su versátil producción creó este maestro: uno más detallado, suave, de trazos diluidos, otro de líneas gruesas, duro, seco, definido, y uno sintético y espontáneo llamado *hatsu boku* o de tinta salpicada. Estudiaremos en el **3.5** obras de los también japoneses Hakuin Ekaku y Sengai Gibon y su relación con el género *zenga*, literalmente pintura Zen. De Hakuin Ekaku analizaremos algunas obras de carácter caligráfico que nos ayudará a comprender la influencia de la estética Zen en artistas occidentales. En Sengai Gibon veremos la libertad y espontaneidad absoluta en el trazo de la tinta, y la síntesis a un alto nivel de Simplicidad y Libertad de Apegos llegando incluso a la abstracción total.

El apartado **4** será un capítulo de apoyo, una introducción a algunas obras occidentales del siglo XX donde se evidencian las siete características de la pintura vinculada al Zen. Así veremos pinturas tanto de artistas europeos como norteamericanos, las pinturas analizadas serán de: Hans Hartung, Pierre Soulages, Jean Degottex, Henri Michaux, George Mathieu, Fabienne Verdier, Mark Tobey, Robert Motherwell, Franz Kline, Jackson Pollock, Mark Rothko, Cy Twombly, Brice Marden, Antoni Tàpies y Fernando Zobel. Este apartado **4** permitirá una entrada gradual y sin choques abruptos a los pintores cubanos propuestos en el siguiente capítulo.

En el 5 entraremos en el análisis de pinturas con predominio monocromático a la luz de las siete características de Tomás Sánchez y Leandro Soto. Veremos cómo se manifiestan vínculos estéticos con las pinturas chinas y japonesas analizadas en apartados anteriores. En las obras de Tomás Sánchez se podrá ver una mayor relación con la Simplicidad, la Austera Sublimidad, la Reserva Honda y la Tranquilidad, mientras que en los trabajos de Leandro Soto, se podrá apreciar más la Asimetría, la Naturalidad y la Libertad de Apegos. Fragmentos de una entrevista realizada a cada uno de los artistas, servirá como corroboración de los criterios expuestos.

Finalmente, el capítulo 6, estará dedicado a obras producidas por el autor de esta tesis, en las cuales están presentes las siete características. Se introducirá con un texto sobre los procesos de la práctica del arte del pincel y la tinta, el cual se resumirá en tres etapas: 1 - comienzos llenos de ilusiones, ingenuidad y cierta arrogancia, 2 - práctica intensiva de las reglas y la disciplina, 3 - olvido de sí mismo y superación de la regla. Se verán al mismo tiempo treinta y tres obras donde se aprecian diferentes tipos de pincelada y con diversos grados de Asimetría, Simplicidad, Libertad de Apegos y Honda Reserva, hasta llegar a una síntesis abstracta. Estas obras están agrupadas en cuatro series: *Asombro ante lo grande*, *Asombro ante lo pequeño*, *Paisaje en tres trazos* y *Tintas salpicadas*.

En el apartado 7 veremos las conclusiones con un resumen del camino seguido para llegar a corroborar la hipótesis inicial. La bibliografía en el 8 se dividirá en Bibliografía principal, dentro de la cual encontraremos Libros, Catálogos, Sitios web y Tesis doctorales consultadas que tienen una relación directa con el tema propuesto de la pintura vinculada al Zen, o a los autores cubanos analizados. La Bibliografía secundaria, abarcará aquellos textos que han servido de apoyo filosófico al tema del Budismo Zen y el Taoísmo. En el apartado 9, se encontrará una lista de las imágenes que aparecen a lo largo de la tesis con todos los datos disponibles.

Queremos antes de comenzar, aclarar algunos aspectos de estilo que estarán presentes a lo largo del trabajo:

- Sustituyendo al término chino *Chan*, usaremos más su equivalente, la palabra japonesa Zen, por ser más conocida en nuestro contexto. No obstante se podrán encontrar indistintamente los dos términos sinónimos. Para distinguirlos el término Zen o Chan siempre irá con mayúscula.
- Se hablará de algunos ejemplos de caligrafía oriental, debido a la estrecha relación caligrafía-pintura que existe en las culturas china y japonesa, pero no pretendemos entrar en las complejidades semánticas del lenguaje escrito que implica esta forma de arte, siendo nuestro tema principal la pintura monocroma.

- Las siete características de la pintura vinculada al Zen, provenientes de las siete características comunes a todas las artes del Zen, de Shinichi Hisamatsu, siempre aparecerán con mayúsculas para su correcta distinción de esta forma: Asimetría, Simplicidad, Austera Sublimidad o Majestuosa Sequedad, Naturalidad, Sutil Profundidad o Reserva Honda, Libertad de Apegos, Tranquilidad. Del mismo modo, el concepto Ser Sin Forma, aparecerá siempre con mayúsculas.
- Las palabras provenientes de lenguas extranjeras se escribirán en cursivas, y las que tengan una relación con la cultura oriental útiles a nuestra investigación, se explicarán la primera vez que aparezcan.
- La temporalidad abarca desde el siglo VI a.C. hasta la actualidad.
- Todas las traducciones que aparecen de los textos en inglés y en francés son del autor, que se resumirá en: Trad. a.
- Las notas adicionales de aclaración del autor se resumirán en: Nota. a.

2- Metodología de investigación basada en las siete características de la pintura monocroma vinculada al Zen.

En esta parte, queremos aclarar el origen de la metodología que vertebrará toda esta tesis, estableciendo así una base citando el texto original desde el cual partimos, así como visualizar en imágenes estas siete características.

Algunas imágenes que ejemplifican las características son usadas por Shinichi Hisamatsu¹ en el texto original, mientras que otras son aportación nuestra. Nuestra metodología de investigación, focalizada en la pintura monocroma, está extraída de las siete características comunes a todas las artes del Zen del teórico Shinichi Hisamatsu, en su libro *Zen and the fine arts*². Según el autor, estas características emanaron espontáneamente en el arte oriental, tanto en la pintura, como en la caligrafía, la ceremonia del té, el tiro con arco, el arreglo floral, la arquitectura y la jardinería. Estas características brotaron de la comprensión del Zen en las culturas de China y Japón. El autor define con gran sagacidad y brevedad que es el Zen: “El Zen es la autoconciencia del Ser Sin Forma”.³

De la autoconciencia del Ser Sin Forma a través del budismo Zen, al cual se llega mediante intensas prácticas de meditación sedente o *zazen*, o de una manera más dinámica y abrupta a través de la práctica del *koan*⁴, en Oriente

¹ Graduado en 1915 de la Universidad de Kyoto, fue uno de los principales discípulos de Nishida Kitaro (1870-1945). Practicó el Zen bajo la dirección del maestro Shozan Ikegami (1856-1928) en el templo Myoshin-ji. Después de su graduación, el Doctor Shinichi Hisamatsu enseñó en varias universidades en Kyoto, y fue profesor de religión y Budismo en la Universidad de Kyoto desde 1932 al 1946. En 1947, recibió su título de doctor y en 1957 ya era conferencista visitante de cultura Zen en la Universidad de Harvard. Sus numerosas publicaciones incluyen *Toyoteki Mu (La no forma oriental)*, *Cha no Seishin (El espíritu del Té)*, y *Zen to Bijutsu* (la edición japonesa de *El Zen y las bellas artes*, 1957). En 1971 aparece la edición en inglés de *El Zen y las bellas artes*, titulada *Zen and the fine arts*, este texto es el que hemos usado para esta investigación, hasta el presente no conocemos de ninguna traducción al castellano de dicha obra. (Nota. a.)

² Hisamatsu, Shinichi, 1971.

³ Op. cit. p. 45. “Zen is the Self-Awareness of the Formless Self”. (Trad. a.)

⁴ En el budismo Zen de Japón, el *koan* es una exposición o pregunta sucinta y paradójica utilizada como disciplina de meditación, sobre todo en la secta Rinzai. El esfuerzo para resolver un *koan* tiene la intención de agotar el intelecto analítico y la voluntad egoísta del practicante”. (Nota. a.)

se produjo un arte que expresaba esta realidad inefable y profunda. Ésta es trascendente a todo concepto o forma, pero sin embargo puede ser percibida por una parte de nosotros, en los lugares más profundos de la psique humana, mucho más allá de la alegría y la tristeza, de la ansiedad, la ira y el miedo. El Ser Sin Forma sin embargo, en su cualidad inexpresable, está cargado de plenas potencialidades, es el fundamento de toda forma, o como se expresa en el *Tao Te Ching*⁵, el vacío desde el cual emanan las diez mil cosas que conforman nuestro mundo.

Al Tao se le llama la Gran Madre.

Vacío, pero inagotable,

da nacimiento a infinidad de mundos⁶.

Estas siete características presentes en todas las artes del Zen, pero que nosotros enfocaremos sobre la pintura primeramente, y en segundo lugar sobre algunas caligrafías por su relación con la pintura, se enumeran a continuación:

1 - Asimetría

2 - Simplicidad

3 - Austera Sublimidad o Majestuosa Sequedad

⁵ Lao Tse, 2007.

Tao Te Ching, se puede traducir como *El libro del curso y la virtud*. (Nota a.)

⁶ Lao Tse, 2007: p. 23.

4 - Naturalidad

5 - Sutil Profundidad o Reserva Honda

6 - Libertad de Apegos

7 - Tranquilidad

Con estas siete características se hará un rastreo de los ejemplos de pintura china y también de pintura japonesa que las comprenden. Posteriormente proseguirá la investigación mediante estas siete características, en las obras de los artistas cubanos ya mencionados introduciendo previamente a algunos artistas occidentales. El objetivo será encontrar respuestas a las siguientes cuestiones:

¿Qué principios se cumplen? ¿Qué principios han variado debido al contexto diferente donde han sido producidas las obras analizadas de los artistas cubanos?

En la obra de referencia de Shinichi Hisamatsu, se exponen las siete características comunes a todas las artes del Zen que dilucida el autor. Estas características se hacen evidentes en ejemplos de pinturas monocromáticas tanto chinas como japonesas. Las siete características centradas en la pintura, serán analizadas a continuación mediante comentarios, valoraciones oportunas y ejemplos en imágenes.

1 - Asimetría

La asimetría se define principalmente como alejarse de la búsqueda de perfección, la cual es un impedimento para encontrar la vía de la realización creativa. Por tanto el ideal de lo simétrico se ve contrarrestado en las artes relacionadas al Zen como en el *Ikebana*⁷, en el cual el arreglo floral se coloca ligeramente a un lado del *tokonoma*⁸ dejando el centro libre, y las mismas flores se arreglan de forma inclinada y asimétrica. Así mismo, en la pintura se busca esta relación con los elementos de la composición que dialogan con un espacio vacío a uno de los lados del cuadro. Este principio también implica una especial predilección por los números impares y por los ritmos irregulares. Se trata de aprehender la manera en que la naturaleza distribuye los elementos, éstos se encuentran en disposición azarosa y no de la manera ortogonal y equidistante en que solemos ordenar nuestras casas y máquinas los humanos. Veamos las citas del propio Hisamatsu a continuación que nos ayudarán a entender en su totalidad esta característica.

En primer lugar, ser asimétrico significa, después de todo, ser irregular. Ser irregular significa estar torcido o desequilibrado. Por ejemplo, un círculo, siendo redondo, es simétrico con respecto a cualquiera de sus diámetros. Sin embargo, hay figuras que también son redondas, pero que con forma irregular,

⁷ Tradicionalmente, el arte clásico del arreglo floral japonés, el significado del término se amplió posteriormente para abarcar todos los distintos estilos de arte floral japonés. El Ikebana se introdujo en Japón en el siglo sexto por misioneros budistas chinos. (Nota. a.)

⁸ Estante sin anaqueles, típico de las habitaciones tradicionales japonesas, que se utiliza para la exhibición de pinturas, cerámica, arreglos florales, y otras formas de arte. (Nota a.)

no están bien equilibradas a lo largo o transversalmente, de manera similar, hay cuadriláteros con lados de longitud desigual. Tales figuras son, en otras palabras, desiguales, de modo que ser desequilibrado viene a significar ser desigual⁹.



Sengai Gibon , *Círculo, triángulo, y cuadrado (El Universo)*, detalle, rollo colgante, tinta sobre papel, 28.4 x 48.1 cm.

Como ejemplo de estas figuras irregulares o asimétricas podemos tener en cuenta la famosa obra del artista japonés Sengai Gibon (1750-1837), *El Universo*. En ésta se puede apreciar como las tres figuras ejecutadas con un trazado enérgico y caligráfico, se alejan de ser geoméricamente regulares, por la rapidez y vehemencia con que fueron ejecutadas. Ahora veremos la relación con la caligrafía en los tres estilos fundamentales que van de lo formal

⁹ Hisamatsu, Shinichi, 1974: p.p. 29-30. (Trad. a.)

Asymmetry

First, being asymmetric means, after all, being irregular. Being irregular means being crooked or unbalanced. For example, a circle, being round, is symmetrical with respect to any of its diameters. However, there are figures that are also round but which are crooked, not being balanced either lengthwise or transversely; similarly, there are quadrilaterals with sides of unequal length. Such figures are, in other words, uneven, so that being unbalanced comes to mean being uneven.

a lo informal, siendo la Asimetría más cercana a éste último, así como a los números impares:

En el arte de la caligrafía y del *ikebana* se habla de tres estilos: el formal o "correcto"; el semi-formal, o "corrido"; y el estilo "rápido" o informal. La asimetría es más afín al estilo informal, porque lo simétrico es más aproximado al estilo formal. Cualquier cosa desequilibrada y desigual es, por definición, informal.

Seguimos con el mundo de los números, los números impares (como conjunto) son asimétricos, mientras que los números pares (como conjunto) son simétricos. Dos, cuatro, seis, ocho y diez son divisibles por dos, y podemos decir que son simétricos, pero uno, tres, cinco, siete, nueve, etc... son números impares y son asimétricos¹⁰.

La Asimetría, podemos entenderla también según Shozo Sato, maestro japonés de *sumi-e*. Shozo Sato explica que existe una regla de diseño basada en el número tres, la cual nos permite crear composiciones llenas de Naturalidad dentro de la Asimetría. Se establecen tres elementos en los cuales hay uno principal o dominante, otro segundo en importancia o subdominante y

¹⁰ Op. cit: p. 30. (Trad. a.)

In the arts of ikebana and calligraphy people speak of three styles: the formal, or "proper" style; the semi-formal, or "running" style; and the informal, or "grass" style. Asymmetry is most akin to the informal style, for what is symmetrical is roughly of the formal style. Anything unbalanced and uneven is by definition no longer formal.

Next, in the world of numbers, odd numbers (as a set) are asymmetric while even numbers (as a set) are symmetric. Two, four, six, eight, and ten are all divisible by two, and we can say they are symmetrical; but one, three, five, seven, nine, etc. are odd numbers and are asymmetrical.

uno tercero, el subordinado. Veámoslo en palabras del propio Sato comentando una de sus pinturas a la tinta:

Este biombo representa literalmente una “brisa de pino” mediante el reflejo del romántico sonido de una suave brisa en el bosque, proveyendo una atmósfera de tranquilidad y armonía. El tronco es el tema dominante en el panel izquierdo; la pequeña rama en la parte superior del panel izquierdo es la subordinada y la rama en el panel derecho es la subdominante¹¹.



Shozo Sato, *Brisa de pino*, biombo para la ceremonia del té, tinta / papel, 38 cm x 182 cm.

Shinichi Hisamatsu realiza una interesante comparación entre una representación del Budismo Tierra Pura, *Amitābha descendiendo sobre la montaña*, y otra aportada por la tradición pictórica Zen. Mientras que en la primera el Buda posee una simetría completa y perfecta, en el segundo ejemplo en la pintura de Liang Khai, la figura que representa a Buda pierde su centralidad, y su aire sagrado e inmaculado. Comienza diciendo sobre las figuras presentes en la obra *Amitābha descendiendo sobre la montaña*:

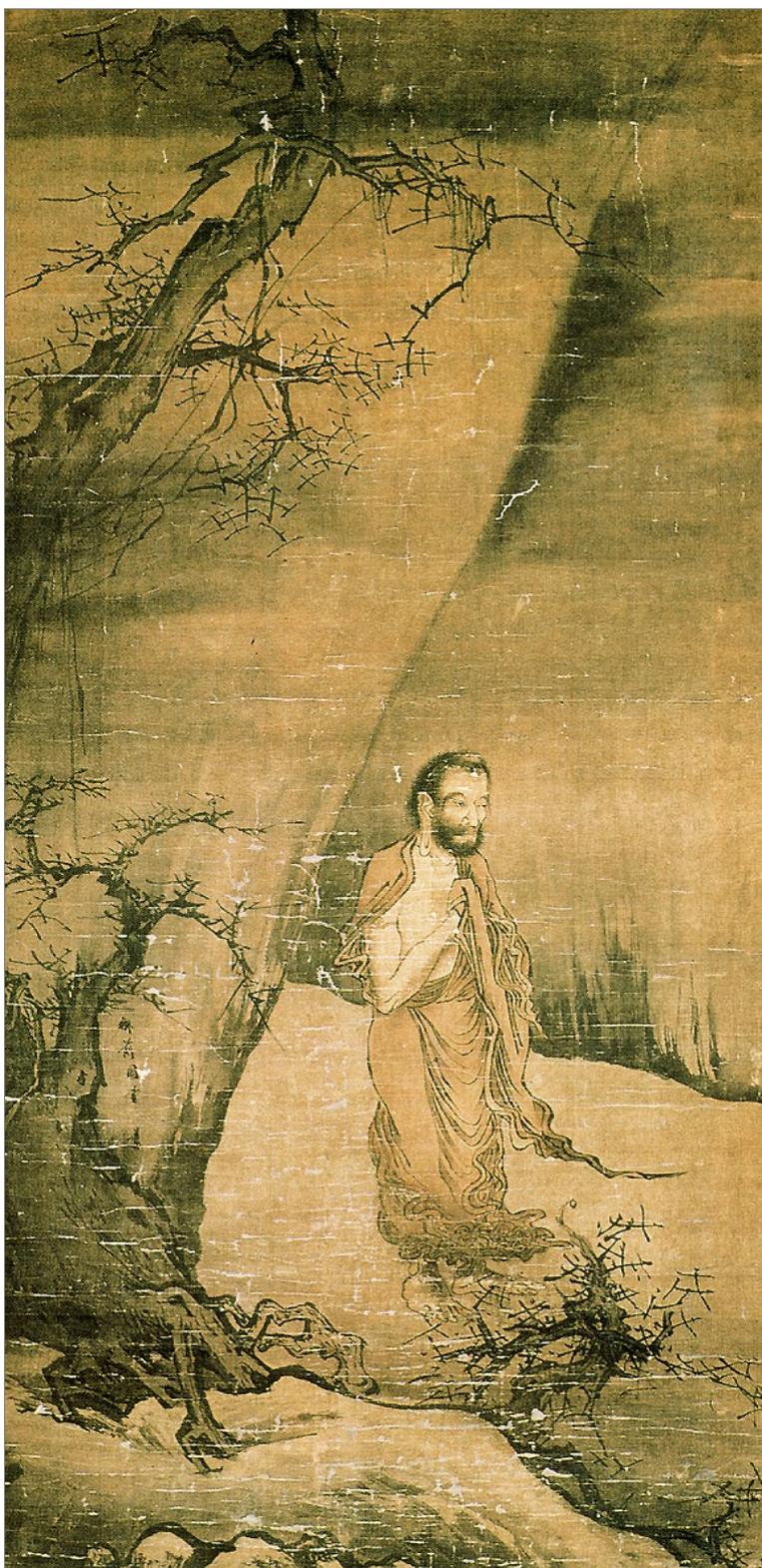
¹¹ Sato, Shozo, 2010: p.123.

(Trad. a.) This screen depicts a literal “pine breeze” by reflecting the romanticized sound of a gentle breeze in the forest, providing an atmosphere of tranquillity and harmony. The tree trunk is the dominant subject on the left panel; the small branch at the top of the left panel is subordinate and the right panel branch is subdominant.



Anónimo. *Amitābha cruzando la Montaña.*

... todas muestran rasgos muy elegantes revelando notable simetría. Evocan la sensación de ser perfectas, bien redondeadas y santas; la sensación de evitar la irregularidad. En consecuencia, parecen impecables (sin errores), distantes y de otro mundo. Para efectos de comparación, vamos a examinar una pintura budista de entre las obras que se presentan aquí, por ejemplo, *Sakyamuni descendiendo de la montaña* por Liang Kai. Esto revela la gran diferencia entre los dos tipos. Una de ellas es muy simétrica y elegante, la otra es en todos los aspectos asimétrica; en particular, nótese el rostro irregular de esta última.



Liang K'ai, *Sakyamuni descendiendo de la montaña*, tinta y color sobre seda, 119 x 52 cm.

Como se ve fácilmente en la comparación, la segunda, tanto en sus colores y sus pinceladas, le da a uno la sensación de ser informal¹².

Desde el punto de vista Zen, estas pinturas budistas niegan las características de la pintura budista habitual, es decir, la perfección, la gracia y la santidad; no aspiran a esos ideales. Más bien, después de haber roto a través de estas formas ideales “formales”, estas pinturas poseen una libertad que ya no se ocupa de tales formas. Esta es la realización de lo que el Zen llama “pasiones mundanas caídas”, vacías de todo intento de santidad¹³.

Ni imperfectas ni mundanas en el sentido ordinario, estas pinturas son imperfectas y mundanas, en el sentido de ir más allá de la perfección y la santidad. El Zen es una religión de no-santidad. Normalmente, en religión, Dios o Buda es algo sacrosanto; en el Zen sin embargo, Buda no es sagrado sino la negación y la trascendencia de lo sagrado. Aquí también está la base, en el arte Zen, de su deformación, que no persigue ni se aproxima a la perfección; se parece a la frase de Lin-chi "matar al Buda, matar al patriarca"¹⁴.

¹² Hisamatsu, Shinichi, 1974: p. 30. " (Trad. a.)

...all show very graceful figures displaying remarkable symmetry. They evoke the feeling of being perfect, well rounded and holy; the feeling of the avoidance of irregularity. Accordingly, they seem flawless (perfect or without mistakes), distant and otherworldly. For comparison's sake, let us examine a Buddhist painting from among the works being presented here, e.g., *Sakyamuni Descending the Mountain* by Liang K'ai. This will reveal the great difference between the two types. One is very symmetric and graceful, the other is in every respect asymmetric; in particular, note the irregular face of the latter. As is easily seen upon comparison, the latter, both in its colours and its brushwork, gives one the feeling of being informal.

¹³ Idem. (Trad. a.)

From the Zen view, these Buddhist paintings negate the characteristics of ordinary Buddhist painting, namely, perfection, grace and holiness; nor do they aspire toward such ideals. Rather, having broken through these ideal "formal" forms, these paintings have a freedom that is no longer concerned with such forms. This is the realization of what Zen calls "worldly passions fallen away", empty of all holy intent.

¹⁴ Ibidem. (Trad. a.)

Neither imperfect nor worldly in the ordinary sense, these paintings are imperfect and worldly in the sense of going beyond perfection and holiness. Zen is a religion of non-holiness. Ordinarily, in religion, God or Buddha is something sacrosanct; in Zen however, Buddha is non-holy as the negation and transcendence of holiness. Here also is the basis,

En estas citas podemos darnos cuenta de la originalidad del acercamiento del Zen a la representación pictórica. El principio de Asimetría como se puede apreciar, significa alejarse de la búsqueda de la perfección, es por eso que pintores como Mu Xi, realizaban sus obras con una pincelada enérgica, e irregular. No hay un esfuerzo por delinear correctamente las obras, sino que estas apenas son esbozadas con un trazo ríspido y lleno de accidentes. Sin embargo este alejarse de la perfección, conlleva a realizar una pintura llena de Naturalidad en la cual el artista crea sin miedo. Tenemos entonces también aquí, la no obstrucción del Tao, al no tener miedo el practicante puede manifestarse libremente. Aunque Shinichi Hisamatsu no menciona al Taoísmo, es sabida la vinculación estrecha del Zen con esta vía de autoconocimiento la cual ya existía en China antes del arribo del Budismo. Para que el Tao pueda fluir, tiene que haber una pincelada segura, aunque el trazo quede accidentado e imperfecto, si fue realizado superando el miedo a hacerlo mal, entonces estará cargado de energía vital:

En el momento de poner el pincel en el papel o la seda, no dude. Desde los más recónditos lugares del corazón debe venir el poder que impulsa el pincel a la acción. ¿Cómo puede uno estar aprensivo de cometer errores que son todos

in Zen art, of its deformation, which neither pursues nor is attached to perfection; it is of the nature, as Lin-chi said, of "killing the Buddha, killing the patriarch".

muy humanos, y no sentirse aún más preocupados de que el Tao pueda ser obstruido?¹⁵

Podemos resumir la Asimetría literalmente como el alejamiento de la simetría axial en las composiciones pictóricas, pero también la Asimetría comprende lo irregular en los trazos, ya que la perfección no se busca en primera instancia, sino que ésta brota de lo accidentado y lo no balanceado. Hemos visto también que para que se cumpla la Asimetría, se utilizan principalmente los números impares tales como el 1, el 3, el 5 o el 7, y que es esencial partir de una confianza total en que los movimientos del pincel serán guiados por la fluidez del Tao, así los ritmos impredecibles de la naturaleza se impregnan en cada trazo.

2 - Simplicidad

Todo elemento innecesario representa un estorbo y provoca el caos, por este motivo todo debe estar en el lugar correspondiente según su utilidad. Este ideal se refleja en la ascética casa japonesa de té en la que no hay muebles y solamente se encuentran los utensilios necesarios para su preparación y degustación. Del mismo modo en la pintura a la tinta *sumi-e* se evitan los excesos de colorido y se trata de sacar el máximo de partido a las diferentes

¹⁵ Mai-Mai Sze, 1959: p. 300.

(Trad. a.) At the moment of putting brush to paper of silk, do not hesitate. From the deepest recesses of the heart should come the power that propels the brush to action. How can one be apprehensive of committing faults that are all too human and not feel even more concerned that Tao might be obstructed?

tonalidades de tinta negra añadiendo sutiles tonos de color. Esto se aprecia en el uso de pocos elementos en la composición, que sin embargo contribuye a la intensificación de la atención. Vivimos una época en que somos constantemente bombardeados por la publicidad, imágenes llenas de colorido, mujeres desnudas de cuerpos extraordinarios promocionando perfumes, bolsos, coches, aviones... La sencillez visual para contrarrestar el efecto de desgaste que ocasiona tanta información en cada uno de nosotros podemos encontrarla en esta característica.

La segunda característica, en pocas palabras, significa ser austeros, evitar lo recargado. El diseño del salón de té, tanto exterior como interior, es un ejemplo de ello. La simplicidad de color significa que los colores son discretos y que la diversidad es evitada. La forma más sencilla de color en la pintura a la tinta china es el negro; la luz y la sombra, si están presentes, se derivan del único color de la tinta. Pero, por todo esto, tales pinturas a la tinta contienen muchas cosas que no se pueden expresar mediante un colorido llamativo. La simplicidad también tiene algo en común con la ingenuidad y la despreocupación. De hecho, es la despreocupación en lugar de la intencionalidad, lo que está en consonancia con la simplicidad. La simplicidad última "no es una sola cosa", o lo Uno. Así como de la negación de la santidad resulta la libertad de la no santidad, entonces de la simplicidad como negación

de lo recargado se puede hablar de estar “sin límites”, no hay nada que limite, como en un cielo sin nubes¹⁶.

Los que han tenido la oportunidad de visitar una sala de meditación Zen, se pueden dar cuenta de cuanta desnudez encierra. No existe ningún tipo de decoración en las paredes, precisamente la idea es evitar las distracciones de los practicantes de la meditación sedente. Igualmente la pintura monocroma invita al recogimiento de los sentidos y a ir más allá del mundo fenoménico de estridente colorido para sumergir al espectador en un mundo simple, pero cargado de sentido. Esta ausencia de decorados, esta búsqueda de lo esencial a partir del trazo desnudo, podemos apreciarla en el siguiente ejemplo de Sengai Gibon (1750-1837).

¹⁶ Hisamatsu, Shinichi, 1974: p.p. 30-31. (Trad. a.)

The second characteristic, briefly, means being sparse, not being cluttered. Tea-room design, both exterior and interior, is one such example. Simplicity in color means that colors are unobtrusive and that diversity is avoided. The simplest color in painting is black Chinese ink; light and shade, if present, derive from the one color of the ink. But, for all this, such ink paintings contain much that cannot be expressed by showy colouring.

Simplicity also has something in common with naïveté and abandon. For actually, it is abandon rather than deliberateness that is in keeping with Simplicity. The ultimate Simplicity is “not a single thing,” or the One. If, as the negation of holiness results the freedom of non-holiness, then simplicity as the negation of clutter may be spoken of as being “boundless”—there is nothing limiting, as in a cloudless sky.



Sengai Gibon, *ciego con lámpara*, tinta sobre papel.

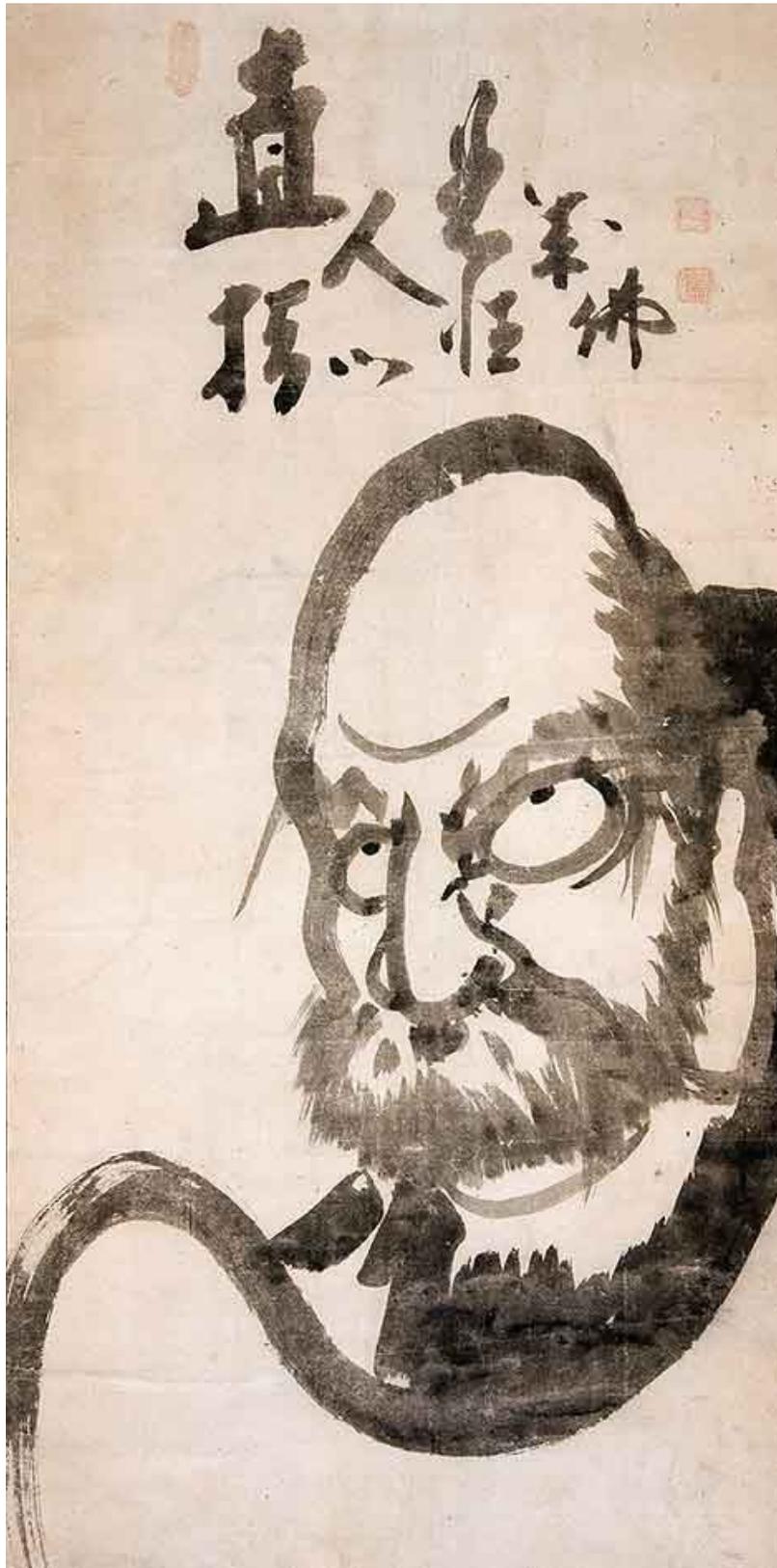
Existe una categoría estética muy valorada en el arte japonés, es el *wabi* que junto al *sabi*¹⁷ conforma un todo inseparable. *Wabi* se define como una belleza opuesta a lo espléndido y lo suntuoso, indica más bien una belleza rústica e imperfecta, despojada de todo accesorio lujoso. La unidad conceptual *wabi-*

¹⁷ Relacionados están los ideales de la simplicidad cultivada y la pobreza (*wabi*) y el de la celebración de aquello que es viejo y que ha recibido la impronta del tiempo en su desgaste (*sabi*). (Nota. a.)

sabi, nos ayudan a definir la Simplicidad, una forma creativa en la cual, sencillamente menos es más.

3 - Austera Sublimidad o Majestuosa Sequedad

Se relaciona este principio con los cambios naturales que se dan en los objetos según pasa el tiempo. Éste se aprecia en la pintura Zen en los numerosos motivos de Daruma o Bodidharma que se representa con el rostro huesudo y arrugado. Nuestra sociedad actual valora mucho lo joven, lo voluptuoso y sensual; liposucciones, cirugías estéticas, implantes de cabellos, buscan ocultar la edad, engañar al tiempo que ha transcurrido; sin embargo éste, implacable, manifiesta su presencia y se lo lleva todo.



Hakuin Ekaku, *Bodhidharma*.

En el arte Zen se valora profundamente la huella del tiempo, y esta veneración va desde el respeto a los viejos maestros, hasta las pátinas que la edad ha producido sobre los objetos que han recibido un uso digno. Es el llamado *sabi*, cualidad que ya vimos relacionado al *wabi*. Veamos que dice Shinichi Hisamatsu sobre esto:

Ser astringentes o secos y sublimes o elevados significa, en definitiva, ser de edad avanzada, ser veterano. En términos generales, significa la desaparición de la sensualidad en la piel o la carne y volverse huesudo. Un ejemplo de esto es la obra de Liang K'ai *Sakyamuni descendiendo la montaña*. Ilustrativo de esta impresión de ser de mucha edad o de eras remotas, son las ramas de un robusto pino antiguo. En los embates de las tormentas de nieve tales ramas han perdido el verdor y la frescura de la corteza y la pulpa, y se han hecho huesudas, quedando sólo la médula; todas las partes externas se han desgastado. El término frecuentemente usado "llegar a la sequedad" expresa una característica importante de la belleza en el Zen, un rasgo de la belleza oriental. Esta frase parece ser comúnmente entendida como el cese o la extinción de la vitalidad, como un pozo que se seca. En el concepto Zen de la belleza, sin embargo, "llegar a la sequedad" significa la culminación de un arte, la penetración en la esencia de un maestro, la cual está más allá del alcance del principiante o del inmaduro. Tal es la cualidad de vida eterna, la cual, lejos de acabarse, no tiene ni nacimiento ni muerte; es una fuente inagotable, la cual es igualmente

libre de inundación o desertificación. Ya sea en pintura o en caligrafía, “llegar a la sequedad” significa la desaparición del infantilismo, de la impericia o de la falta de experiencia, reteniendo sólo la médula o la esencia. Aquí también se trata de algo sumamente sublime o elevado, una sublime sequedad muy diferente en carácter al de la pintura que se mencionó anteriormente, *Amithaba cruzando la montaña* y de obras de elaboración similar¹⁸.

El pintor después de muchos años de práctica puede llegar a la sequedad y a la médula de su arte. Llegar a la sequedad es despojarse de cualquier adorno superfluo, de cualquier decoración o arabesco que constituya un eufemismo

¹⁸ Hisamatsu, Shinichi, 1974: p.p. 30-31. (Trad. a.)

Being astringent-or dried-and sublime-or lofty-means, in short, being advanced in years and life, being seasoned. Roughly speaking, it means the disappearance of the sensuous-of the skin or the flesh-and becoming bony. An example of this is Liang K'ai's *Sakyamuni Descending the Mountain...*

Illustrative of this, the impression of being ages or eons old, are the sturdy boughs of an ancient pine tree. In the buffetings from storm and snow such boughs have lost the greenness and freshness of skin and flesh, and have become bony, with just the pith remaining; all extraneous parts have worn away.

The frequently used term “becoming dried” expresses an important characteristic of beauty in Zen, a feature of Oriental beauty. This phrase seems to be commonly understood to mean the cessation or extinction of vitality, the drying up of a well. In the Zen concept of beauty, however, “becoming dried” means the culmination of an art, a penetration to the essence by a master, which is beyond the reach of the beginner and the immature. Such is the quality of eternal life, which, far from ending, is without either birth or death; it is an inexhaustible wellspring, which is equally free from flooding, stopping and drying up.

Whether in painting or calligraphy, “becoming dried” signifies the disappearance of childishness, unskillfulness or inexperience, with only the pith or the essence remaining. Here also is involved something intensely sublime or lofty, a Dried Loftiness quite different in character from that of the painting mentioned above, *Amitabha Crossing the Mountain*, and of similarly elaborated works.

para la realización viva del corazón de la idea pictórica. La sublimidad viene entonces unida a la desnudez creativa, a la plasmación de su tuétano, y se logra después de una ardua labor de ejercitación, donde se llega a comprender qué es lo más importante. La Austera Sublimidad o la Majestuosa Sequedad constituye una característica que el inexperto, por mucho que se esfuerce, no llegaría a discernir, entreteniéndose en la belleza exterior.

4 - Naturalidad

Implica sinceridad y también mucha práctica antes de ser lograda. Debe surgir sin esfuerzo como resultado del no pensamiento. Puede resultar chocante para una civilización tan racional como la nuestra en la cual todo necesita ser explicado conceptualmente, o defendido con titulaciones y documentos acreditativos. Sin embargo el verdadero artista va más allá de todo mérito académico y sus obras brotan de su mano con la misma naturalidad con que crece un árbol en tierra fértil, o como un niño es concebido luego de la unión sexual. Paradójicamente el artista Zen sólo la consigue tras una larga y disciplinada práctica de su arte, cuando el método se ha aprendido completamente debe ser olvidado, entonces todo brota con naturalidad y sin esfuerzo.

Es interesante aquí recordar un concepto del taoísmo: *wei-wu-wei*, que se traduce como "hacer sin hacer". Pero no significa quietismo como a menudo se piensa, sino abstenerse de realizar actividades contrarias a la naturaleza, o no

empeñarse en contrariar la tendencia de las cosas. El principio de la Naturalidad habla de la sinceridad y de la fluidez que se alcanza cuando uno logra armonizarse con la naturaleza a través de años de observación de sus leyes, Shinichi Hisamatsu lo define de la siguiente forma:

La cuarta característica: ser natural, obviamente, significa no ser artificial. Si bien permite muchas interpretaciones, lo que se entiende aquí no es simplemente ingenuidad o instinto. La naturalidad a la que se hace alusión aquí es equivalente a términos como “no forzado”, poseyendo la “no mente o la “no intencionalidad”¹⁹.

Para lograr el modo de actuar de la naturaleza, es necesario practicar la no intencionalidad, pues la naturaleza en su obrar, más bien parece trabajar de un modo azaroso. Y he ahí que en la naturaleza nada es repetitivo o monótono, sino que la multiplicidad de formas se manifiesta en infinitas variaciones. Por ejemplo en la rama de un árbol, los intervalos entre cada nudo y la bifurcación en nuevas ramas más pequeñas, nunca se repite, sino que van articulándose iteraciones siempre cambiantes y a la vez rítmicas. Shinichi Hisamatsu lo expresa a continuación relacionándolo al concepto de *sabi*:

El verdadero *sabi* en el Zen viene de manera natural; nunca es obligado o forzado. Pero esto no quiere decir que el *sabi* sea un fenómeno natural y no tenga nada que ver con la intención, o que ocurre de manera innata o en la

¹⁹ Op. cit: p. 32. (Trad. a.)

The fourth characteristic-being natural-obviously means not being artificial. While this permits of many interpretations, what is meant here is not simply naïveté or instinct. The Naturalness referred to here is equivalent to such terms as “unstrained”, having “no mind” or “no intent”.

naturaleza. Por el contrario, es el resultado de una intención plena y creativa que está desprovista de cualquier cosa artificial o forzada, de una intención tan pura y tan concentrada, como en el *samadhi*, en el que nada es forzado. En el caso de una taza de té asimétrica, a menos que la asimetría sea natural y no forzada, el recipiente no se ajustará al Camino del Té. Sólo cuando su irregularidad y asimetría son naturales puede ser una taza de té más interesante que una simétrica; no hay nada más ofensivo que una asimetría forzada y antinatural²⁰.

Esta intencionalidad sin intencionalidad o proveniente de la no mente, tiene relación con el concepto de la expansión del yo de algunos pintores chinos antiguos. Se sabe que muchos antes de pintar un árbol o un paisaje, lo contemplaban y convivían con él para lograr la compenetración y empatía necesaria. Entonces ya no pintaban un bambú, sino que el bambú lograba la expresión natural a través del corazón del artista, el cual se convertía en un canal por el que fluía la manifestación de la vida sin interrupciones. Tenemos entonces la idea de la impersonalidad del creador, el cual en un proceso de empatía, logra la interiorización completa de lo exterior y viceversa,

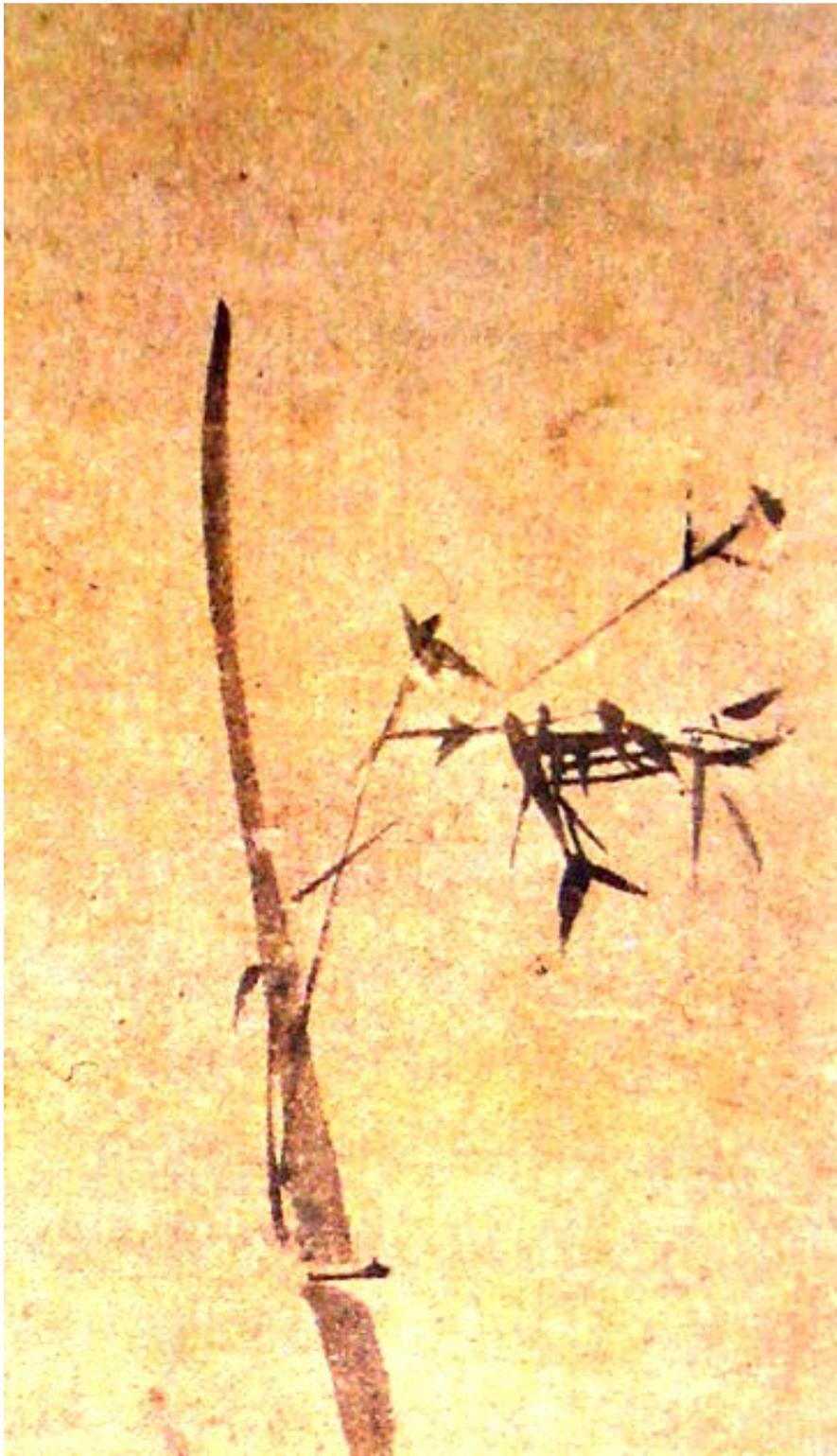
²⁰ Op. cit: p.p. 31-32. (Trad. a.) True *sabi* in Zen comes naturally; it is never forced or strained. But this does not mean that *sabi* is a natural phenomenon and has nothing to do with intention, or that it occurs innately or in nature. On the contrary, it is the result of a full, creative intent that is devoid of anything artificial or strained- of an intention so pure and so concentrated, as in *samadhi* that nothing is forced. In the case of an asymmetrical tea bowl, unless the asymmetry is unstrained and natural, the bowl would not fit the Way of Tea. Only when its irregularity and asymmetry is natural can a tea bowl be more interesting than a symmetrical one; nothing is more offensive than an unnatural, strained asymmetry.

desapareciendo totalmente los límites entre el sujeto y el objeto y alcanzando la total unidad con la naturaleza. Veamos el siguiente ejemplo de Shu Zhe:

Cuando yo vivía en retiro en la falda sur del Monte Cheng, fabriqué mi hogar entre un bosquecillo de altos bambúes, miré y escuché en quietud sin que ello afectara la mente. En la mañana los bambúes eran mis amigos, en la tarde mis compañeros: bebí y comí entre ellos, me detuve y descansé bajo su sombra. (...) Al principio los observé y disfruté, luego disfrutaba pero ya no era consciente de ello. De repente olvidando el pincel en mi mano y el papel frente a mí, me levanté instantáneamente, e hice bambúes en cantidades. ¿Cómo puede la impersonalidad del creador ser diferente de esto?²¹

²¹ Bush, S., 1996. En: Mezcua, Antonio, 2007: p.p. 289-290. (Trad. a.)

When I lived in retirement on the south slope of Mount Chung, I made my home in a grove of tall bamboo, and looked and listened in quietness without its affecting mind. In the morning the bamboo were my friends, in the evening my companions: I drank and ate amongst them and stooped and rested in their shade. (...) At first I looked and enjoyed it, then I enjoyed and was not conscious of doing so. Suddenly forgetting the brush in my hand and the paper in front of me, I rose up instantly and, made bamboo in quantities. How is the impersonality of the creator any different from this?



Liang Kai, Detalle de *El sexto patriarca del Zen Hui Neng alcanzando la iluminación mientras corta un bambú*, tinta sobre papel, 74 x 32 cm.

Esto es el *samadhi* creativo, el artista tiene que olvidarse de sí mismo para que la creación pueda manifestarse a través de él. De este modo el arte no se crea, el artista no puede vanagloriarse ni inflar su ego con el resultado de su obra, sino que solamente puede decir que descubre un orden o armonía que no le pertenece, pero del cual es parte indisoluble. Para entrar en este orden otro, el creador habrá de hacerse una sola cosa con la creación y el proceso de crear, al decir esto nos apoyamos en las siguientes palabras de Shinichi Hisamatsu:

La Naturalidad “Intencional” resulta cuando el artista entra tan a fondo en lo que está creando que ni esfuerzo consciente, ni distancia entre los dos, continúa existiendo. Incluso una experiencia tan cotidiana como la risa es forzada, y deja de ser natural si no se sabe bien entrar en ella. Este tipo de verdadera naturalidad no se encuentra ni en los objetos naturales ni en los niños. La verdadera naturalidad es el “no pensamiento” o la “no intencionalidad” que emerge de la negación de la naturalidad ingenua o accidental y de la mera intencionalidad²².

Vemos aquí la relación con la Majestuosa Sequedad, el artista Zen debe obtener la maduración de su creatividad, sin confundir la espontaneidad con ingenuidad, pero tampoco buscar la representación de una idea completamente premeditada. La Naturalidad en estas pinturas no puede ser

²² Hisamatsu, Shinichi, 1974: p.32. (Trad. a.) “Intentional” Naturalness results when the artist enters so thoroughly into what he is creating that no conscious effort, no distance between the two, remains. Even such an everyday experience as laughter is forced and ceases to be natural if one does not thoroughly enter into it. This sort of true Naturalness is not found either in natural objects or in children. True Naturalness is the “no mind” or “no intent” that emerges from the negation both of naïve or accidental naturalness and ordinary intention.

fingida, el artista tendrá que cuantitativamente acumular horas, días, meses y años de práctica, entonces, un buen día, el cambio cualitativo hace irrupción, y la obra pictórica brota diáfana como el agua de un arroyo. La Naturalidad en la pintura Zen, puede entonces ser definida, como la obra de arte producida con un total olvido de sí mismo, el artista convierte su página en blanco en una cantera, en la cual la semilla de tinta arrojada tomará una forma cargada de vitalidad.

5 - Sutil Profundidad o Reserva Honda

Se manifiesta en los descansos, en el vacío de los paisajes de montaña, al contemplarlos es como penetrar en un abismo, éstos no son más que una puerta para sumergirnos dentro de nuestro propio silencio interior. El abstenernos de hablar, de elucubrar o de colocar una imagen, producen en este caso un descanso necesario en la serenidad de la ausencia. En japonés se denomina *yuugen*, también se traduce como una resonancia honda, misteriosa y trascendente a la forma. A continuación veamos como lo define Shinichi Hisamatsu:

El sentido de la profunda reserva está presente cuando una persona no nos confronta en vano con sus habilidades, sino que las mantiene dentro, como si no estuvieran.

Hay ejemplos de esto en pintura: los paisaje en los métodos de la tinta rota y la tinta salpicada por Mu Xi y Yu-chien (...) son pinturas monocromáticas cuyo contenido está presente más bien implícito que por delimitación elaborada. A

diferencia de las pinturas de Tung Yüan (siglo X) y Li Cheng (finales del siglo X), que también son pintura a la tinta china, pero en los cuales todo está deliberadamente detallado, en los paisajes anteriores, riscos, valles, árboles, colinas, ríos, cabañas, etc. están todos presentes, pero por el poder de lo implícito. Esta cualidad de profunda reserva no puede ser expresada ingenuamente²³.

Como podemos apreciar en el paisaje de Mu Xi, se puede decir que es tan importante en el cuadro lo que se pinta, como los espacios reservados para el vacío. En el mundo del Zen el silencio es profundamente valorado, y el blanco del papel sin pintar, es el equivalente visual de la ausencia de sonido. Es la no forma en cualidad de latencia, la posibilidad de gestar cualquier forma posible. El poder evocativo de estas ausencias misteriosas expresa mucho más que una obra donde todo se pinte minuciosamente con lujo de detalles. Para efectos de comparación hemos colocado una de las obras del citado Tung Yüan, donde se elaboran mucho más los detalles del paisaje, los cuales en cambio son simplificados en la obra de Mu Xi a trazos seguros y directos, sin añadidos posteriores. Mientras Tung Yüan hace alarde de sus capacidades

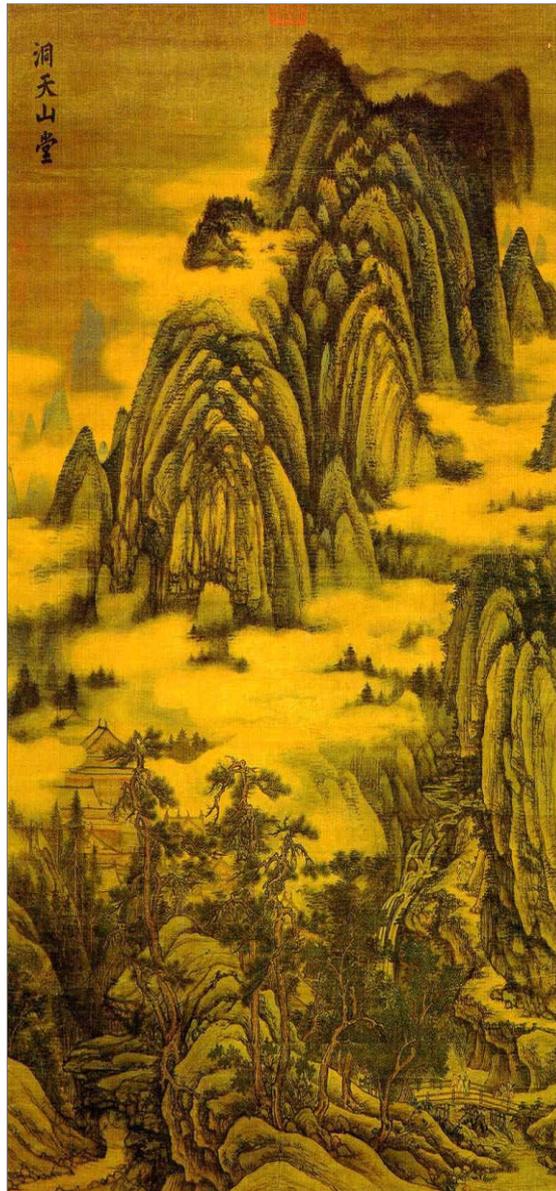
²³ Op. cit: p. 33. (Trad. a.) This sense of Deep Reserve is present when a man does not baldly confront us with his abilities, but keeps them within, as if they were not there.

There are examples of this in painting: the landscapes in the broken ink and splashed ink methods by Mu-ch'i and Yü-chien (...) are monochrome paintings whose content is present more by implication than elaborate delineation. Unlike the paintings by Tung Yüan (tenth century) and Li Ch'eng (late tenth century), which are also in Chinese ink, but in which everything is deliberately detailed, in the former landscape paintings, crags, valleys, trees, hills, rivers, cottages, etc. are all present, but by the power of implication. This quality of Deep Reserve cannot be expressed by naïveté alone.

para captar la multiplicidad de formas, Mu Xi yendo más allá, las evoca con austeras pinceladas oportunas.



Mu Xi, *Puesta de sol en una villa de pescadores* (detalle), de las Ocho vistas de Hsiao-Hsiang. Tinta sobre papel, 29,5 x 95,5 cm.



Tung Yüan, *Mansiones en las montañas del paraíso*.

Shinichi Hisamatsu continúa diciendo sobre las obras que presentan Reserva

Honda:

Las formas son bastante simples; pero aquí no todo es revelado, contienen algo infinito. Tales obras nos permiten imaginar la profundidad de contenido dentro de ellas y sentir resonancias infinitas, algo que no es posible con detalles pintados minuciosa y claramente. Aquí el infinito, algo mucho más allá

de las formas concretas pintadas, se expresa. En este contenido no expresado y no pintado, yace la cualidad de la profunda reserva, que a su vez se acompaña de una hondura inagotable. Al mismo tiempo, esta Honda Reserva o Sutil Profundidad, también contiene una oscuridad²⁴.

Como hemos visto, comienza a comentar sobre un tipo de oscuridad presente en esta característica, para comprenderla mejor, se hace una distinción entre dos obras budistas, una de ellas es *Fudo* o *Acala Roja*, una imagen perteneciente a la tradición del budismo esotérico. Esta obra, aunque es una de las deidades protectoras de las enseñanzas budistas, muestra su fiereza, y su oscuridad resulta inquietante hasta el punto de causar pavor en quien la observe por primera vez.

²⁴

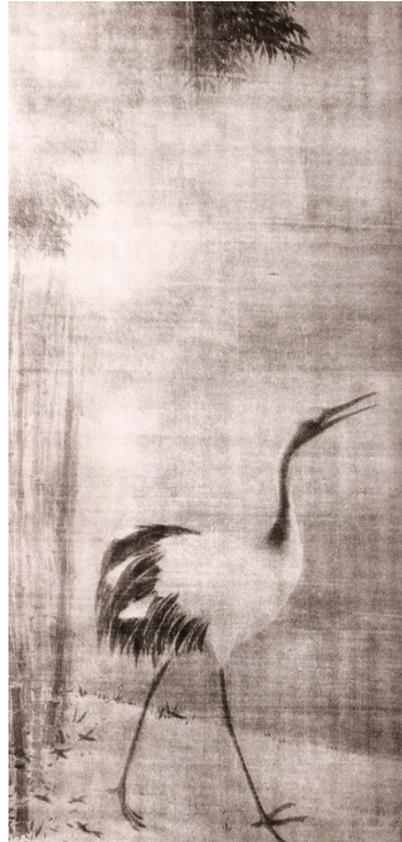
Ibidem. (Trad. a.)

The forms are simple enough; but here all is not disclosed, something infinite is contained. Such works enable us to imagine the depth of content within them and to feel infinite reverberations, something that is not possible with detail painted minutely and distinctly. Here infinity, something far beyond the actual, painted forms, is expressed. In this unstated, unpainted content lies the quality of Deep Reserve, which in turn is accompanied by an inexhaustible profundity.

At the same time this Deep Reserve, or Subtle Profundity, also contains a darkness.



Anónimo, *Acala* (conocida como *Acala Roja*).



Mu Xi, *Grulla*, tinta sobre seda, 175,5 x 99,0 cm.

En contraste con esta obra podemos ver a la derecha como ejemplo otra obra budista, esta de Mu Xi nuevamente, la cual es uno de los rollos laterales que custodia a Kuan-yin, la Bodhisattva de la compasión. La representación es de una grulla, envuelta en brumas, la tinta se degrada hacia el vacío y del vacío se incrementa hacia masas oscuras. Esta obra participa sin duda también de la oscuridad, pero a diferencia de la imagen de *Acala Roja*, transmite paz y serenidad luminosa.

Pero la oscuridad asociada con la característica de Sutil Profundidad u Honda Reserva puede ser llamada oscuridad tranquila²⁵.

... en contraste con una oscuridad inquietante, podemos llamar a la oscuridad del arte Zen una oscuridad luminosa²⁶.

Finalmente Hisamatsu expresa que esta hondura inagotable, estas vacuidades de las cuales emanan sin embargo reverberaciones infinitas, se manifiesta también en las figuras solitarias, tan apreciadas por los pintores del Zen. Esto se puede contemplar en *Martín pescador junto a un junco seco* de Mu Xi. La mayor parte de la obra está ocupada por el espacio vacío, sobre el cual aparece suspendido el pájaro en la rama. Esta simplicidad en grado extremo, que pudiera reducirse también a un simple trazo caligráfico, participa de la sugestión de lo ilimitado del uno en el todo y el todo en el uno.

²⁵ Ibidem (Trad. a.) But darkness associated with the characteristic of Subtle Profundity-or Profound Subtlety-may be called a calm darkness.

²⁶ Op. cit: p.p. 33-34. (Trad. a.) ...in contrast to an ominous gloom, we may call the darkness of Zen art a bright darkness.



Mu Xi, *Martín pescador sobre un junco seco*, tinta sobre papel 74,4 x 30.9 cm.

Aunque, normalmente, una sola cosa no es más que una sola cosa, en estas pinturas una sola cosa, incluso una mota de polvo, lo contiene todo, y el "ni una sola cosa" es inagotable²⁷.

Podemos resumir que la Sutil Profundidad o Reserva Honda, se expresa en varios aspectos que se complementan entre sí. En los espacios vacíos de las brumas entre una montaña y otra, o entre una figura y el paisaje que la rodea. En la simplificación de los detalles, más bien se trata de insinuar y evocar lo que se quiere representar. En cierta oscuridad en la atmósfera de la pintura, pero que sin embargo está distribuida de tal modo que produce un efecto luminoso. Y en las figuras solitarias, en todos estos rasgos se evoca algo que es en su contenido inagotable, y que alberga la potencialidad de la generación infinita de toda forma.

6 - Libertad de Apegos

A pesar de la estricta disciplina a que se somete el pintor de *sumi-e*, comprometiéndose a una rigurosa práctica diaria, ensayando una y otra vez una misma pincelada, ésta le permite lograr la espontaneidad y finalmente romper con los convencionalismos. Esta característica se ve claramente en la excentricidad de los maestros Zen como es el caso de Joshu, en una inesperada actitud y para asombro de todos los presentes, se alejó con una

²⁷ Ibidem. (Trad. a.) Though, ordinarily, a single thing is no more than a single thing, in these paintings a single thing, even one speck of dust, contains everything, and the "not a single thing" is inexhaustible.

sandalia colocada sobre su cabeza como respuesta al *koan* de Nansen²⁸. La Libertad de Apegos significa que una vez aprendido el método el artista puede desafiarlo y superarlo, incluso prescindiendo de su pincel, pintando con una rama, con un manojo de pajas o incluso con su manos. Veamos como la define Shinichi Hisamatsu:

La sexta característica significa, en pocas palabras, liberarse del hábito, la convención, la costumbre, la fórmula, regla, etc. es decir, no estar atado a las cosas. Esto incluye la libertad o "estar sin restricciones" en pensamiento y acción. Mientras uno permanece atado a algo, no es posible ser libre en ello y con ello.

El desapego es una característica muy importante de las expresiones culturales del Zen, y también se puede observar en las actividades del ser humano. Por ejemplo, la actividad de un verdadero practicante del Zen es descrita siendo tan viva y vigorosa como un pez que salta, o, en el Lin-chi lu, como "totalmente desapegada" y "no dependiente".

Además, el desapego significa no apegarse a las regulaciones; no solo no adherirse a las reglas establecidas, sino tampoco a las que puedan surgir en el futuro. En Japón se habla en el buen sentido, de una persona que está más allá de los convencionalismos como uno a quien ni una sola vuelta de cuerda puede atarle. Tal persona tiene algo que trasciende las reglas. Esta cualidad

²⁸ Koun, Yamada, 1986: p. 115.

está relacionada con la Asimetría, porque abandonar las reglas, así como dejar que la perfección colapse y se desmorone es parte del desapego.²⁹

Podemos ver que esta característica implica una total superación de las ataduras, tanto formales y externas, como de las ataduras del pensamiento, que impiden a la mente ir en direcciones completamente novedosas. Por otra parte, en el concepto japonés de Libertad de Apegos, tenemos implícito el significado de trascender lo vulgar, y estar por encima de lo grosero. Estas afirmaciones nos recuerdan los textos sobre pintores taoístas, los cuales no se conformaban con seguir las reglas de la academia, sino que arremetían contra éstas con obras de gran originalidad en su ejecución. Esto se puede verificar en diferentes técnicas chinas conocidas desde la dinastía Tang (618-907), donde la espontaneidad se llevaba a cabo intensamente. Un ejemplo es la ruptura de la tinta, en chino *po mo*, o la pintura con los dedos, con ramas, o con cualquier otro artilugio. Veamos esta cita donde se aprecia la insumisión en grado extremo y donde no hay adherencia a ninguna regla, sino que es precisamente la ruptura de toda regla en lo cual radica su método:

²⁹ Op. cit: p. 35. (Trad. a.) The sixth characteristic means, briefly, freedom from habit, convention, custom, formula, rule, etc, -that is, not being bound to things. This includes freedom or "being unconstrained" in thinking and action. So long as one remains attached to something, one cannot possibly be free in it and with it.

Nonattachment is a very important characteristic of the cultural expressions of Zen, and also can be observed in man's activities. For example, the activities of a true Zen man are described as being as lively and vigorous as a jumping fish, or, in the Lin-chi lu, as "utterly detached" and "non-dependent".

Further, nonattachment means not adhering to regulations; not only not adhering to established rules, but also not to future ones. In Japan we speak-in a good sense-of a person who is beyond conventional regulations as one whom no single coil of rope can bind. Such a person has something transcending rules. This quality is related to Asymmetry, for leaving rules-as well as perfection-to crumble and collapse is part of nonattachment

En la era Ta Li hubo un maestro de Wu llamado Ku quien había entrado en las mansiones de la nobleza debido a su reputación como un pintor paisajista. Cuando pintaba, primeramente regaba varias docenas de bandas de seda sobre el suelo, entonces molía la tinta y mezclaba sus colores, y los colocaba en tarros separados. Tenía a un grupo de hombres que le daban diez o más golpes a los tarros, haciendo presa de la tinta, y vertiéndola sobre la seda. A continuación echaba los colores. Entonces tomando una larga bufanda o turbante, la colocaba sobre las partes donde había derramado la tinta, tenía a alguien que se sentaba sobre ellas, que las tomaba por un extremo, y que las arrastraba en círculos. Después que lo había arrastrado todo, una vez más tomaba el pincel y la tinta y, siguiendo las formas entonces producidas, las transformaba en formas de montañas e islas³⁰.

Desafortunadamente no conocemos ejemplos visuales de estos experimentos pioneros. Pero en el texto se ve como este pintor insumiso buscaba una ruptura total con toda norma académica, hasta el punto que eran criticados en su época con el mismo desprecio con que hasta hace no mucho tiempo, en Occidente se miraba a cualquier artista que no se ciñera a las proporciones y

³⁰ Sullivan, M., 1980: p. 72. En: Mezcuca, Antonio, 2007: p. 300. (Trad. a.)

In the Ta Li era there was a master from Wu named Ku who had entré into the mansions of the nobility because of his reputation as a landscape painter. Whenever he painted, he would first spread out several dozen strips of silk over the floor, then he would grind the ink and mix his colours, and set them in separate pots. He would then have a number of men give ten or more blasts on the horn, take the ink, and pour it over the silk. The next he would pour the colours. Then, taking a long kerchief or turban, he would place over the parts where he had spilled the ink, have someone sit on it, grasp hold of one end, and drag it round and round in circles. After he had dragged it all over, he would once more take the brush and ink and, following the forms thus produced, he would transform them into shapes of mountains and islands.

patrones estéticos definidos por las escuelas oficiales. Sin embargo al igual que los pintores representantes del expresionismo abstracto norteamericano, estos artistas excéntricos no rompían con las reglas como fruto de su desconocimiento de éstas, sino con plena conciencia de la trascendencia de las mismas. Una muestra de ello es este fragmento de la obra *Paisaje-Haboku*, pintada por Sesshū Tōyō al final de su vida y habiendo practicado y alcanzando alta maestría en estilos de alta precisión en los detalles. Las pinceladas parecen corresponder a una pintura abstracta contemporánea, denotan un atrevimiento total y desinhibido, se ha superado la normativa trascendiendo toda restricción, o más bien se ha llegado a la regla de la no regla:



Sesshū Tōyō, *Paisaje-Haboku*, (detalle), 148,6 cm x 32,7 cm, tinta sobre papel.

Veamos como Shinichi Hisamatsu define el concepto de regla de la no regla:

Al decir que el lenguaje del Zen no sigue necesariamente el uso acostumbrado, no me refiero a que es una violación por iletrados o ignorantes de las reglas lingüísticas, sino que más bien trasciende el uso de palabras comunes, debido a su falta de adhesión a estas reglas. Esto es llamado a menudo “Regla de la No Regla”, y también constituye un elemento muy importante de la expresión

cultural del Zen. Es en esta Regla de la No Regla donde lo que se llama "libertad sin restricciones" se establece³¹.

Podemos concluir que la Libertad de Apegos constituye una ruptura de toda limitación, tanto interna como externa, limitación que no proviene de la ignorancia de las normas, sino de su conocimiento pleno y posterior superación. Se trata de alcanzar la libertad plena en el ejercicio pictórico sin quedarse en el mero libertinaje.

7 - Tranquilidad

Es un prerrequisito para insuflar el espíritu meditativo a la tinta, ya que ésta reflejará cualquier desajuste psicológico, cualquier emoción negativa que perturbe nuestro espíritu. Por esto se debe aquietar primero la mente a través de ejercicios de introspección y ensimismamiento. Sólo así habrá la suficiente claridad mental para engendrar algo nuevo y positivo.

Sin tranquilidad, sin serenidad, no puede haber algo que se considere arte Zen. Pues la misma palabra Zen, en chino *Chan* y en sánscrito *Dhyana*, significa meditación, pero esta meditación no implica reflexión, sino todo lo contrario. Se trata de llegar al no pensamiento, por lo tanto, la facultad del pensar pliega sus alas como un pájaro que duerme en su nido, entonces hay percepción pura u

³¹ Hisamatsu, Shinichi, 1974: p. 35. (Trad. a.) By saying that language in Zen does not necessarily follow ordinary usage, I do not mean that it is an unlettered or ignorant violation of linguistic rules, but rather that it transcends ordinary word usage because of its non adherence to the latter. This is often called the "Rule of No Rule," and also constitutes a very important element in the cultural expression of Zen. It is in this Rule of No Rule that what is called "unrestricted freedom" establishes itself.

observación de lo que ocurre en el momento presente. La meditación Zen, puede ser considerada lo que llaman los psicólogos modernos, una técnica de higiene mental, aunque sería un error reducirla solo a ésta. Para ello es fundamental entrar en contacto con la respiración, siguiendo la cual, indirectamente, logramos aquietar todo pensamiento, como cuando en un lago deja soplar el viento y queda tranquilo y llano como un plato. Con esta actitud de espíritu, uno debe tomar el pincel y trazar desde la quietud mental. Veamos en palabras de Shinichi Hisamatsu, qué significa Tranquilidad:

La séptima característica es la de tranquilidad y calma, y la de ser orientados hacia adentro. La tranquilidad significa, como negación, no ser perturbados o no caer en el desasosiego; sin dudas, los movimientos de un practicante del Zen no son perturbadores, sino que están llenos de tranquilidad y serenidad.³²

A pesar de que la manifestación de la forma es análoga a hacer ruido, la misma forma de estas obras niega el ruido e induce la calma. Este tipo de calma o de tranquilidad parece ser también excelentemente expresada en la frase “descanso en medio del movimiento”³³.

³² Op. cit: p. 36. (Trad. a.) The seventh characteristic is that of quiet and calm, and of being inwardly oriented. Tranquillity means, negatively, both not being disquieted and not being disquieting; certainly, the movements of a Zen man are not disturbing but are full of Tranquillity and composure.

³³ Ibidem. (Trad. a.) Though manifestation in form is analogous to making noise, the very form itself of these works negates noise and induces calm. This sort of calm or composure seems also to be excellently expressed in the phrase “rest amid motion”.



Sesshū Tōyō (1420-1506), *Invierno*, (detalle), 47.8 cm × 30.2 cm, tinta sobre papel.

Como podemos apreciar en el texto, así como en el detalle de la obra de Sesshū Tōyō, la serenidad no solo se manifiesta en la quietud de una postura meditativa, sino que aún en medio del movimiento podemos hallarla. La figura del detalle mostrado, se desplaza en el espacio de la colina, las líneas diagonales acentúan su ascenso de derecha a izquierda. Sin embargo, una atmósfera de calma envuelve al personaje, el campesino avanza impregnado del espíritu de la naturaleza, árboles, rocas y cielo son una sola cosa con él.

De modo que la Tranquilidad, no solo es posible expresarla en el blanco del papel, el cual es la representación visual más clara de la ausencia de ruido o perturbación, sino que también se le puede reflejar mediante un determinado uso de la forma producida con la actitud mental apropiada. Esto lo podemos verificar en el siguiente fragmento del famoso manual de pintura china a la tinta del siglo XVII *El jardín de la semilla de mostaza* ³⁴, donde hay una serie de consejos para poder pintar correctamente un bambú. Uno de ellos dice: “Es esencial estar serenos, algo que solamente puede surgir de un alma tranquila”³⁵.

Saber aquietar la mente y el corazón es un requisito fundamental para todo practicante de Zen que logre la unión con el Tao, y por ende su pintura brotará con esta característica, cuyo registro luego podrá percibir el espectador al contemplar la obra. En el siguiente extracto podremos verificar como el aquietamiento del corazón, que en oriente es sinónimo de mente, permite al creador existir en unidad con todos los elementos de la naturaleza:

“Aquietar el corazón”, expresa muy bien la quietud necesaria para obtener resultados creativos, un silencio interno relacionado con el silencio del Tao y sus procesos. Los escritos taoístas lo describen como algo similar a la quietud de las aguas profundas que reflejan el Tao en su superficie lisa, como un espejo; también se equipara con la quietud con la claridad de la mente-corazón

³⁴ Sze, Mai-Mai, 1959.

³⁵ Op. cit: p. 300. (Trad. a.) It is essential to have serenity, something that can arise only from a tranquil soul.

libre de *su yu* (egoísmo), un estado análogo al vacío y la pureza del espacio que era el Gran Vacío del Tao. Y así como el *chi* del Tao permea todo el universo, así mismo puede el *chi* llenar el silencio de una mente-corazón sin distracciones, y por lo tanto de todo el ser. La práctica de la meditación y de ejercicios de respiración profunda y controlada tienen como fin el aquietamiento del corazón (...)

Aquietando el corazón, una persona puede convertirse en uno de los elementos de la naturaleza poseyendo las grandes fuerzas creativas del Tao. Este devenir en unidad, es el verdadero significado de la totalidad. En pintura, este objetivo se traduce en el objetivo del pintor que se identifica con el objeto representado, es decir, relacionar ello en sí mismo con eso en lo cual todas las cosas comparten la Unidad del Tao. "Llegar a ser uno con el universo" es la connotación literal del carácter Chan o Zen, se compone de *tan* (uno, unidad) y *shi* (el sol, la luna, y las estrellas colgando del cielo, por lo tanto, el universo). El mismo carácter se utiliza en el término *tan se hua* (pintura de un solo color), refiriéndose a la tinta monocroma y haciendo hincapié en la expresión de un destello de comprensión del Tao, la iluminación repentina del taoísmo y el budismo³⁶.

³⁶ Op. cit: p.p. 118-119. (Trad. a.) "Stilling the heart" expresses beautifully the quietness necessary for creative results, an inner quietness related to the silence of Tao and its processes. Taoist writings describe it as similar to the stillness of deep waters reflecting Tao on their smooth, mirrorlike surface; they also equate stillness with the clarity of the heart-mind rid of *ssu yu* (egotism), a state analogous to the emptiness and purity of the space that was the Great Void of Tao. And just as the ch'i of Tao permeates the whole universe, so the ch'i can fill the stillness of the undistracted heart-mind and hence the whole being. The practice of meditation and of exercises in deep and controlled breathing have as their end the stilling of the heart.

In stilling the heart an individual can become one with the elements of nature, the great creative forces of Tao. This becoming one is the true meaning of wholeness. In painting, this goal is translated into the aim of the painter to identify

Vemos así, como la Tranquilidad, está estrechamente ligada al ejercicio de la pintura a la tinta vinculada al Zen. Aunque una práctica de meditación que ayude a aquietar el espíritu, es de gran importancia previa a la actividad pictórica, la Tranquilidad significa que el propio proceso de pintar, es en sí mismo meditación. Entonces cada movimiento del pincel estará ejecutado de tal forma que papel, tinta, hebras y madera del pincel, mano, brazo, cuerpo y actitud mental participen de una paz total libre de perturbaciones.

Aquí concluimos la exposición detallada de estas siete características de la pintura monocroma vinculada al Zen según Shinichi Hisamatsu. Estas siete características, no están separadas unas de otras, sino que conforman un todo indivisible, interpenetrándose e incluyéndose unas dentro de las otras. Tomemos por ejemplo la Naturalidad, para que ésta se produzca, el pintor debe tener una actitud mental imbuida de Tranquilidad para convertirse en un canal de brotes espontáneos como hierbas. La Sutil Profundidad o Reserva Honda con sus ausencias y transiciones hacia el vacío ayudará a la representación visual de dicha Tranquilidad. Los trazos impregnados de Naturalidad tendrán asimismo Asimetría, ya que el artista evitará espontáneamente la monotonía de la simetría. Tendremos también la

himself with the object depicted, that is, to relate that in himself with that in all things which shared the Oneness of Tao. "Becoming one with the universe" is the literal connotation of the character ch'an or Zen (i.e. Ch'an), (...) it is composed of *tan* (one, singleness) and *shih* (sun, moon, and stars hanging from Heaven, hence the universe). The same *tan* character is used in the term *tan se hua* (one-colour painting), referring to ink monochrome and stressing the expression of one flash of comprehension of Tao, the Sudden Enlightenment of Taoism and Buddhism.

presencia de la Austera Sublimidad o Majestuosa Sequedad, porque solo se logrará la inspirada soltura natural y no forzada tras muchos años acumulados de práctica, síntesis y despojamiento de lo accesorio. Finalmente este llegar al tuétano en la Austera Sublimidad de la práctica artística, permitirá un acceso a la Libertad de Apegos, trascendencia de las ataduras y dogmas y la consumación de la Simplicidad. Tres trazos podrán ser suficientes si tienen la fuerza del Ser Sin Forma o el Tao guiando su centro o raíz.

Tras la exposición de estas características implícitas en la pintura Zen, vamos a presentar los elementos esenciales del Zen y el Taoísmo ya que consideramos que son de gran importancia en la formulación y desarrollo de las siete características.

2.1- El Budismo Zen y el Taoísmo.

El Zen es una de las escuelas del budismo Mahayana, término que significa gran vehículo, en contraposición a la escuela Theravada, llamada también Hinayana o pequeño vehículo. Las escuelas Mahayanas corresponden a la expansión posterior del budismo en China y Japón, mientras que la escuela Theravada data del período fundacional vinculado a la figura del Buda histórico

Siddhartha Gautama que vivió hacia el siglo VI a.C. en el norte de la India, hoy Nepal.

Sin embargo las raíces del budismo Zen, se remontan al Buda histórico. Se cuenta que Buda un día se sentó con sus discípulos, todos esperaban sus enseñanzas cotidianas, pero él se limitó a guardar silencio. Pasado un rato levantó la mano derecha mostrando una flor a toda la congregación pero sin pronunciar palabra. Cada cual observaba sin comprender, solo Mahakasyapa con los ojos brillantes sonreía. Entonces Buda expresó: "Poseo el tesoro de la perfecta doctrina, del espíritu maravilloso del Nirvana, de la realidad sin mancha, y se lo he transmitido a Mahakasyapa"³⁷. Este es el primer patriarca del Zen según la tradición, y desde entonces queda definida la práctica del budismo Zen, como una transmisión al margen de las escrituras que permite el acceso a la iluminación. Según lo trasmite Ana María Schlüter, Zen es:

Una transmisión especial fuera de toda doctrina;
no se basa en palabras ni letras;
apunta directamente al corazón humano;
y lleva a ver la Realidad y a conseguir el estado de Despierto³⁸.

La enseñanza del Zen, se aleja de la conceptualización del despertar espiritual, por tratarse de una experiencia inexplicable que no cae en sentido lógico, la

³⁷ Hanh, Thich Nhat, 1999: p. 37.

³⁸ Schlüter, Ana María, (sin fecha): p. 1.9.

práctica del Zen pretende ir más allá de las palabras, y llegar a la experiencia directa.

El linaje de los maestros Zen es bastante extenso y en esta nota introductoria nos limitaremos a mencionar aquellos que tienen que ver con el desarrollo de la tesis. De lo poco que ha llegado hasta nosotros, se cuenta que en el siglo V d.C. llega a China Bodhidharma, llamado en Japón Daruma, introdujo el Zen en el siglo VI d.C. trayéndolo desde la India. Es considerado el primer patriarca del Zen en China, mientras que es el número veintiocho en la línea de transmisión directa desde el Buda Sakyamuni.

El patriarca Hui Neng (llamado Eno en Japón), por su importancia marca una pauta en la evolución del Zen, dándole el curso que llega hasta nuestros días. Hui Neng, (638–713) fue el sucesor del *dharma* número seis contando a partir de Bodhidharma. La vida de este monje chino estuvo marcada por la sencillez y la humildad, si se tiene en cuenta que venía de una familia muy pobre y se dedicaba a cortar leña, hasta que ingresó en un monasterio Zen, donde trabajó entonces descascarillando arroz. Cuenta la tradición que era analfabeto y que dictaba a otros lo que necesitaba escribir. Pese a su condición de iletrado, fue quien recibió la transmisión del *dharma*, considerándosele el autor del *Sutra de la plataforma* o también llamado *Sutra del estrado*³⁹, el único texto digno de llamarse *sutra* después de las palabras atribuidas al mismo Buda. La obra es

³⁹ Neng, Huing, 2000.

una compilación de pláticas dirigidas a sus discípulos, Hui Neng les habla continuamente de la doctrina de la iluminación inmediata, la cual espera latente dentro de cada persona. Ésta se manifiesta al dejar caer todos los apegos y puntos de vista estáticos, abriéndose paso así, la pureza natural de la mente.

La llegada del Zen a Japón se relaciona con Dōgen (1200-1253), quien después de haber practicado en China, regresa a su país natal fundando la escuela Soto. Esta escuela prioriza la meditación sedente o *zazen*, la cual podríamos resumir como la práctica de la Tranquilidad. En la quietud uno puede hacerse más consciente de la armonía que nos rodea a todos, pero debido a los enredos que produce el pensamiento errático e inconsciente, no podemos percibirla con claridad. Aunque comúnmente se le llama en occidente meditar, es más correcto expresarlo como “solo sentarse”, ya que meditar proviene del latín *meditāri*, que expresa profunda atención al pensamiento y a la consideración de algo. Nada está más lejos de los propósitos del Zen, en el cual la mente se coloca en una actitud de total silencio o reposo, donde no hay formulación alguna de pensamiento, sino plena conciencia de lo que está ocurriendo en este lugar y en este momento y en particular del hecho de la respiración. Durante las prácticas intensivas de *zazen*, este arte del hacer sin hacer se experimenta con peculiar intensidad.

La práctica de *zazen* se puede definir de esta manera: el practicante está sentado al lado de otros tantos que como él, se limitan a mirar hacia la pared

sin otra misión que centrarse en el aire que inhalan y el aire que exhalan. La columna debe permanecer estirada, el rostro sereno y sin contracciones, las rodillas firmemente apoyadas en el suelo, el mentón hacia adentro como si se estuviera con muchas personas en un ascensor. El asiento se limita a un cojín llamado *zafu*, bien relleno, que de forma redonda sobresale del suelo unos 15 cm, bajo el cojín hay una esterilla acolchada cuadrada sobre la cual se hunden las rodillas. Estas son todas las herramientas de que dispone el meditador.

Aunque parezca fácil y sencillo, en realidad muchos enemigos acechan para impedir que esta práctica llegue a su objetivo. Estos enemigos son el sueño, los dolores en la espalda y en las articulaciones, los pensamientos que revolotean sin cesar creando toda suerte de ilusiones y hasta dolores de cabeza. Si se logra superar el punto de desfallecer a causa de los dolores y el cansancio, algo extraordinario y maravilloso llega a suceder. De repente, una energía muy fuerte llega, vivificando y permitiendo que todo lo tedioso y aburrido de la austera postura se inunde de sentido. Desaparecen los dolores, ya no son necesarios más esfuerzos para mantener la columna erguida, ni para evitar caer en el sopor, ni para centrarse en la respiración y que la mente quede quieta, silenciosa y observadora. Todo esto ocurre por sí mismo, y uno en vez de respirar, se siente siendo respirado por un poder del cual solo podemos afirmar que causa infinito regocijo.

El secreto para llegar a este estado de conciencia está sin embargo en un sentarse sin esperar nada, sin desear nada, lo cual en japonés se denomina *mushotoku*. Si uno se sienta esperando conseguir el *samadhi*, solo conseguirá inflamadas alucinaciones, llamadas en la terminología del Zen demonios o *makyo*. Hay que sentarse literalmente como un bobo que no sabe, dejando tranquilas todas las cosas, planes del futuro y recuerdos del pasado y simplemente centrarse en el aquí y ahora del aire fresco que entra por la fosas nasales y el aire tibio que sale. Y sobre todo hay que olvidarse de alcanzar, lo que precisamente llama a sacrificar tantas horas a sentarse de esta manera: hay que abandonar todo esfuerzo mental por alcanzar la iluminación. La iluminación no es algo que el practicante puede alcanzar, porque precisamente, la experiencia solo la tiene quien descansa en el vacío del Ser Sin Forma, del no querer y del no acaparar.

A diferencia del Zen Soto, está la escuela Rinzai fundada por Eisai (1141-1215) que otorga una mayor importancia al *koan*. El siguiente *koan* atribuido al maestro Zen y pintor Hakuin Ekaku, es de los más célebres: “¿Cómo suena el aplauso de una sola mano?”⁴⁰.

El *koan* como se ve, es una pregunta hecha al discípulo por el maestro, la respuesta no puede ser hallada mediante la lógica. Su propósito es que el practicante supere la limitación del pensamiento con sus límites de espacio-

⁴⁰ HANH, Thich Nhat, 1999: p. 52.

tiempo, y acceda directamente a la comprensión del Ser Sin Forma en un destello de iluminación. El pensamiento lógico es tiempo y proviene de un proceso material, del trabajo de las células cerebrales, este pensamiento no puede entrar en el infinito, en lo inefable. El *koan* lleva a la persona a comprender la dimensión de lo ilimitado.

Sin embargo, común a estas dos escuelas, la Soto y la Rinzai, está la práctica del *samu*, lo cual significa trabajo consciente. Trabajos cotidianos como barrer, limpiar, cocinar, fregar platos, cortar leña, arar la tierra, se consideran tan sagrados como la misma meditación en *zazen* o el *koan*. El *samu*, es una prueba del elemento práctico en el Zen, y su superación de la santidad como algo sublime e inaccesible, lo sagrado en el Zen se encuentra en las cosas más ordinarias. Un discípulo puede preguntarle a su maestro cual es la naturaleza de Buda, y este por respuesta puede mandarlo a lavar el cuenco donde ha comido. Un practicante del Zen podrá tirar al fuego su único buda de madera, si está pasando frío porque se le ha acabado la leña para calentarse.

La práctica del Zen busca la comprensión del Ser Sin Forma, equivalente del vacío. Este vacío sin embargo no tiene nada que ver con la idea que tenemos en occidente de nihilismo, el vacío del Zen es plena creatividad, plena potencialidad, plena energía luminosa. El Ser Sin Forma o vacío, se presenta en relación con el mundo de la forma. El mundo del Ser Sin Forma es el substrato esencial no tangible e inefable, mientras que el mundo de la forma

pertenece a la manifestación de las cosas tangibles del mundo fenoménico. La comprensión que se busca en el Zen es superar la dualidad entre el mundo de la forma y el mundo del vacío, de manera tal que en cada forma del mundo fenoménico se logre ver la unidad esencial del Ser Sin Forma. Esta vacuidad esencial es precisamente el punto de anclaje en el que budismo Zen y Taoísmo se encuentran.

El Taoísmo ya existía en China en tiempos de la llegada del Zen o Chan, esta doctrina está estrechamente ligada al personaje mítico llamado Lao Tse, su existencia data de la dinastía Chou, período de los Reinos Combatientes, hacia el año 600 a.C. Los principios que rigen esta corriente esencial del pensamiento chino, están registrados en el *Tao Te Ching*, o el *Libro del Curso y la Virtud*. Ambos, el budismo Zen y el Taoísmo coinciden en que tanto el Tao, como el Ser Sin Forma, devienen una fuente no definible en palabras o conceptos pero que contiene las cualidades de potencialidad inagotable, de energía creativa. Esto lo podemos verificar en el capítulo XLI del *Tao Te Ching*.

El Tao es misterioso y oculto, no tiene nombre.

No obstante, todas las cosas a través de él se realizan.⁴¹

El Tao comienza su generación por la unidad primigenia de lo no manifestado. Es un estado de reposo indiferenciado donde no hay espacio ni tiempo, se denomina *wu chi* y se representa por un círculo vacío. De este estado inicial de

⁴¹ Lao Tze, 1976. *Tao Te Ching*, traducido y comentado por Oviedo, Juan Fernández. Ediciones Andrómeda, Buenos Aires, en: Tegaldo Muñoz, Omar, 2013: p. 12.

quietud se pasa al movimiento, generándose una dirección, y con ello el espacio y el tiempo y la multiplicidad de los opuestos: claro y oscuro, día y noche, vida y muerte, masculino y femenino, tierra y cielo, pasividad y actividad, duro y blando, números pares y números impares, valle y montaña, y así sucesivamente. Este momento de la generación es el *tai chi* que se representa con un círculo con una zona oscura dentro de la cual hay un punto blanco (*yin*), y una zona clara dentro de la cual hay un punto negro (*yang*). Este símbolo significa que ambos opuestos se interpenetran y se entrelazan dando lugar a todos los seres que conforman el Universo del mundo fenoménico llamado en el pensamiento chino la diez mil cosas. Permeando y animando cada objeto del mundo fenoménico y expresando la unidad esencial del Tao en cada cosa está el *chi* o *qi* que es la energía vital o aliento que impregna cada elemento incluyendo objetos inanimados como las piedras, la tierra, el aire, o el fuego.

El budismo Zen y el Taoísmo encuentran su vinculación en la relación del Ser Sin Forma con la forma, que tiene su equivalencia en la relación del *wu chi* o vacío con la generación de multiplicidad de formas. A continuación veremos cómo budismo Zen y Taoísmo toman la representación de paisaje de montañas y ríos *shanshui*, concepto desarrollado especialmente durante la dinastía Song del Norte (960-1126).

Shanshui es una de las definiciones chinas para paisaje, donde *shan* es montaña y *shui*, agua. En el *shanshui* se puede verificar la unión de estas dos corrientes de pensamiento que influyen en el desarrollo de la pintura china monocroma al agua tinta: el Taoísmo y el budismo Zen. Para el Taoísmo el agua es el principio femenino o *yin*, adquiriendo dimensiones de matriz y de fuente primordial de la que todo mana pero que nunca se agota, mientras que la montaña es el principio masculino o *yang*. Además las montañas son las moradas legendarias de los inmortales y divinidades taoístas, siendo el símbolo del *axis mundi*, a partir del cual se despliegan las cuatro direcciones del universo⁴². El budismo Zen en los paisajes *shanshui*, se aprecia en la relación de la montaña con la postura sedente (*zazen*) integrada armónicamente a la impermanencia y transitoriedad de las cosas que se ve en el fluir de los ríos. La relación de la montaña en particular con el Budismo Chan o Zen, se puede observar en el siguiente pasaje del maestro Hong Ren:

Al sentarse en meditación, usted se siente como en la cúspide de una montaña solitaria, contemplando en la distancia las cuatro direcciones, no hay límites. Suelte su cuerpo y su mente para llenar el mundo entero y more en el reino de Buda. El Dharmakaya Puro es ilimitado⁴³.

⁴² Mezcuca, Antonio, 2007: p.p. 58-64.

⁴³ Op. cit: p. 101. (Trad. a.) When sitting in meditation, you feel like being at the top of a solitary mountain and gazing off into the distance on all four sides-it is limitless. Loosen your body and mind to fill up the whole world and abide in the Buddha realm. The Pure Dharmakaya is limitless.

La cúspide de la montaña solitaria representa la quietud del Ser Sin Forma en su propio centro, mientras que las cuatro direcciones que rodean a la montaña son la manifestación de la forma y de la impermanencia del mundo fenoménico, las cuales abarca la conciencia expandida desde el centro.

Hemos visto así en resumen, las ideas fundamentales del budismo Zen y el Taoísmo. Su vinculación fundamental aparece a través de la formulación de un principio de vacuidad generadora y creativa, que se contrapone con el mundo de la materialidad tangible de lo cambiante. También hemos visto la presencia de estas dos corrientes en el paisaje *shanshui*, y su relación con la montaña y con el fluir de las aguas. Estas ideas estarán presentes a lo largo de este trabajo acompañando las siete características de la pintura vinculada al Zen.

3- Obras chinas y japonesas donde se evidencian las siete características de la pintura vinculada al Zen.

En este apartado vamos a reflexionar en torno a las siete características de la pintura vinculada al Zen, a partir de obras de la pintura china y japonesa. Antes de abordar el estudio de artistas que encarnaron estas siete características, creemos necesario aclarar algunos conceptos referentes a la pincelada y a la actitud de espíritu prescrita para pintar. Para ello estudiaremos los dos primeros principios de la pintura China según Hsie He. Como la pintura

vinculada al Zen usó como lenguaje de expresión la plataforma estética de la pintura china tradicional, será esclarecedor hablar de éstos. La pintura Zen, no es más que una parte de la pintura china tradicional, con ciertas características definidas, pero en esencia todo parte de estos principios fundamentales que definen una estética en particular con una filosofía perceptual definida, muy diferente a los patrones de gusto con que estamos familiarizados los occidentales.

3.1- Los dos primeros principios de la pintura china de Hsie He y su relación con las siete características de la pintura Zen.

Estos principios o reglas de la pintura, fueron formulados alrededor del año 500 d.C. por el pintor de retratos Hsieh He, en su *Ku Hua P'in Lu (Registro de la Clasificación de los pintores)*. Estos principios ya existían antes pero para transmitir el Tao de la pintura él los formuló como tales. Se usaban tanto como consejos o reglas para elaborar una buena pintura a la tinta, como para poder juzgar también su calidad. En total son seis y son los siguientes:

En el período Ch'i del Sur (479-501) Hsie He dijo:

- 1- La circulación del *chi* (Aliento, Espíritu, Fuerza Vital del Cielo) produce el movimiento de la vida.
- 2- El pincel crea la estructura.
- 3- Dibuja la forma de acuerdo con el objeto.

- 4- Aplica el color de acuerdo a la naturaleza del objeto.
- 5- Organiza la composición con los elementos en sus lugares adecuados.
- 6- Mediante la copia, se busca transmitir la esencia de los métodos de los maestros⁴⁴.

De estos seis principios, los más importantes son los dos primeros, y son los que también guardan una relación estrecha con el tema que estamos delineando. Vamos a ver detalladamente el primero:

- 1- La circulación del *chi* (Aliento, Espíritu, Fuerza Vital del Cielo) produce el movimiento de la vida⁴⁵.

Este principio transliterado desde la definición china *qiyun shengdong* ⁴⁶, se puede traducir como dinamismo vivo de energía y resonancia empática. Tengamos en cuenta que *chi* también se suele transcribir a las lenguas occidentales como *qi*, como ocurre en este caso. Es de importancia capital, ya que está hablando de la resonancia de espíritu que se transmite a través de la pincelada, y que podemos relacionar con la Naturalidad formulada por Shinichi Hisamatsu, pero primero tendríamos que esclarecer qué es el *chi*. Veamos otro fragmento de la introducción al famoso manual de pintura china tradicional *E/*

⁴⁴ Tse, Mai-Mai, 1959: p.131. (Trad. a.)

In the Southern Ch'i period (479-501) Hsieh He said:

1-Circulation of the *ch'i* (Breath, Spirit, Vital Force of Heaven) produces life-movement.

2-Brush creates structure.

3-According to the object draw its form.

4-According to the nature of the object apply color.

5-Organize composition with the elements in their proper places.

6-In copying, seek to pass on the essence of the masters' methods.

⁴⁵ Ibidem.

⁴⁶ Baker, Joan Stanley, 1992: p. 157.

jardín de la semilla de mostaza ⁴⁷ realizado por la pintora y teórica Mai Mai Tze sobre este aspecto:

Chi es un término escurridizo, cuyo significado puede ser percibido sin dificultad, pero en el cual ninguna definición simple puede ser usada. El hecho fundamental de que éste tiene que ser atrapado a través de la intuición indica que una definición intelectual se quedaría muy corta. Su significación quizá pueda mejor ser sugerida por su significado literal de “aliento”, si uno recuerda el antiguo concepto de aliento como alma y espíritu. En sánscrito *prana*, en griego *pneuma*, y en latín, *spiritus*, todos tienen la misma trascendencia que *chi*, asimismo *ruah* en hebreo bíblico y el término *nefesh*, descritos en el Zohar como el aliento (...) ⁴⁸.

Y más adelante añade:

El sonido mismo del carácter *chi* es como el de un soplo. Sus varias pronunciaciones entre los dialectos chinos retienen esta característica, incluso la versión cantonesa completamente diferente, que se pronuncia “*hay*”, es como una exhalación de la respiración. Esta circunstancia tiende a añadir viveza a la creencia tradicional de que todo tiene *chi*: el cielo y la tierra, el sol y la luna, el día y la noche, los meses, las horas, cada uno tiene su *chi*. (...) Por

⁴⁷ Tse, Mai-Mai, 1959.

⁴⁸ Op. cit: p. 59. (Trad. a.)

Ch'i is an elusive term, one whose meaning can be sensed without difficulty but which no simple definition can cover. The fundamental fact that it has to be grasped through intuition indicates that an intellectual definition would fall short. Its significance is perhaps the best suggested by its literal concept of “breath”, if one remembers the ancient concept of breath as soul and spirit. The Sanskrit *prana*, the Greek *pneuma*, and the Latin *spiritus* have the same import as *ch'i*, likewise *ruah* in Biblical Hebrew and the term *nefesh*, described in the Zohar as the breath (...).

lo tanto, *chi* es "aliento" o "aire" en el sentido específico y también en el sentido de la esencia, alma y fuerza vital⁴⁹.

Como podemos apreciar en la cita, el *chi* impregna todos los objetos, tanto animados como inanimados. Este *chi* o aliento vital se puede transmitir al papel, debido a que nosotros como seres vivos participamos de él, y no es raro que se pida siempre al pintor que centre su atención en la respiración mientras pinte. Según la tradición éste se transmite desde la mente-corazón a través del brazo y la muñeca al pincel, y del pincel a la tinta quedando plasmado en la pincelada. Este *chi* del que participamos impregna todo cuanto existe, árboles, montañas, ríos, animales, el cielo y las nubes, e incluso las rocas. Por tanto al pintar estos elementos pueden ser reflejados con la misma resonancia vital con los cuales se manifiestan naturalmente. Ahora bien, para que el *chi* pueda tener su más clara expresión, un alto nivel de concentración debe ser lograda, siendo *chi* energía vital, una mente dispersa y anodina difícilmente podría captarlo en un trazo. Por tanto tenemos nuevamente una característica de la pintura vinculada al Zen: Tranquilidad, sin la cual no puede la energía vital fluir adecuadamente a través de nuestro vehículo que es el cuerpo hacia el papel o

⁴⁹ Op. cit: p. 61. (Trad. a.) The very sound of the character *ch'i* is like a breath. Its various pronunciations among the Chinese dialects all retain this characteristic; even the completely different Cantonese version, pronounced "hay", is like an exhaling of breath. This circumstance tends to add vividness to the traditional belief that everything has *ch'i*. Heaven and Earth, the sun and moon, day and night, the months, the hours, each has its *ch'i*. (...) Thus, *ch'i* is "breath" or "air" in the specific sense and also in the sense of essence, soul, and the Vital Force.

la seda. En el siguiente pasaje veremos como es necesario un estado de quietud interior para que exista una adecuada transmisión del *chi*.

En pintura, el *chi* es tanto los recursos creativos del pintor como la esencial vitalidad-espiritual, divina y creativa que puede ser transmitida a una pintura y percibida por el espectador. (...) Que el significado y la importancia del concepto no cambiara esencialmente se puede observar en un pasaje del pintor del siglo XVIII Chang Keng: "*Chi yun* (la armonía del *chi*) se puede expresar mediante la tinta, por el manejo del pincel, mediante una idea, o por la ausencia de idea... Es algo más allá de la sensación del pincel y el efecto de la tinta, porque es la fuerza motriz del Cielo, que de repente se reveló. Pero sólo aquellos que están tranquilos lo puede entender"⁵⁰.

Una pincelada a la tinta realizada sin quietud, sin serenidad, sin atención, sin silencio interior, así sea enérgica, pierde mucho de *chi*, el cual se cultiva también con los ejercicios de meditación Zen, en la cual el practicante debe centrarse en el aliento, dejándose absorber por la respiración. De esta forma se acumula la energía vital en la región conocida como *hara*, situada aproximadamente cuatro dedos por debajo del ombligo. Desde este centro energético fundamental, la fuerza vital es transmitida a la pincelada a través de la tinta. Esto implica también el material del cual está hecha la tinta, el hollín, el

⁵⁰ Tse, Mai-Mai, 1959: p.p. 62-63. (Trad. a.)

In painting, *chi* is both the creative resources of the painter and the essential vitality-spiritual, divine, and creative-that can be transmitted to a painting and perceived by the spectator. (...) That the meaning and importance of the concept did not essentially change may be seen in a passage from the XVIII century painter Chang Keng: "*Ch'i yun* (*Ch'i* harmony) may be expressed by ink, by brushwork, by an idea, or by absence of idea...It is something beyond the feeling of the brush and the effect of ink, because it is the moving power of Heaven, which is suddenly disclosed. But only those who are quiet can understand it".

cual siendo carbón conduce mejor la electricidad y también la energía humana. Este aspecto nos lo aclarará a continuación Shozo Sato maestro de *sumi-e* y de las artes tradicionales del Zen, profesor emérito de la Univesidad de Illinois, Estados Unidos. Da el siguiente consejo para pintar a la tinta:

... antes de entrar en el movimiento del pincel, desearía informaros acerca de la diferencia entre los pigmentos comunes occidentales y la tinta negra, las tintas negras están hechas de hollín que conducen la energía humana en cada trazo que usted crea, por lo tanto, la postura y el control de la respiración son una de las preparaciones clave antes de tomar el pincel. Así que coloque la espalda recta, como en la meditación Zen, y tome una inhalación profunda. El control de la respiración es importante, como en muchas artes marciales o en la meditación Zen y así mismo, con el *sumi-e*. Respire profundamente a través de la nariz, y empuje (...) hasta el abdomen, y haga esto varias veces hasta que se acostumbre a este control del aliento. Y entonces gane el poder, normalmente expresado como *chi* aquí (señala la región del bajo vientre del *hara* o el abdomen)⁵¹, entonces usted tomará el pincel... Mientras usted está moliendo la tinta, la barra de tinta no es más que hollín seco y duro, y frotando (muele una barra de tinta sólida en el tintero)⁵², la energía se ha reactivado. Luego tome el pincel y sosténgalo, los hombros deben estar completamente llanos y equilibrados y no tensos, sino relajados, las tensiones no están permitidas en los hombros, así que relájese para que el brazo se pueda mover libremente. Y así, esta energía llegará a través del brazo a las puntas de los

51 Nota. a.

52 Ibidem.

dedos, a las cerdas, y entonces esto se va a grabar en su línea. Esta es una cualidad única en el arte del *sumi-e*⁵³.

Como se puede observar, el *sumi-e*, requiere una preparación del cuerpo y el espíritu diferente al de la pintura occidental. De este modo la pincelada podrá transmitir el *chi* o *qi* que quedará impregnado en el papel. Aquí tenemos también la relación indisoluble que en la tinta oriental, tienen la caligrafía con la pintura, ya que estas dos artes suelen ser hechas por el mismo autor, los materiales: tinta, papel y pincel, también son los mismos y existía así la figura del pintor y literato en un mismo individuo. De modo que será precisamente un carácter el que nos ayudará a comprender la transmisión del *chi* al papel. Es el ideograma *dai* (大) que significa “grande”. Para realizarlo se requiere un orden específico. Aquí analizaremos el primero de los trazos. Se hace de izquierda a derecha, llevando a cabo una presión al inicio del trazo, luego una disminución de la presión, y al final del trazo nuevamente hay presión. En esta atención especial prestada a la presión y liberación de la misma, está precisamente el movimiento de la energía. Cuando hay presión hay fuerza *yang*, cuando la

53 Sato, Shozo, 2010: min. 00.00-02.40. (Trad. a. a partir del DVD) ...before we go into brush movement, I'd like to inform you the difference between common western pigment and black ink, black inks are made of soot which conducts human energy in every stroke you create, therefore your posture and your breathing control are one of the key preparations before you pick up brush. So make your straight back bone, as in Zen meditation, and take deep inhale. Breathing control is important as in many martial arts or Zen meditation and so with *sumi-e*. Breathe in deeply from your nostrils, and push (...) down to the abdomen, and do this several times before you get used to this breathing control. And then gain the power, commonly expressed as *chi* in here (señala la región del hara o bajo abdomen) then you will pick up brush... while you are grinding the ink, the ink stick is nothing but hard dried soot, and by rubbing (muele una barra de tinta sólida en el tintero) the energy has been reactivated. And then pick up brush and hold it, shoulders should be completely flat even, and not tented but relaxed, no tensions allowed on the shoulders, so relax so that your arm can be moved freely. And so this energy will come through the arm to the finger tips, to the bristles, and then this will record it in your line. This is the unique part in *sumi-e* art.

presión se libera siendo más suave hay fuerza *yin*, y luego vuelve la fuerza *yang*. El maestro Sato, pide en su libro al lector que el mismo haga el recorrido con su dedo a través del ideograma, de esta forma haciéndolo se entendería mejor que de manera solamente teórica:



Primer trazo del ideograma *dai* (大)⁵⁴.

Este simple ejercicio muestra cuán diferente es el uso de un pincel chino al de un bolígrafo o lápiz. La energía es la diferencia clave. En el texto instructivo aquí (véase la imagen), "presionar con los dedos" se utiliza como una manera conveniente para explicar el proceso, pero en realidad, estas "presiones" deben ser *chi* o *qi* interiorizados, la energía que se centra en la parte inferior del abdomen para formar una unidad de cuerpo y espíritu. La presión de la yema del dedo debe ir acompañado de su energía interna. En el balance *yin-yang* de la energía, esta energía se considera "*yang*". Cuando la presión se reduce, mientras que el dedo se mueve hacia la derecha en el primer trazo del carácter *dai* la energía se convierte en "*yin*", pero el aumento de la presión al final es de nuevo "*yang*". Podemos decir, con sólo una ligera exageración, que el balance de energía entre "*yang-yin-yang*" se ha experimentado en esta única línea. Esta es la singularidad del uso de la tinta negra con el pincel⁵⁵.

⁵⁴ Sato, Shozo, 2010: p. 15.

⁵⁵ Op. cit: p.p. 14-15. (Trad. a.)

Y de este modo queda definida la transmisión del *chi* o la energía vital, el primero de los dos principios analizados según Hsie He.

Analícemos ahora el segundo principio:

2- El pincel crea la estructura⁵⁶.

Podemos también aprovechar el primer trazo del carácter *dai* para observar la segunda regla de la pintura china formulada por Hsie He. En otras traducciones se habla de la pincelada como un hueso, *gufa yongbi*⁵⁷, (empuñar el pincel en conjunción con los principios orgánicos de la estructura del hueso). La pincelada estructural es sinónimo de la pincelada como un hueso, así como los huesos son los que estructuran nuestros cuerpos, la pincelada estructural da solidez a la pintura, construyendo y dando forma a la resonancia vital del *chi*. La pincelada como un hueso está vinculada a la Austera Sublimidad o Majestuosa Sequedad en el sentido que se necesita llegar a la excelencia del trazo. Hay una estrecha relación entre los dos primeros principios de la pintura china. El primero, la vaga resonancia vital del *chi*, es puesta sobre el blanco del papel o la seda a través del segundo, la pincelada estructural, la resonancia

This simple exercise shows how different the use of a brush is from a ballpoint pen or pencil. Energy is a key difference. In the instructive text here, "pressure with the fingers" is used as a convenient way to explain the process but in reality, these "pressures" should be internalized *chi* or *ki*, energy which is centred in the lower abdomen to form a unity of body and spirit. The pressure of the ball of your finger should be accompanied with your inner energy. In the yin-yang balance of energy, this energy is considered "*yang*". When pressure is reduced while the finger is moving to the right in the first stroke of *dai* the energy becomes "*yin*", but the increased ending pressure is again "*yang*". We can say, with only slight exaggeration, that the energy balance among "*yang-yin-yang*" has been experienced in this one line. This is the uniqueness of the use of black ink with a brush.

⁵⁶ Tze, Mai-Mai, 1959: p.13.

psíquica dinámica o empatía se canaliza al espectador por medio de la línea cultivada.



Liang Kai, *El sexto patriarca del Zen Hui Neng rompiendo los sutras*, (detalle) tinta sobre papel.

Esta característica del hueso, será fundamental para entender la pintura y la caligrafía chinas y japonesas y por tanto la vinculada particularmente por el budismo Zen. Obsérvese que el trazo ya citado, tiene una estructura ósea, en los dos extremos hay mayor grosor, mientras que en el centro es más delgado, como si fuera una suerte de fémur sintético dibujado con la tinta y de un solo

trazo. Esta misma estructura ósea de la pincelada caligráfica se puede también observar en la obra pictórica *El sexto patriarca del Zen Hui Neng rompiendo los sutras*.

Obsérvese la manera en que está tratada la vestidura del monje. La energía de la pincelada radica precisamente en el trazo, el cual tiene momentos *yang* de mayor presión, y momentos *yin* de menor presión, los cuales a su vez van creando estructura y solidez a la par que movimiento. Si seguimos con la vista los contornos de la vestidura del monje, podremos percibir con claridad la construcción de cada trazo, las osamentas se entrelazan, como ocurre en un esqueleto, las conexiones entre un trazo y otro se encuentran engarzadas por un perceptible engrosamiento de la pincelada. De esta forma queda explicada la creación de la estructura mediante la pincelada, el segundo principio de la pintura china tradicional según Hsie He.



Wu Zhen, *Bambú a la tinta* (1347). Rollo colgante, tinta / papel.



Anónimo, finales del siglo XV (firmado Wu Zhen). *Manual de Bambú a la tinta*, detalle de la hoja 11. Hoja de álbum, tinta / papel.

Ahora veremos una comparación de dos ejemplos para observar como se pone de manifiesto el *chi* mediante el manejo de la pincelada estructural y como este *chi* puede estar ausente en algunas obras. Veremos el ejemplo de representaciones de bambú, que pone Joan Stanley-Baker en su disertación *Qiyun Shengdong in Chinese Painting* ⁵⁸.

Obsérvese en el primer bambú de Wu Zhen (1280-1354), la Naturalidad, lo no forzado de los trazos, la variación de los tamaños de las hojas de bambú, y en el segundo ejemplo el esquematismo, y repetición monótona de hojas todas vistas de frente y con más torpeza del trazo. Si fuéramos a analizar estas obras a la luz de las siete características comunes a todas las artes del Zen, veríamos que la primera las posee todas, mientras que la segunda, carece de Naturalidad y de Reserva Honda, pues si en la primera el artista ha graduado sabiamente los tonos de la tinta produciendo atmósfera y misterio, el segundo

⁵⁸

Baker, Joan Stanley, 1992: p. 157.

lo plasma todo con tinta negra pura, sin gradaciones, como un afiche publicitario hecho por un aficionado. También esta ruptura tan brusca del blanco del papel con las pinceladas negras de las hojas, le restan serenidad y Tranquilidad a este segundo ejemplo. Según Joan Stanley-Baker, este segundo ejemplo carece de resonancia vital, mientras que el primero lo tiene:

Wu Zhen, *Bambú a la tinta* (con fecha 1347). Rollo vertical, tinta sobre papel. Museo del Palacio Nacional de Taipei. En este cuadro podemos ver al Maestro en el trabajo de una manera espontánea. Observe cómo la muñeca sube y baja, como los tonos de tinta están degradados en la medida en que se mueve el pincel, pasando de lo oscuro a lo claro. Incluso en este detalle las hojas del frente están diferenciadas de las de atrás; los tallos crecen en longitud a medida que avanzan hacia arriba, en las articulaciones no hay dos iguales y todo el espacio está impregnado de atmósfera. En esta obra el *qiyung* (vida) es *shengdong* (movimiento), es decir, la energía está viva y es creativa.

Anónimo, finales del siglo XV (firmado Wu Zhen). *Manual del Bambú a la Tinta*, detalle de la hoja 11. Hoja del álbum, tinta sobre papel. Museo del Palacio Nacional de Taipei. En este trabajo un impostor utiliza tinta negra cargada sin gradación, y pinta todas las hojas de una manera frontal. En vez de lograr la ilusión de un racimo de hojas en el espacio tridimensional y atmosférico, este trabajo es por naturaleza caligráfico donde el fondo se lee como papel, y donde las hojas se leen como pinceladas. En este trabajo la energía creativa es

amanerada, mecánica y pasiva, como un alumno de la escuela realizando un ejercicio de caligrafía⁵⁹.

Joan Stanley-Baker ha podido discernir que la segunda obra se trataba de un impostor imitando la firma del maestro Wu Zhen, esto se ha visto en la ausencia de los signos expresivos que denotan la presencia del *chi* mediante la excelencia de la pincelada estructural.

Hemos visto de este modo como se cumplen visualmente los dos primeros principios de la pintura china de Hsie He y como se relacionan con las posteriormente dilucidadas siete características del arte Zen. Veremos su aparición en las obras de los artistas que analizaremos a continuación, éstos nunca se esforzaron por lograr una representación del volumen mediante las luces y sombras lógicas, ya que buscaban una plasmación de la parte espiritual o energética de los elementos, una síntesis de esencias y no una descripción de apariencias.

⁵⁹ Op. cit: p. 162. (Trad. a.)

Wu Zhen (1280-1354) *Ink Bamboo* (dated 1347). Hanging scroll, ink on paper. National Palace Museum, Taipei. In this painting we see the Master at work in spontaneous manner. Notice how the wrist rises and falls, how the ink tones are graded as the brush moves in its course, going from dark to light. Even in this detail leaves are differentiated between those in front and those in back; the stems grow in length as they move upwards; the joints are no two alike and the entire space is imbued with atmosphere. In this work the *qiyung* (life) is *shengdong* (motion), that is, the energy is lively and creative.

Anonymous, late fifteenth century (signed Wu Zhen). *Ink Bamboo Manual*, detail of Leaf 11. Album leaf, ink on paper. National Palace Museum, Taipei. In this work an impostor uses jet black ink without gradation, and paints all the leaves in a frontal manner. Instead of achieving the illusion of a leaf cluster in three dimensional, atmospheric space, this work is calligraphic in nature where the back ground is read as paper, and where the leaves are read as brush strokes. In this work the creative energy is mannerised, mechanical and passive, like a school pupil performing a calligraphy exercise.

3.2- Mu Xi y Liang Kai.

Con las herramientas conceptuales formuladas por el filósofo Shinichi Hisamatsu, vamos a analizar las obras de algunos de los artistas chinos y japoneses más influyentes. Estos pintores son de importancia capital pues marcaron estilos fundamentales que aún hoy continúan ejercitándose en una tradición pictórica que no vino a cambiar realmente hasta el siglo XX, cuando se incorporan en China y Japón arraigando las técnicas y estilos occidentales de la pintura y el dibujo.

A continuación analizaremos en concreto algunas obras de artistas chinos que han definido la estética Zen durante la dinastía Song del Sur (1127-1279).

El desarrollo de la pintura al aguatinta fue en parte debido al ascenso de la escuela de los pintores letrados, en chino *wenrenhua*, durante la dinastía Song (960–1279), los cuales fueron fuertemente influidos por el pensamiento taoísta y por el budismo Zen. Según la disertación doctoral de James Cahill, *La teoría de la pintura de letrados en China*⁶⁰, hay una manera peculiar de expresión que se da en la pintura de letrados y que tiene una conexión con el substrato principal y fuente primordial de la expresión creativa en la pintura Zen:

“Un fragmento innombrable de vida sentida” es precisamente lo que se propone transmitir, no ideas filosóficas, cosmológicas o de otro tipo; no necesariamente sentimientos dirigidos hacia cosas concretas (ni siquiera

⁶⁰ Cahill, James, ref: 04/ 09/ 2012.

hacia el tema de su imagen) o a las "almas" de esas cosas, sino simplemente un momento de su existencia caracterizado por la intensidad del sentimiento⁶¹.

Observemos la relación de esta expresión del momento innombrable de vida sentida con la manifestación en el arte Zen del Ser Sin Forma. No necesariamente hay que expresar una emoción determinada como la alegría o la tristeza, sino que se da la expresión de la intensidad de la vida en sí misma, la canalización de una energía primordial e inexplicable, un sentimiento ambiguo que antecede a la manifestación de toda emoción, pero sin la cual ninguna emoción verdaderamente expresable es posible. Esta vida sentida hasta el tuétano, experimentada con la totalidad de la mente y el cuerpo, es lo que el artista letrado plasmaba en su pintura, y por este motivo podía ser transmitido al espectador que la actualiza y revive en su apreciación sensible. Este momento de intensa reverberación ha quedado contenido en la obra como receptáculo de energía humana, preservándose hasta nuestros días en simples hojas de papel.

La visión de los pintores letrados marcaría el espíritu de un tipo de pintura reconocible por su austeridad. Ésta quedaba resumida al manejo del pincel con la tinta negra, en estrecha relación poesía-caligrafía, y un ideal ético alcanzable a través de la práctica artística. Hemos hablado de la teoría de los pintores

⁶¹ Op. cit: p.p. 35-36. (Trad. a.)

"A nameless passage of felt life" is precisely what he sets out to convey; not ideas, philosophical, cosmological or other; not necessarily feelings directed toward specific things (not even toward the subject of his picture) or the "souls" of those things; but simply a moment in his existence characterized by intensity of feeling.

letrados por su relación estrecha con la pintura de los monjes practicantes del Zen de los cuales veremos a continuación algunos ejemplos elocuentes. Es importante señalar el contexto histórico en que se inscribe el advenimiento de los pintores monjes durante esta época. En el inicio del siglo XII, los Song pierden el control del norte de China que tuvieron durante la dinastía Song del Norte 960–1127. La nueva capital de los Song se establecería al sur del río Yagtze en Lin'an (ahora Hangzhou). En esta época proliferan los monasterios Chan en donde una nueva escuela de pintura surgiría distinguiéndose de los pintores letrados por el modo de vida. A continuación veremos un pasaje de Jean Roger Riviere que comenta esta diferencia fundamental:

Los pintores-monjes Song buscaron esta misma comunión mística, este ambiente *k'i yün*, este estado de alma, e intentaron expresarlo en sus obras, las cuales se inspiran, en principio, en las mismas técnicas que sus contemporáneos (...) pero mientras los pintores Song de la corte y de la Academia eran solamente letrados cultos, los pintores Chan, fueron casi todos ellos monjes, que vivían en conventos retirados del mundo, quienes practicaban meditaciones muy severas del Chan, o también taoístas búdicos, ermitaños que vivían en las montañas, rodeados de algunos discípulos...⁶²

En particular veremos a la luz de la evidencia de las siete características de la pintura monocroma vinculada al Zen, la obra de los dos principales

⁶² Riviere, Jean Roger, 1966: p. 375.

representantes de la pintura Zen en China durante la dinastía Song del Sur, estos son los monjes pintores Mu Xi y Liang Kai.

3.2.1- Mu Xi

Poco se sabe de la biografía de este artista, no se ha podido nunca determinar con exactitud las fechas entre nacimiento y defunción. Algunos expertos afirman que hacia 1220-1290, mientras que otros postulan que entre 1210-1275. También llamado Fa Ch'ang es probablemente el más famoso de los artistas monjes Song. Nació en Szechwan, estableciéndose en un monasterio Chan situado a orillas del lago Si-hu. Hacia finales de la dinastía Song, cayó en desgracia política y regresó a su natal Szechwan. Con el advenimiento de la nueva dinastía Yüan (1260-1368), se estableció en la capital Lin'an, haciéndose monje definitivamente.⁶³ De su obra dice el historiador Jean Roger Riviere:

...trabajó en todos los estilos paisajes, animales, budas y bodhisattvas y en todos ellos demostró un pincel extraordinario y la búsqueda de la expresión de la naturaleza en su esencia, más allá de la forma⁶⁴.

Las pocas obras auténticas de Mu Xi se conservan en Japón, donde su obra resultó más apreciada que en China. En Japón fue tan copiado que la

⁶³ Op. cit: p.377.

⁶⁴ Ibidem.

originalidad de sus obras a veces es discutida. Analizaremos algunas de sus obras, la primera es el *Retrato de Lao Tse*. El retrato muestra al gran sabio legendario del Taoísmo, a quien se le considera el creador del *Tao Te Ching*. Aquí se puede apreciar la característica fundamental del arte oriental que históricamente lo ha diferenciado del arte occidental, el uso de la línea como elemento expresivo primordial, mientras que en occidente desde épocas de los retratos de El Fayum, en Egipto, se ha buscado la representación de los volúmenes como reflejos retinianos de la realidad. Con estas pocas líneas, asimétricas y alejadas de todo intento de perfección, simples y despojadas de todo accesorio, Mu Xi fija el carácter del sabio que promulgaba que el no ser, es lo que hace útiles a las cosas.

De este retrato se puede decir que está vacío, y es eso precisamente lo que le aporta a la obra misterio y reverberaciones infinitas, o tal vez podría decirse que está habitado por el Tao:

Cuando los antiguos Maestros dijeron:

“Si quieres que te sea todo dado,

abandónalo todo”,

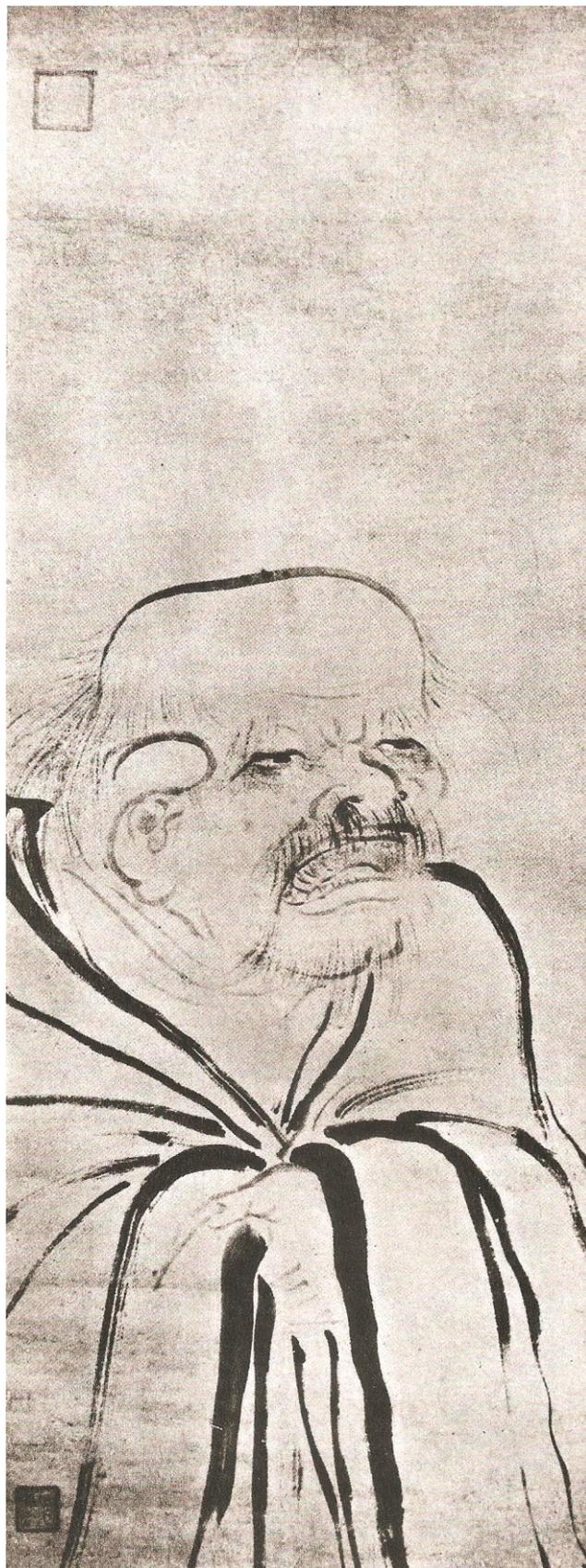
no estaban usando palabras vacías.

Solo siendo vivido por el Tao

puedes ser verdaderamente tú mismo⁶⁵.

⁶⁵

Lao Tse, 2007: p.p. 55-56.



Mu Xi, *Retrato de Lao Tse*, tinta sobre papel, 89 x 33 cm.

Las líneas se interrumpen aportándole Naturalidad. Nada es forzado, nada es obligado, ha brotado todo de la necesidad interior del artista de rendir tributo al Taoísmo, un pensamiento sin el cual el budismo Zen no sería tal. Sus contornos son inconclusos y está realizado en el mejor estilo de los letrados, pintores calígrafos y poetas. No hay atadura a las reglas, ni esquemas, como tampoco hay vulgaridad, pues el personaje al no tener corporeidad, parece hecho de una fina materialidad que solo puede ser aprehendida por el discurrir intuitivo de la pincelada única, una pincelada realizada sin dudar y con toda la energía vital concentrada. Obsérvese también la pincelada seca que se usa en varias partes tanto de los bigotes, como de las vestiduras del sabio. Esta Austera Sublimidad o Majestuosa Sequedad, es la que más se puede adaptar al concepto de la personalidad reflejada.

La obra puede situarse en analogía con otra de Mu Xi, es su retrato de *Bodhidharma*. Bodhidharma tiene el mismo carácter fundacional que Lao Tse, el segundo del taoísmo y el primero del budismo Zen en China. Esta obra es un ejemplo evidente de las características vinculadas a la pintura Zen, sobresalen la Asimetría y la Majestuosa Sequedad.



Mu Xi, *Bodhidharma*, tinta sobre papel, 96,4 x 34,2 cm.

Obsérvese la línea en su crudeza, ejecutada con gran seguridad, nada le sobra pero nada le falta. La historia de Bodhidharma revela un buscador de la iluminación con una fe y una perseverancia inquebrantable. Cuenta la leyenda que estuvo meditando frente a una pared durante 9 años, y que para no dormirse se cortó los párpados, estos cayeron en la tierra y de ahí nació la planta del Té. Bodhidharma suele estar representado con los globos oculares completamente abiertos y sin párpados, como en las pinturas del monje japonés Hakuin Ekaku (1686-1769), sin embargo en esta obra de Mu Xi, ni siquiera tiene ojos pintados. Solo se definen unas cejas bien marcadas que pueden confundirse con los ojos rasgados orientales, lo cual no tiene sentido, pues Bodhidharma no era chino, sino del sur de la India llamado por ello el Bárbaro del Sur. Tal vez la ausencia de ojos expresa su absorción en una profunda meditación en la cual los límites entre su interior y su exterior han sido difuminados siendo sus ojos su misma piel y el mismo fondo de la obra. La pincelada segura y ríspida revela el temperamento y la fiereza de este monje buscador de la verdad y dispuesto a entregarlo todo. A pesar de representar una de las personalidades más relevantes del budismo Zen, su imagen no se encuentra de frente como se acostumbra a colocar las imágenes búdicas, sino de perfil, revelándose una marcada Asimetría. También está presente esta característica en los trazos con una pincelada irregular y alejada de todo perfeccionismo. Este mismo arrojo es lo que afirma la Libertad de Apegos en la obra, así como la Majestuosa Sequedad en el carácter despojado de

accesorios de los trazos. La Simplicidad también es evidente, con un mínimo de líneas, se ha logrado un efecto de alta expresividad y rotundidad en la imagen de Bodhidharma.

En el siguiente paisaje de Mu Xi, podemos ver un ejemplo clave de la Sutil Profundidad o Reserva Honda. Mu Xi se muestra aquí como un maestro de la sugestión, lo cual se puede ver en las brumas y contornos indefinidos que logra el autor. Obsérvese en la pintura *Villa de pescadores en la tarde difusa*, como la cabaña ubicada a la izquierda bajo el follaje de los árboles está solamente insinuada, no se ha completado, sino que su lado izquierdo se funde con la vegetación.



Mu Xi, *Villa de pescadores en la tarde difusa*, tinta sobre papel.

También el barco de la derecha ha sido apenas evocado, su contraste con el fondo que representa el agua es casi nulo. Atrás en las montañas, se puede ver como a la derecha se van fundiendo en una atmósfera misteriosa, en un sutil y progresivo degradado de las tintas. Se puede decir que el protagonista de este paisaje es el vacío, el cual abarca más del 50 % de la obra, la nada,

plena de potencialidad y reverberaciones infinitas que evoca el mar sereno de la bahía. Sobre esta obra, ha apuntado Antonio Mezcua en su tesis doctoral *El concepto de paisaje en China*:

En pinturas como *Villa de pescadores en la tarde difusa* (...) se hace un uso maestro de la aguada para construir la atmósfera de niebla y ambigüedad. Este estado de niebla y confusión nos remite al concepto Chan que trata el mundo como una sucesión de ilusiones desprovistas de esencia y que se extinguirán en la comprensión por parte de la mente de ese carácter insustancial⁶⁶.

En esta obra, intuimos una representación de la realidad para el budismo Zen, en la cual, la forma y el vacío conforman un todo sin escisiones. El vacío, como en un quebrado, es el denominador común de todo objeto fenoménico individualizado. Por eso en este paisaje las formas emergen de los espacios en negativo fundiéndose con estos. En el *Maha Han-nya Hara Mita Shin Gyo*, también conocido como *Sutra del corazón*, recitado en los templos Zen después de las sentadas meditativas que como mínimo son dos sesiones de media hora sumidos en el más profundo silencio, se puede leer lo siguiente:

“... forma no es sino vacío, vacío no es sino forma”⁶⁷.

Con esta comprensión de la unidad fundamental del vacío y la forma, del misterio y lo explícito, del mundo esencial y de las entidades individualizadas,

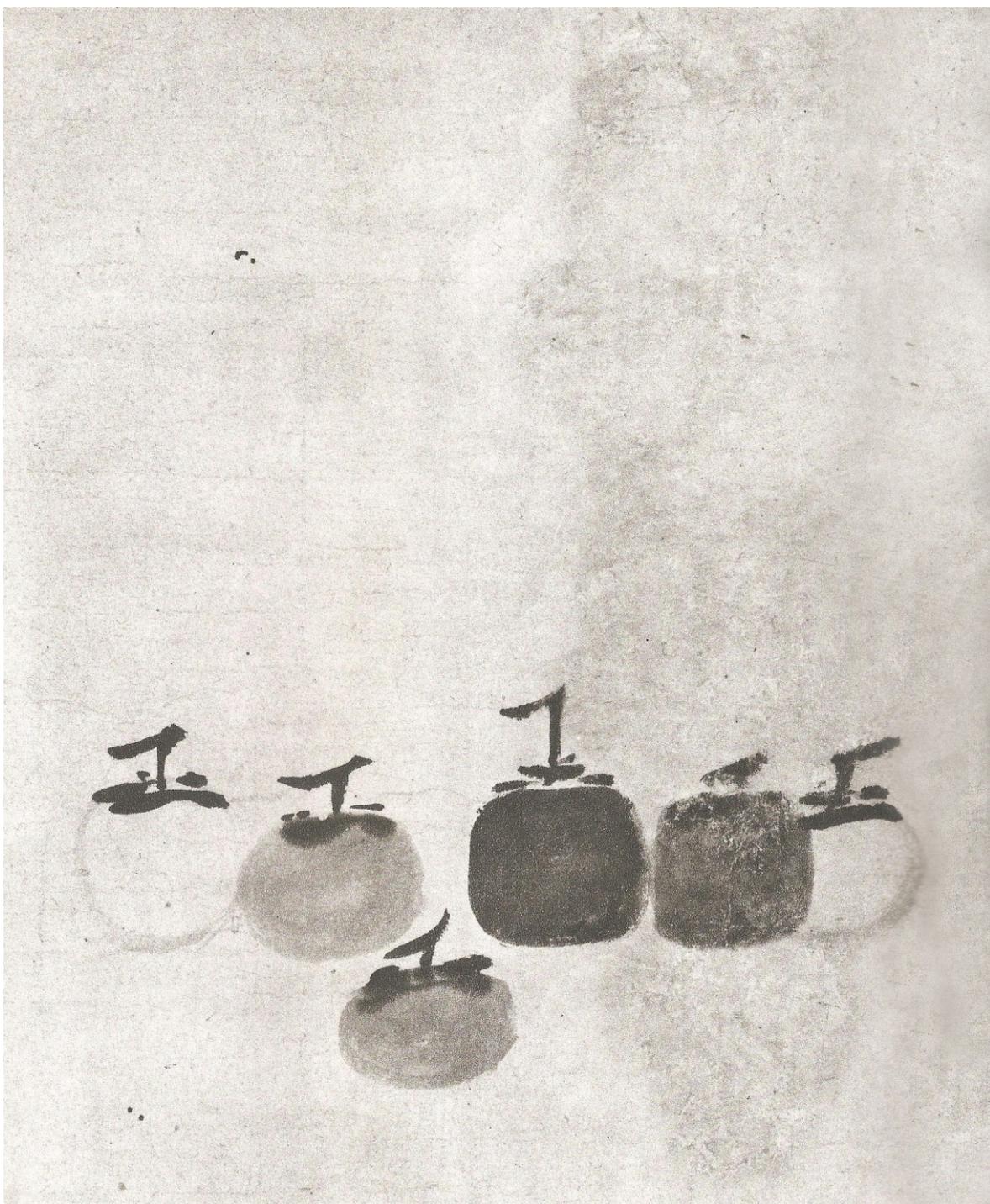
⁶⁶ Mezcua, Antonio, 2007: p.p. 310-311.

⁶⁷ Schlüter, Ana María, (sin fecha): p. 2.2.

la realidad se puede resumir entonces como: igualdad absoluta, diferencia absoluta y unidad absoluta de ambas.

Y es precisamente de la conciencia de esa unidad absoluta de forma y vacío de donde emana la característica de la Sutil Profundidad o Reserva Honda, evidenciando las profundidades de aquello que no puede ser nombrado, pero tampoco puede ser pintado. Por tanto solo puede el autor hacerlo permanecer en el silencio del blanco papel con transiciones sutiles hacia la forma.

Pero tal vez la obra más famosa de Mu Xi sea *Caquis*, la cual es un exponente excepcional de la Simplicidad. Los seis caquis fueron pintados con la mayor economía de trazos posible, están dispuestos de una forma asimétrica, la tercera fruta de izquierda a derecha ha sido sacada hábilmente de la fila y desplazada hacia abajo. No hay repetición de ninguna de las formas a pesar de su sencillez, el autor se las ingenió para que las variaciones se dieran en cuanto a tamaño y en cuanto al tono de la tinta más cercano a la clave alta o a la clave baja. Los tallos que conectaban a las frutas con el árbol están hechos con una pincelada caligráfica con presión en los extremos y menos presión en el trayecto central, en cada uno hay una pequeña variación, ya sea de posición, de ángulo, tamaño de la forma, o de contraste contra el fondo.



Mu Xi, *Caquis*, tinta sobre papel, 35,1 x 29,1 cm.

Sobre la Simplicidad de esta obra ha comentado el historiador de arte Fernando G. Gutiérrez:

Todo en esta pintura es un prodigio de concentración: seis frutas están dejadas en el espacio vacío, pintadas en distintas tonalidades de intensidad de tinta. Se tiene la sensación de que cada fruta está colocada en su sitio exacto. Todo está basado en la simplicidad y, sin embargo, parece que no falta nada. Sólo un artista con una profunda experiencia del Zen sería capaz de alcanzar una seguridad tan exacta con una economía tan increíble de medios⁶⁸.

Esta obra también es un exponente de la Sutil Profundidad o Reserva Honda, obsérvese que aproximadamente un 20 % de la superficie del papel ha sido pintada, el resto permanece en el vacío original. Los caquis están suspendidos en un espacio metafísico, en el cual no hay ninguna referencia que indique su apoyo, no proyectan sombras, ni tampoco hay ningún mueble o bandeja que insinúe sobre qué están apoyados. La obra es de un alto poder de sugestión y abstracción, precisamente esta extensión de vacío es la que le aporta el carácter de misterio y de enigma de lo no dicho. La pintura también podría considerarse un ejemplo de Tranquilidad. La disposición en la que están colocadas las frutas, acentúa una línea horizontal la cual contribuye con el sentido de reposo y descanso, también reforzado por el espacio vacío que se eleva sobre los motivos. La serenidad sin embargo no llega a sumergirse en el letargo, gracias a la actividad generada por el tercer caqui de izquierda a

⁶⁸ Gutiérrez, Fernando G., 1998: p. 52.

derecha, al ser sacado de la fila genera un dinamismo sin el cual la obra se tornaría aburrida. En nuestra opinión es en *Caquis* donde se resume todo el saber creativo de Mu Xi. Así terminamos este análisis sobre las obras seleccionadas, éstas son ejemplos contundentes de seguridad, claridad y potencia en el trazo. Dibujos testimonio de una vida meditativa y contemplativa, por eso brotan espontáneamente cada una de las siete características de la pintura monocroma vinculada al Zen.

3.2.2- Liang Kai

El otro pintor Song que analizaremos es Liang Kai (S. XIII), también se le conoce como Liang el loco por la soltura extraordinaria de su pincelada al estilo *xie yi* o abreviado. Lo poco que se sabe de su biografía se encuentra en el *T'u-hui-pao-chien* (*Precioso Espejo de las Imágenes* ⁶⁹). Tenía una gran habilidad en la pintura de figuras, paisajes, temas budistas y taoístas, así como demonios y dioses. Trabajó como pintor oficial en la academia imperial de pintura en Lin'an (más tarde Hangzhou), capital de la dinastía Song del Sur. Llegó a obtener el cinturón de oro de la Academia, pero lo abandonó dejándolo colgado allí. Se cuenta que marchó a un monasterio Zen donde llegó a ser sacerdote. Vivió en una ermita en las montañas situadas entre el lago Si-hu y

⁶⁹ Hisamatsu, Shinichi, 1974: p. 392.

las montañas de Chekiang. En ese templo comenzó a practicar la técnica *pai-miao*.⁷⁰ Se conservan pocos trabajos de este pintor que dejaba maravillados a los pintores de la Academia de su tiempo por su maestría en el manejo del pincel. Fue muy admirado en el Japón búdico hasta el punto de que se encuentran muchas obras con su firma realizadas por imitadores. Son célebres sus obras *Retrato del poeta Li Po*, *Sakyamuni descendiendo la montaña*, *El sexto patriarca del Zen Hui Neng alcanzando la iluminación mientras corta un bambú*, y *El sexto patriarca rompiendo las sutras*. Se cuenta también que Liang Kai gustaba de beber vino con frecuencia, actividad no rara en los pintores que practicaban la pincelada libre.

Veamos a continuación la siguiente obra de Liang Kai, *Pu-tai danzando*. Pu-tai fue un monje chino budista con una gran barriga al descubierto, se le suele representar acompañado por los niños. La tradición lo refiere como un monje risueño, que por su naturaleza benévola llegó a ser considerado como una encarnación del Bodhisattva Maitreya (el Buda del futuro), pero cuyo gran estómago que resalta le llevó a ser caricaturizado como el Buda sonriente.

⁷⁰ Riviere, Jean Roger, 1966: p. 376.

Pai-miao (Baimiao) En la pintura china, se le llama *pai-miao* o *baimiao* a la técnica del pincel que produce una línea de contorno controlada y ágil en el dibujo, sin ninguna aguada de embellecimiento. (Nota. a.)



Liang Kai, *Pu-tai danzando*, tinta / papel, de 80,9 cm x 32,7 cm.

Analicémoslo ahora teniendo en cuenta las siete características de la pintura vinculada al Zen que más sobresalen en la imagen. Esta obra es un ejemplo de Simplicidad y claridad en el tratamiento de la pincelada, no hay claroscuro pero la sencillez de los trazos es suficientemente elocuente para poder prescindir de degradados. Existe una ágil danza de la tinta, que va intercambiándose entre momentos *yang* y *yin* que se alternan al mismo tiempo en espacios de vacío. Esta fluidez del trazo en la técnica *pai-miao* también tiene mucho de Naturalidad y espontaneidad, nada es forzado, incluso la pincelada seca que describe el manto que cubre al vagabundo, está hecha como el torrente de un río que corre entre dos montañas. Esta obra es sin duda un ejemplo de la madurez de un artista llegando a la esencia de su arte, la perfección brota aquí sin intencionalidad.

Pu-tai danzando también es una muestra de insumisión y Libertad de Apegos. Para percatarnos de la libertad de estilo usada por *Liang el loco* como le llamaban sus contemporáneos, comparemos esta obra con otra de un autor de la misma época también muy relacionado con la tradición pictórica del Zen, nos referimos a Ma Yüan (1160/65-1225). Ma Yüan influyó en pintores del Zen posteriores, célebre por pintar solamente una esquina de sus obras, dejando el resto de los paisajes vacíos. A diferencia de Liang Kai, nunca abandonó la Academia en la corte.



Ma Yüan, *Danzando y cantando, campesinos regresando del trabajo*, tinta sobre seda, 192,5 × 111 cm.

Obsérvese en la obra de Ma Yüan que también hay figuras danzantes alegres, y compárese con el *Pu Tai* de Liang Kai en los siguientes detalles:



Las figuras de Ma Yüan a la izquierda, son tratadas con una pincelada más cerrada, cercana al estilo *gong bi*⁷¹, cuyo contorno es más preciso, menos abreviado, las figuras sugieren movimiento por las diagonales de las líneas, pero sin embargo si uno las compara con el Pu-tai danzante, se puede observar que este es mucho más asimétrico en su tratamiento, mucho más insumiso y desapegado de todo principio academicista, mucho más insinuado que explícito y aquí precisamente radica su fuerza expresiva.

La pintura que veremos a continuación de Liang Kai, es un ejemplo cumbre de la Simplicidad en el retrato: *Li Po cantando un poema*. El artista plasma con una maestría singular al famoso poeta de la dinastía Tang, Li Po (701-762). Es lógico que el poeta Li Po haya sido una inspiración para Liang Kai pues en su poesía refleja una intensa búsqueda espiritual y el placer infinito del retiro a las montañas tal y como hizo en vida el pintor. Veamos un poema de Li Po para corroborar lo dicho:

Me preguntan por qué vivo solitario en esta montaña azulada.

Sonríó sin responder. Mi espíritu se encuentra a gusto.

El melocotonero está en flor y los torrentes corren sin dejar trazas.

¡Qué distinto es todo esto del mundo de los hombres!⁷²

⁷¹ *Gong bi*: A diferencia del estilo *xie yi* o abreviado, el estilo *gong bi*, es minucioso en los detalles, en éste se utiliza una línea de contorno muy precisa. (Nota. a.)



Liang Kai, *Li Po cantando un poema*, tinta sobre papel, 79 x 30 cm.

Esta obra maestra es un ejemplo de lo que Shinichi Hisamatsu llama Austeridad o Majestuosa Sequedad. Es una obra que refleja una absoluta madurez artística, que demuestra un completo dominio de lo que es posible hacer con el pincel y la tinta. La pintura ha sido ejecutada con unos pocos trazos, y en muy poco tiempo, de otro modo no se hubiera logrado tal Simplicidad de relámpago. Comprobamos la contundente revelación de un artista de larga e intensiva práctica. En el retrato de *Li Po cantando un poema*, se ha logrado resumir en la menor cantidad de trazos posibles el momento de inspiración del personaje. Es probablemente la obra cumbre de Liang Kai y donde más profundamente revela el misterio profundo de la existencia, que se insinúa a través de los escasos pero suficientes trazos de un pincel vibrante de energía. Las siete características de la pintura vinculada al Zen están presentes en esta obra escueta y a la vez inconmensurable.

Analicemos la obra de Liang Kai, *El sabio de Yao-tai*. Este dibujo muestra otro de los aspectos técnicos de Liang Kai, si en el anterior no existen prácticamente manchas y hay un predominio de la línea, en éste ocurre lo contrario, la línea es substituida por una pincelada ancha y gestual, que define el cuerpo del sabio con muy pocos trazos rotundos, la línea solo ha sido usada para definir los rasgos faciales, el pecho, y el pie izquierdo que sobresale de las vestiduras. Tenemos aquí un ejemplo tanto de Asimetría, como de Simplicidad, encontrando también la Majestuosa Sequedad. La pincelada no es forzada, sino que brota con gran Naturalidad de la mano del sagaz artista.



Liang Kai, *El sabio de Yao-tai*, tinta sobre papel, 48,6 x 27,7 cm.

La Honda Reserva, se evidencia en las interrupciones de los gestos pictóricos, nótese especialmente la parte del vientre, y el manto en su parte baja trasera, los cuales se desvanecen en el vacío, aportándole a la figura movimiento, además de una atmósfera de misterio inabarcable y de profunda serenidad. El espíritu insumiso y desapegado está reflejado aquí de una manera muy similar a la obra anterior, con la diferencia mencionada del uso de amplias pinceladas que van más allá de las pinturas refinadas y meticulosas prescritas por la academia.

Por nuestra propia experiencia, sabemos, que esas transiciones desde el tono más oscuro de tinta a el más claro, se logran de una sola pincelada, cargando las hebras del pincel con tonos más claros de tinta al principio, y luego la punta en tinta oscura pura. Luego apoyando el pincel completamente ladeado, se logra un claroscuro automático arrastrando enérgicamente y sin dubitar. Finalmente se deja la marca de aspereza que se ve en las partes bajas del final de cada trazo, cuando el pincel va quedándose sin tinta. Podemos entonces intuir que esta pintura fue hecha con pinceladas de arriba a abajo predominantemente, acentuando el carácter de estar muy firmemente el personaje con los pies sobre la tierra, tal y como es el carácter del Zen, que no se anda en especulaciones metafísicas, sino que va a los hechos de la realidad cotidiana.

Para finalizar este análisis sobre Liang Kai veremos *El sexto patriarca del Zen Hui Neng rompiendo los sutras*, y *El sexto patriarca del Zen Hui Neng alcanzando la iluminación mientras corta un bambú*. Las dos obras sin duda guardan una estrecha relación.



Liang Kai, *El sexto patriarca del Zen Hui Neng rompiendo los sutras*, tinta / papel, 72,7 x 31,5 cm.



Liang Kai, *El sexto patriarca del Zen Hui Neng alcanzando la iluminación mientras corta un bambú*, tinta / papel, 74 x 32 cm.

El sexto patriarca del Zen Hui Neng rompiendo los sutras habla de un aspecto de la filosofía Zen relacionado con la Libertad de Apegos, la obra muestra a Hui Neng (638–713), el sucesor del *dharma* de Buda número seis contando a partir de Bodhidharma. Representa al monje destrozando los *sutras*, los cuales son escrituras sagradas legadas por el propio Buda. Pudiera parecer esto una profanación incalculable para un monje budista y que sería equivalente a ver a un sacerdote católico rompiendo en mil pedazos el Nuevo Testamento. Sin embargo, si vamos a las claves del Zen, podemos ver que en su misma esencia está el trascender las escrituras. Los libros solo nos llevan a una comprensión limitada de la realidad, siendo ésta algo en movimiento, viva, ilimitada y cambiante, no puede ser comprendida ni congelada en un escrito. La palabra, así como las imágenes son para el Zen, como postes de señales que indican un camino, pero que por ellos mismos no revelan el significado pleno que esconden tras sus signos. La Libertad de Apegos también está contenida en la vitalidad desatada de los trazos, obsérvese el tratamiento que tiene el pino encima de la composición y la fluidez del movimiento del pincel, se ha superado cualquier regla que constriña el espíritu libre y creativo. La no adherencia a regla alguna, incluso a las establecidas como canónicas, predomina en una danza de líneas diagonales que aportan dinamismo a la obra, se puede decir que con cada trazo se ha roto una página de los *sutras*. También resalta en esta pintura la Simplicidad en el estilo abreviado de Liang

Kai, donde una economía máxima de trazos es patente, no sobra ninguna pincelada, tampoco falta.

Esta obra hace pareja con la otra llamada *El sexto patriarca del Zen Hui Neng alcanzando la iluminación mientras corta un bambú*, la cual queremos abordar como una evidencia de la Simplicidad y de la Austera Sublimidad. En la obra se muestra a Hui Neng sumergido en el trabajo. Para el Zen el trabajo consciente o *samu* es fundamental, deviene en sí mismo meditación. Hui Neng simplemente corta el bambú completamente concentrado en su labor. Esta concentración máxima en la actividad, está apoyada por una alta intensidad en la pincelada única, cada línea está acertada, no hay necesidad de corregir. Esta escena ha sido modelada con una economía de trazos, evitando lo recargado, las pinceladas están colocadas con fuerza y rotundidad apoyando la acción, largos años de maduración en el aprendizaje de un arte son necesarios para lograr esta síntesis pictórica. La obra muestra el signo de un artista que ha arribado a lo esencial de su creación desechando lo superfluo.

El bambú es uno de los temas preferidos por los pintores Zen, pues está vacío por dentro, y la vacuidad está asociada al estado de conciencia supremo liberado de toda limitación. De hecho el tallo principal del bambú como se puede observar apunta hacia el espacio dejado vacío justo encima de éste. Señala una zona de Reserva Honda, donde habita la reverberación ilimitada e indescriptible del Ser Sin Forma, el estado mental claro y radiante que acaba de alcanzar Hui Neng. Obsérvese también con que naturalidad crece la caña

de esta gramínea, son apenas unos pocos signos caligráficos, pero su conjunto revela un bambú pleno de vida.

Aquí concluimos este apartado dedicado a Mu Xi y a Liang Kai, dos pintores que sentaron las bases formales de la estética de la pintura vinculada al Zen. Su importancia como hemos visto, radica principalmente en el manejo de los trazos hacia un alto nivel de Simplicidad y claridad. Ambos pintores hacen una utilización magistral del espacio vacío poniendo énfasis en la Sutil Profundidad. La llegada a la Sequedad y a la Naturalidad en las obras aquí mostradas, revela el fruto de trazos cultivados tras muchos años de práctica. La Asimetría y la Libertad de Apegos se alían en sus obras en un mismo impulso de superación de la regla calculada, siendo la Tranquilidad y el silencio, a veces implícitos, a veces explícitos, el lago sobre el cual se reflejan los grafismos de estos dos pintores de la China de los Song.

3.3- Zhu Da y Shitao.

Damos un salto en el tiempo desde los tiempos de los Song para llegar a la dinastía Qing (1644-1912). En el siglo XVII, China se encontraba sometida a un poder extranjero, los manchúes del norte habían subyugado al gigantesco imperio. Los nuevos gobernantes adoptaron el sistema de administración chino, las costumbres, la lengua y el confucianismo, no obstante la religión estatal sería el lamaísmo.

En este contexto al margen de los pintores ortodoxos, existían unos pintores llamados individualistas por su no adherencia a ninguna escuela. Para la historia de la pintura china estos serían los últimos pintores Chan. Es en este momento donde surgen las producciones únicas de Zhu Da y Shitao.

3.3.1- Zhu Da

Zhu Da vivió entre 1626 y 1705, es conocido también por su nombre artístico Bada Shanren que significa (hombre montaña de ocho direcciones). Bebió el arte desde su cuna, siendo su padre y su abuelo calígrafos y pintores de gran reputación. Era descendiente de la familia imperial de los Ming, los cuales habían caído bajo el poder de los Manchúes. Tras la caída de la dinastía se refugió en un completo mutismo ante la ocupación extranjera. Negándose a colaborar con la ocupación, toma refugio en la montaña de Feng Hsin, en una comunidad de monjes budistas. Por esta época tendría indicios de locura, pero la vida de retiro silencioso le ayudaría a encontrar sosiego.

En 1653, a la edad de 28 años, recibe el título de maestro budista, sin embargo en el año 1663 se desvía del Budismo, acercándose a círculos taoístas. En el Taoísmo encuentra un complemento de las enseñanzas del Budismo Chan, del cual Zhu Da era un adepto, lo cual le llevan a expresar: “En mi creación, el Chan y el Tao son una sola cosa”⁷³.

El acercamiento de Zhu Da al Taoísmo, marca su retorno a la vida laica, y con ello, a su consagración por tiempo completo a la pintura. François Cheng, afirma en su monografía sobre Zhu Da, que al final de su vida lograría la tranquilidad retirándose a una cabaña solitaria. Es por esta época que

⁷³ Cheng, François, 1986: p. 13. (Trad. a.) “Dans ma création, le Ch’an et le Tao ne font qu’un”.

definitivamente firmaría como Bada Shanren, y cuando también aparecen sus mejores obras.⁷⁴

En su obra pictórica, Zhu Da adaptó las pinceladas fluidas de la caligrafía a los motivos de animales, paisajes, flores y pájaros. Su creación lleva a la pintura hasta zonas limítrofes con la abstracción, reduciéndola a trazos mínimos pero intensificando la vehemencia. Aunque de una forma altamente expresiva, Zhu Da interpreta tanto los gatos como los pájaros, los paisajes cercanos como los lejanos de una manera muy personal, puede recordar lo que en Occidente siglos después se llamaría Expresionismo.

Su obra se alejó mucho de la representación realista con líneas difuminadas, punteados, trazos fuertes y rotundos, yuxtapuestos o superpuestos. Suprimía a voluntad las proporciones realistas y distorsionaba el ángulo visual. Estas características son identificables en la mayoría de sus obras. Expertos como Craig Clunas comprueban como la pintura de Zhu Da no se parece en absoluto a ninguno de sus predecesores conocidos⁷⁵. Sin embargo a pesar de su excentricidad encontró numerosos epígonos principalmente durante la época moderna. La historiadora Sabine Hesemann opina que muchos de los cuadros de Zhu Da, se pueden interpretar como una rebelión silenciosa contra el dominio extranjero especialmente los de tallos de loto doblados que aparecen una y otra vez en su producción⁷⁶.

⁷⁴ Op. cit. p. 15.

⁷⁵ Clunas, Craig, 1997: p. 64. En Feierabend, Peter, 2000: p.p. 212-221.

⁷⁶ Feierabend, Peter, 2000: p.p. 212-221.

Comenzaremos ahora el análisis de obras de Zhu Da a la luz de las siete características de la pintura vinculada al Zen. Observemos por ejemplo una evidencia de insumisión y Libertad de Apegos trascendiendo las reglas, en una obra de modernidad aplastante. La pintura cabalga en los límites de la abstracción, de hecho sólo el título permite el anclaje en la imagen que evoca. Nos referimos a *Roca con musgo*. La obra, es además un exponente de Asimetría, de Simplicidad, de Majestuosa Sequedad y de Naturalidad, sobre ésta ha escrito François Cheng:

¿Podemos imaginar un trazo más rápido? Dos simples trazos bosquejados según la técnica llamada de “blanco volador” (a pincel largo, insuficientemente mojado en tinta, que crea las líneas donde el vacío guía a la materia), uno de izquierda a derecha (en evidencia, el primer trazo), el otro seguidamente de derecha a izquierda: y ya está evocado de una vez por todas el contorno de la roca.⁷⁷

⁷⁷ Op. cit. p. 92. (Trad. a.)

Peut-on imaginer tracé plus rapide? Deux simples traits brossés selon la technique dite du “blanc volant” (au pinceau large, insuffisamment mouillé d’encre, qui crée des lignes où le vide l’emporte sur la matière), l’un de gauche à droite (à l’évidence, le premier trace), l’autre ensuite de droite à gauche: et viola évoqué une fois pur toutes le contour du caillou.



Zhu Da, *Roca con musgo*, tinta sobre papel.

Observemos la Asimetría en la obra *Dos pájaros*. Ésta tiene su mayor peso compositivo en la parte izquierda, obsérvese sin embargo la habilidad del artista para reequilibrar a modo de contrapeso colocando la inscripción y el sello en la parte derecha.

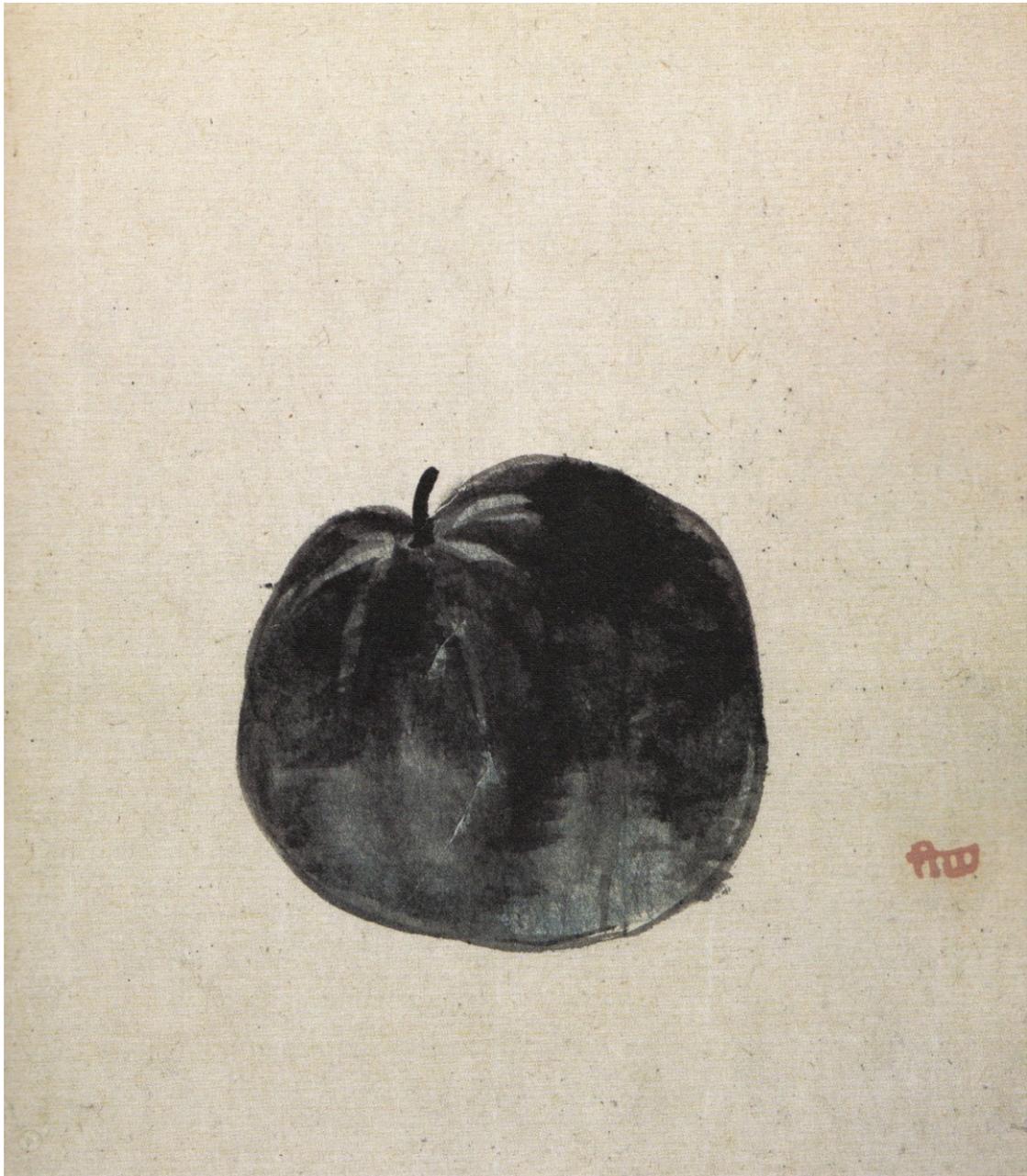


Zhu Da, *Dos pájaros*, tinta sobre papel, 31,7 × 26,3 cm.

La agilidad de los trazos denota un alejamiento del ideal de perfección y al mismo tiempo se aprecia una considerable soltura y vitalidad que emana de este abandonarse a la energía de la pincelada única. Es este mismo elemento fluido lo que le aporta a la obra la Naturalidad. Las formas no se repiten, obsérvense los intervalos de la rama seca de la izquierda, ningún tramo entre los nudos o las bifurcaciones es idéntico al anterior, sino que van variando en grosores y aspectos de la pincelada. Sin duda esta rama ha sido realizada de un trazo único, cargando el pincel con tinta clara en la parte baja de la hebras y tinta más oscura en la punta, de ese modo aunque no hay un interés de realismo, se puede intuir cierto volumen. Y en esta Sequedad y Austeridad de la pieza, sin correcciones ni añadidos, se ve también la mano de un maestro que ha llegado al pleno dominio de esta difícil técnica, en la cual cualquier afán de corrección quedaría evidenciado en la absorción del papel, obsérvese también el uso de una pincelada seca y ríspida para representar la base de la rama. La obra es un ejemplo de Simplicidad, todo el espacio vacío en la parte derecha es prueba de ello, éste se hace activo por la dirección hacia la que apunta la ramita de la izquierda. Es en ese vacío también donde se evoca el misterio insondable, su Profundidad o Reserva, lo no dicho, lo omitido, respiración y principio de lo afirmado. Como ya hemos visto Zhu Da es un pintor único, alejándose de las similitudes con sus predecesores. Ha sido fundador de un estilo abreviado con inconfundibles giros del pincel, y aquí radica la Libertad de Apegos de su producción. Finalmente, en esta pintura a la

tinta, pese a lo violento de los trazos del pincel, más allá de la insumisión de los movimientos expresivos, coexiste una inmensa paz y Tranquilidad, objetivada en los pájaros que sin perder su actitud alerta y dinámica, reflejan descanso y reposo.

Analizando la Tranquilidad en la obra de Zhu Da, traslademos nuestra mirada a *Melón negro*, una pintura que retoma una tradición antigua en la representación de frutas que ya vimos en los *Caquis* de Mu Xi. Se trata de un melón pintado con abundante tinta negra, éste reposa en la parte baja central de la composición. No proyecta sombra alguna, revela una cualidad desmaterializada de la pintura oriental, la captación del misterio insondable que oculta cada elemento humilde y cotidiano, su naturaleza esencial. Hablar de naturaleza muerta aquí sería errado, a pesar de su oscuridad inherente, este melón está hablando en un lenguaje de trazos seguros y contundentes, de una vida interior, que palpita aún en las rocas. Destacan también la Simplicidad y la Austera Sublimidad, así como la Reserva Honda. Zhu Da ha resumido aquí sus medios expresivos, mostrando sin embargo la infinitud contenida en la materia vegetal representada.



Zhu Da, *Melón negro*, tinta sobre papel.



Zhu Da, *Pez, pájaro, roca*, 1694, tinta china sobre papel, rollo colgante.

Por último en la obra *Pez, pájaro, roca*, se muestra un elemento muy apreciado por el Zen que es el absurdo, aquello que no cabe en sentido lógico y que precisamente ayuda a la mente a trascender el limitado intelectualismo. En la imagen vemos un pájaro sobre una roca de forma peculiar, su pico está recogido en su cuerpo, y mira hacia arriba pareciendo entablar complicidad con el pez que también tiene la mirada dirigida en el mismo sentido. ¿Por qué el pez flota en el aire y el ave está por debajo? Esta obra podría considerarse un *koan* visual y a la vez es un ejemplo de la no adherencia a ninguna regla, de superación de toda frontera lógica y de ruptura con la costumbre. Aquí la Libertad de Apegos y el espíritu insumiso se manifiesta en su totalidad.

La pincelada de la roca es ágil y sin interrupción, le da a la piedra también un aspecto de ligereza flotante. Esta fluidez de los trazos denota la alta Naturalidad alcanzada por este maestro. La composición es asimétrica con un predominio de elementos hacia la izquierda, tanto el peso del pájaro sobre la roca como la caligrafía y los sellos están distribuidos en este lado. El pez a la derecha y arriba recibiendo la mirada del pájaro, logra un sutil e inteligente equilibrio.

La obra se inscribe en la larga tradición de la pintura china, en la cual el agua no suele representarse sino insinuarse por los espacios vacíos. Este vacío altamente respetado del espacio acuoso, refuerza la Simplicidad y a la vez la Reserva Honda, mientras que una horizontalidad reposada tanto en el pájaro

como en el pez, expresan sosiego y Tranquilidad sin detrimento del dinamismo atrevido del rollo colgante.

Terminamos de este modo este análisis de obras de Zhu Da, hemos visto la forma única que adquieren las siete características en la creación de este original artista. Pasaremos ahora a la contemplación y discernimiento de obras de otro grande de la dinastía Qing: Shitao.

3.3.2- Shitao

Shitao (1641-1707), fue un artista individualista también remanente de la antigua dinastía, pertenecía a la familia imperial. Al igual que Zhu Da, fue un inconformista con la ocupación de los manchúes. Su lugar y fecha de nacimiento son dudosos, pero se admite generalmente que nació en 1641 en Wu-chow, provincia de Kuang-si, al extremo sur de China. El nombre Shitao, significa literalmente Ola de piedras⁷⁸, era conocido también como el Monje Calabaza Amarga. Su familia se vio involucrada de forma decisiva en las tentativas de restablecer la dinastía Ming, ya que estaba directamente emparentada con ella. Viajó incansablemente, fueron años en los que conoció, entre otros al emperador Kangxi, en su itinerario recogió de manera gráfica muchas impresiones del país y de su gente. Algunas de sus obras formulaban directamente un desafío a la tradición, entre los cuales se encuentra la pintura,

⁷⁸ Cheng, François, 1991: p. 121.

actualmente en Suzhou, *Diez mil manchas feas de tinta china*. Su lema era no pertenecer a ninguna escuela; su ambición, lograr la simplicidad suprema a través de la pincelada única, y su herramienta, la línea *yihua*⁷⁹. Esta primacía de la línea, un trazo que puede contener la infinitud de la creación, pudo surgir de su relación con el pensamiento budista Zen. Pero también tuvo una relación estrecha con el Taoísmo: el Uno del que todo procede. El método de la pintura, afirmaba Shitao, no debe limitar al artista; éste no puede convertirse en esclavo de la técnica. La transformación de la tradición es la única posibilidad que tiene el artista para conseguir una buena representación, no pudiendo sentir como los antiguos, sólo puede ser él mismo escuchando su propio interior sin apegarse a las reglas. Shitao también proporcionó instrucciones sobre la pintura y la composición de diversos tipos de contenidos. Formuló la utilización de trece métodos diversos de textura, una composición en tres niveles -suelo, árboles, montañas- y recomendó los esquemas compositivos siguientes: llanura primaveral con montañas invernales, árboles invernales ante montañas primaverales, montañas alzándose, ramas descendentes y altas montañas escarpadas como las que se suponía que existían en las islas de los inmortales taoístas⁸⁰.

⁷⁹ Feierabend, Peter, 2000: p.p. 212-221.

⁸⁰ Ibidem.

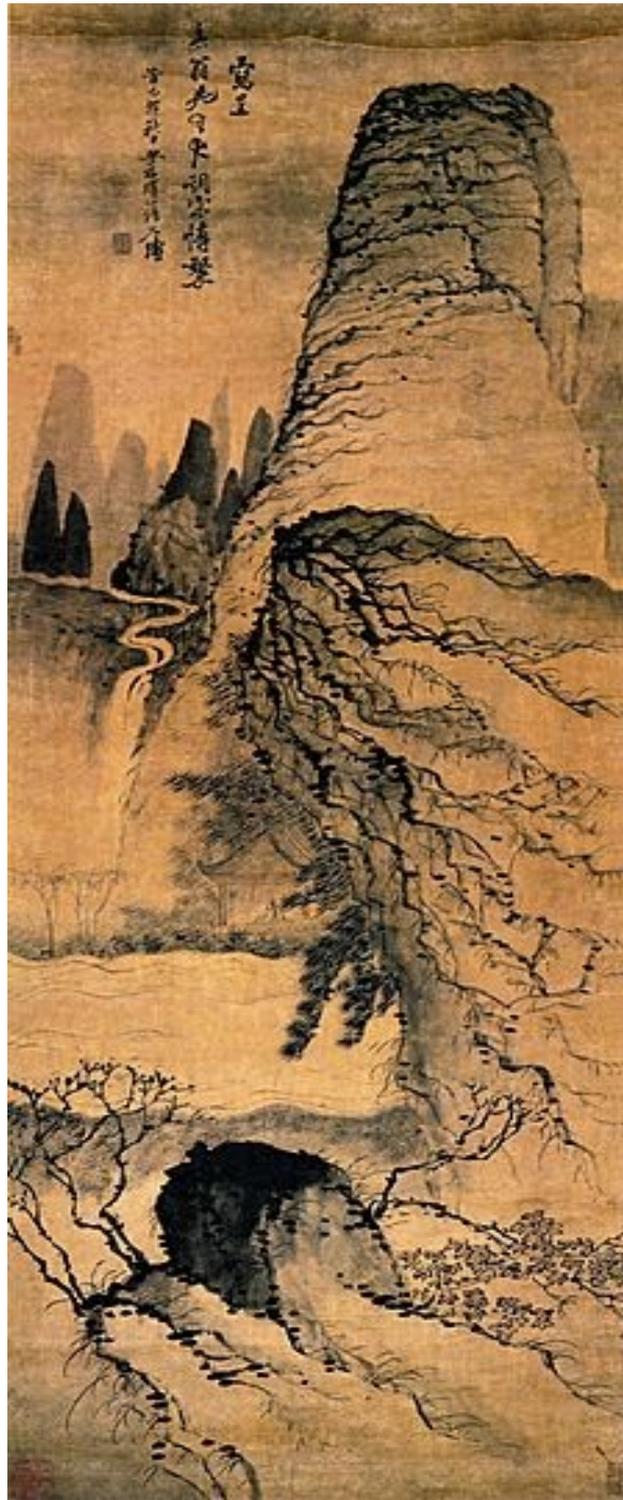
Shitao es el autor de la obra *Hua yu lu (Palabras sobre la pintura)* que escribió hacia el final de su vida sobre el año 1700. De esta obra, que resume el conocimiento de este artista cosechado durante una vida de trabajo intenso, veremos a continuación, un extracto dedicado a la pincelada única, es apreciable la relación existente con la Simplicidad. Este concepto fue muy valorado por los letrados y monjes pintores en su vinculación con la experiencia de la iluminación espontánea del budismo Zen. La pincelada única según el teórico y pintor Shitao, debe ser ejecutada con la muñeca libre y sin dudar para que no se obstruya la energía vital. Veamos el siguiente fragmento:

La pincelada única es el origen de todas las cosas, la raíz de todos los fenómenos; su función es manifiesta para el espíritu y se oculta en el hombre, pero el vulgo lo ignora... Así la pincelada única lo abarca todo, hasta la más inaccesible lejanía, y de diez mil millones de pinceladas, no hay una cuyo comienzo y final no moren en esta pincelada única, cuyo control pertenece solo al hombre. Por medio de la pincelada única, el hombre puede restituir en miniatura una entidad mayor sin perder nada de ella, el pincel irá hasta las raíces de las cosas... (En el trazado de la pincelada), si no se pinta con la muñeca libre, resultarán errores en la pintura. Y esos errores a su vez harán que se pierda su inspirada soltura⁸¹.

81 Cheng, Francois, 1993: p. 97. En: Mezcuca, Antonio, 2007: p.p. 316-317.

Shitao habla de la relación con el Uno del cual emana toda la manifestación, recordemos en el texto inicial de Shinichi Hisamatsu, que el Zen es la autoconciencia del Ser Sin Forma, el cual es una unidad indiferenciada del cual brota toda la diversidad. De este modo unidad y diversidad están comprendidas en una misma idea que funciona como dos caras de una moneda. Shitao aquí teoriza sobre la previa conciencia que debe tener el artista de la unidad fundamental como Simplicidad o despojamiento de todo elemento superfluo, solo así pertrechado puede el creador penetrar en la variedad de las formas y eventos cambiantes de la naturaleza.

Veamos como la Simplicidad se evidencia en una de las obras pictóricas que Shitao nos legó. En la pintura *El pabellón del pino cerca de un manantial* fechada en 1675, ya mostraba signos de indiscutible madurez en su arte, se puede apreciar como las formas emanan de la unidad fundamental que es el vacío de la seda. Las montañas y las rocas, aunque de una elaboración minuciosa, presentan una Tranquilidad que proviene del vacío. Por lo tanto en la obra, desde el inicio de su concepción, se evita caer en lo recargado y en la excesiva elaboración.



Shitao, *El pabellón del pino cerca de un manantial*, 1675, tinta sobre seda, 131.3 × 49.8 cm.

Obsérvese que aunque la pintura no es realista, posee una sugerencia de diferentes planos. En un primer término, está la roca de la izquierda con unos árboles, la cual contrasta con el vacío del agua. Este primer término va haciendo transición hacia el segundo a través de la continuidad de la roca que se va transformando en picacho en diagonal, a su vez este tiene su vacío que lo hace contrastar con un tercer término formado por una montaña que a sus pies deja ver un quiosco o pabellón. En el interior del pabellón hay una figura sedente que apenas se esboza con escasas pinceladas, parece deleitarse con la escucha de la cascada que emana desde atrás y que nutre las ondulantes aguas que rodean al quiosco. En la cascada se puede apreciar nuevamente la Simplicidad de su tratamiento, ya que el agua que cae zigzagueante aparece sin elaboración, sencillamente se ha dejado el espacio de la seda del fondo. Esta cascada conecta desde el tercer término con un cuarto y último término, el cual se va fundiendo progresivamente con el cielo, a través de unas montañas puntiagudas que cada vez se ven más claras en tonalidad de tinta, hasta prácticamente fundirse con el cielo que nuevamente es vacío. El cielo pasaría a formar un quinto término, que solo posee unas manchas difuminadas de tinta que hace las veces de nube, sobre la que reposan los caracteres acompañados del sello.

Hemos visto así como esta pintura posee una alternancia entre la Simplicidad absoluta del vacío y la multiplicidad de formas de la naturaleza tales como rocas, hierbas, vegetación, agua, seres humanos y arquitectura. Es también la

alternancia entre el principio *yin*, lo no manifiesto y el *yang*, donde aparece lo explícito y la objetivación de la forma. Es un ejemplo claro de cómo el pensamiento filosófico de Shitao se ve definido en una representación pictórica que muestra la unidad fundamental de lo “Único” ramificándose en las diez mil cosas que conforman la biodiversidad de las formas nebulosas e impermanentes. La Asimetría se observa en la pincelada siempre variando los ritmos y evadiendo la monotonía.

Shitao parece designado por la naturaleza, como un vehículo de su expresión armónica y espontánea. Su obra está impregnada de empatía en la exteriorización del interior y la interiorización del exterior, de modo que desaparecen los límites entre el yo y la naturaleza conformando una continuidad indisoluble.

Esta estrecha vinculación de Shitao con el paisaje *shanshui* de montañas y ríos, se aprecia en la siguiente obra: *Paisaje pintado en el noveno festival*. El autor ha logrado en el personaje que avanza en la barca el sentido de pertenencia a la naturaleza, realmente desde cierta distancia se le puede confundir con una roca o un arbusto que brota del agua, tal es el isomorfismo logrado en la pintura y la fusión con los elementos naturales, nada es forzado en la composición sino que todo se integra en un todo armónico y lleno de fluidez. Esta idea de la integración del ser humano con el medio ambiente se ve también en la disposición de las casas hacia donde se dirige el barquero, las viviendas no sobresalen, sino que están perfectamente incorporadas a la



Shitao, *Paisaje pintado en el noveno festival*, 1705, rollo colgante, tinta y color sobre papel, 71.6 x 42.2 cm.

falda de la montaña y están allí dispuestas como si fueran un elemento que ha brotado con la roca, resultando orgánicamente embebido en el enclave que ocupa. La Naturalidad en esta pintura está reflejada también en la Asimetría, los elementos están dispuestos según agrupaciones irregulares y en números impares, variando los tamaños siempre y evitando la repetición. Aunque no ha habido representación realista de la naturaleza, sus ritmos y equilibrios internos han sido traducidos y cristalizados.

Resalta en la obra la Sutil Profundidad o Reserva Honda. Obsérvense los espacios en que las montañas se difuminan con la niebla en el paisaje, también los árboles de la falda de la montaña parecen descansar en una serenidad nubosa que en realidad es la reserva del fondo del papel el cual está sin pintar. Es precisamente en el lugar que ha sido dejado intacto y sin pincelada alguna, donde radica el origen que da sentido al resto de las partes elaboradas. En esta transición de lo dicho a lo indescriptible, está también lo no nacido, o la no mente, de cuya comprensión silenciosa brota todo lo conocido y lo que está por conocer. En estos momentos desvanecidos hacia el vacío se respira el misterio y el enigma que envuelven a la obra.

La condición especial del artista buscando serenidad y pureza en la unión mística con la naturaleza, se ve reflejada en los paisajes de Shitao. Este sosiego mental, donde mejor se expresa es precisamente allí donde el autor se ha abstenido de pintar y ha dejado las ausencias del vacío en las que descansan las montañas, los ríos, las arquitecturas y seres humanos. De modo

que estas pinturas inducen y estimulan el ejercicio de la meditación. Shitao que había sido monje Chan, conocía profundamente estos secretos.

La actitud serena y tranquila que expresa Shitao, se puede ver en la pintura *Autorretrato, Supervisando la plantación de pinos*. Es una obra en la cual el autor se pinta a sí mismo bajo un pino disfrutando de un profundo reposo e imperturbabilidad. Esto se ve reflejado en su semblante, en su actitud relajada y cómoda. El pino de por sí es en China un símbolo del poder interior espiritual, asociado con el dragón, representa la energía en el ser humano que arremolinada en la base de la columna espera ser despertada para energizar todo su ser. En el *Shodoka (Canto del camino de iluminación)* se describe la actitud mental que podemos asociar con este autorretrato:

Andar es Zen, estar sentado es Zen,

hablar o callar, movimiento o reposo.

El cuerpo siempre está en paz.

Incluso a la vista de la espada que nos ha de matar, el cuerpo sigue imperturbable.

Hasta si bebemos veneno, el sigue tranquilo.

He entrado en lo espeso del monte, lleno de belleza y silencio.

En un valle recogido, entre altos peñascos

Tranquilamente estoy sentado en mi cabaña bajo el viejo pino.

Lleno de paz estoy sentado en mi ermita y me encuentro bien⁸².

⁸² Schlüter, Ana María, (sin fecha): p. 1.5.



Shitao, *Autorretrato, Supervisando la plantación de pinos*, 1674. Rollo colgante, tinta y color / papel, 40.3 x 170 cm.



Shitao, *Autorretrato, Supervisando la plantación de pinos*, (detalle). Rollo colgante, tinta y color sobre papel.

Se puede observar el tratamiento de las vestiduras realizadas en estilo *gongbi*, prioriza un delicado y detallado contorno lineal. Estas pinceladas son tan sutiles que aportan al cuerpo de Shitao un carácter desmaterializado y flotante. Solamente su piel tiene una ligera aguada de color ocre, que también aparece en el niño monje de la izquierda. Las líneas curvas y fluidas predominantes, apoyan la Tranquilidad que emana de la obra. El semblante rodeado de vacío, está impregnado del silencio de la Reserva Honda.

La grácil suavidad del cuerpo del artista, contrasta con la pincelada tanto del pino como de la roca. La textura de estos elementos refleja la Majestuosa Sequedad de manera evidente. Tanto pino como roca han sido realizados con una pincelada firme, que capta las texturas. El aspecto táctil del pino es diferente al de la roca, y así lo refleja el pincel, dibujando la masa escamosa y erizada del árbol, las agujas del pino en agrupación paciente, reflejan el follaje apoyado por una aguada gris que refuerza la sensación de conjunto. Las rocas poseen también aspereza y Sequedad, pero su tratamiento está diferenciado en una pincelada más larga y gruesa. Solo con las variaciones de la pincelada única en tinta negra, Shitao ha logrado captar la biodiversidad de las formas naturales, obsérvense los brotes de bambú a la izquierda y a las espaldas del autorretrato, poseen una pincelada otra vez diferente. El bambú de la izquierda al ser más joven, tiene sus hojas más erectas, mientras que el de las espaldas de Shitao, al ser más adulto ya muestra la dirección de las hojas inclinadas hacia abajo debido al peso. Esta variabilidad de las pinceladas revela el alto

conocimiento pictórico de Shitao, su captación del *chi* a partir de la Simplicidad del trazo único y la rítmica Naturalidad que emana de cada elemento.

Esta obra es totalmente autobiográfica, Shitao residió durante cierto tiempo en un pequeño templo en Jingchuan, cerca de las montañas amarillas Huangshan. En efecto por esta época trabajaría trasplantando pinos de las montañas a los jardines del templo. También se cuenta que había domesticado a un mono que tenía como acompañante.⁸³ Elementos de la vida real y a la vez cargados de simbolismo se encuentran en esta pintura, el mono es en el budismo la alegoría de la mente saltarina y juguetona que no ha alcanzado la Tranquilidad, y brincando de aquí para allá pierde todo contacto con lo esencial.

La Asimetría se aprecia en la distribución de los elementos en número impares y alejándose de todo esquematismo, en las irregularidades y variaciones infinitas de las pinceladas y los tonos de grises. Los elementos caligráficos coexisten en perfecta armonía con las representaciones pictóricas, literatura y pintura, tiempo lineal y simultaneidad se hermanan en este tesoro del Museo Nacional del Palacio de Taipei.

Terminamos de este modo el análisis de obras de estos dos pintores individualistas: Zhu Da y Shitao. Ambos rebeldes contra la tradición, coinciden en la Libertad de Apegos, brillan ambos por su originalidad peculiar. Zhu Da captando la magnificencia de escenas pequeñas y aparentemente triviales y

⁸³ Margerie, Anne de, 1998: p. 389.

Shitao, haciéndose uno con el fluir de los ríos y la estabilidad de las montañas y rocas, encarnan los dos las siete características de la pintura vinculada al Zen. Se ha visto además de Shitao, fragmentos de su teoría pictórica en relación con su producción plástica. En los apartados siguientes, llegaremos a las islas de Japón donde nos esperan tres pintores para continuar este análisis sobre la pintura vinculada al Zen.

3.4- La pintura Zen en Japón.

La pintura japonesa al agua-tinta aunque tiene su propia autonomía, es heredera de los referentes Zen de los pintores chinos analizados en los apartados anteriores. Características como la Simplicidad y la Austera Sublimidad tienen una gran impronta en la cultura japonesa, esto se constata en la pintura *sumi-e* y se aprecia en la arquitectura, en el teatro *Nō*, en la ceremonia del té, en el tiro con arco, en artes marciales como el *aikido*, o en la caligrafía.

Durante el período Muromachi (1338–1573), también conocido como el período del Shogunato Ashikaga, la pintura y las demás artes del Zen florecen en Japón. Rivalizando contra el emperador, los poderosos *shōgun* coleccionaban obras de arte Zen chino. Ashikaga Yosimitsu (¿?-1408) ordena la construcción del monasterio Shokoku-ji y emplea monjes pintores para decorar su propia residencia⁸⁴. Fue una época de un gran crecimiento cultural para Japón. En arquitectura la Simplicidad y la Austeridad se hicieron reglas generales. Muchas de estas artes representan en sí mismas caminos de autorrealización espiritual como indica su terminación en *do (vía)*, al igual que en el Zen y sus prácticas, se puede obtener la iluminación a través de éstas. El arte como sendero de autoconocimiento, también es extensible a la pintura *sumi-e*, considerada sagrada en Japón.

⁸⁴ Baker, Joan Stanley, 1990: p. 124.

Shinichi Hisamatsu, parte desde la cultura japonesa en la que estuvo inmerso para dilucidar las siete características comunes a todas las artes del Zen. En los apartados siguientes nos centraremos en el estudio de tres artistas japoneses que nos servirán como seguimiento de las siete características de la pintura vinculada al Zen. En Sesshū Tōyō (1420-1506), veremos la versatilidad de su trabajo en varios estilos diferentes al mismo tiempo, desde el más minuciosamente elaborado, hasta el más sintético y conciso. Luego analizaremos obras de Hakuin Ekaku (1686-1769) y de Sengai Gibon (1750-1837) y con ello la absoluta libertad en los trazos y el apogeo del género *zen-ga*.

3.4.1- Sesshū Tōyō

A diferencia de otros maestros de la pintura japonesa acerca de los cuales se sabe poco, los datos biográficos de Sesshū Tōyō están registrados con lujo de detalles. Nació en el 1420 en Bitchū, proximidades de Masuda, ya desde temprana edad en 1431, fue llevado a un templo Zen local, conocido como Hofuku-ji. Como es la costumbre en los monasterios Zen de otorgar un nombre a los practicantes porque comienzan una nueva vida espiritual, recibió el nombre de Tōyō, lo cual significa (como un sauce). Los templos Budistas Zen eran los centros culturales y artísticos del período Muromachi, además de lugares para el cultivo interior. Como joven novicio, Sesshū Tōyō recibiría no solamente la guía religiosa, sino también instrucción en caligrafía y en pintura. Por el año 1440, abandonaba su natal provincia para ir a Kioto, por entonces la capital y el mayor centro intelectual y artístico de Japón. El joven monje vivió en el Shōkoku-ji, un famoso templo Zen adyacente al Palacio Imperial de los shōgun Ashikaga. Entra en contacto con Tenshō Shūbun (1414-1463), un artista que representa el puente entre la pintura paisajística china de la dinastía Song (960–1279) y la asimilación de la pintura al agua-tinta por Japón. Sesshū Tōyō recibiría esa transmisión estética a través de su maestro, y tendría oportunidades de ver obras originales de los maestros chinos Song. Estudia también por esa época Budismo bajo la guía del maestro Zen Shurin Suto.

En 1486 después de muchos viajes por China y Japón, Sesshū Tōyō volvió galardonado con un alto reconocimiento, el maestro murió cerca de Masuda en el 1506 a la edad de 86 años, varios templos proclaman el honor de albergar sus restos mortales. La tradición pictórica del *sumi-e* encontró en su arte la más elevada expresión. Transformó el estilo artístico importado de la China de los Song, para lograr una forma de hacer basada en la expresividad de líneas gruesas. Simplificaba la forma con un carácter más cercano a lo que en Occidente conocemos como expresionismo. Los estilos creados por Sesshū Tōyō se consideran la definición de la identidad pictórica japonesa, separada ya de las influencias de China.



Estilo suave de líneas y trazos lentos más diluidos.
Sesshū Tōyō , *Paisaje de las cuatro estaciones.*



Estilo Duro, seco, muy definido.
Sesshū Tōyō , *Invierno.*



Estilo sintético y espontáneo, rápido y de manchas.
Sesshū Tōyō , *Paisaje-Hatsuboku.*

La versatilidad en su obra está demostrada por los diferentes estilos en que trabajaba al mismo tiempo: poseía uno detallado y meticuloso, suave, de trazos lentos y diluidos; otro de gruesas líneas expresivas sin titubeo, duro, seco y muy definido; y por último uno sintético y espontáneo llamado *hatsuboku*, lo cual significa tinta salpicada.

Analicemos ahora a la luz de las siete características de la pintura vinculada al Zen, obras de Sesshū Tōyō que ejemplifican los estilos en los cuales trabajó el artista. Primeramente veamos en *Ama-no-Hashidate*, una creación realizada entre 1502 y 1505, su asimilación del *shanshui*. Se trata de la interpretación del artista de un paisaje de la bahía de Miyazu, al norte de la prefectura de Kyoto, uno de los escenarios panorámicos más majestuosos de Japón. El paisaje ha sido pintado a la manera del *suiboku-ga*, que es un término usado para las pinturas a la tinta más detalladas y meticulosas a diferencia del estilo abreviado y simplificado el cual se designa más como *sumi-e* ⁸⁵.

⁸⁵ He elegido hacer una distinción definitiva entre los estilos de pintura *suiboku-ga* y *sumi-e*, ya que técnicamente hablando, el *suiboku-ga*, que se desarrolló a partir de la pintura de línea de contorno hecha sobre seda encolada, vino antes del arte producido con trazos mínimos de tinta *sumi* -*sumi-e*. (...) *Suiboku-ga* es comúnmente pintado a gran detalle y con la superposición de trazos, y en adición, puede ser grande en tamaño. Obviamente, la definición literal de las palabras quieren decir que si una obra contiene gran detalle con muchos trazos en tinta negra, también puede correctamente ser denominado *sumi-e* o *suiboku-ga*, pero *suiboku-ga* podría ser una terminología más formalizada para este tipo de trabajo. Del otro lado, las pinturas que están producidas con trazos mínimos son las que yo prefiero llamar *sumi-e*. Sato, Shozo, 2010: p. 9. (Trad. a.)

I have elected to make a definitive distinction between *suiboku-ga* and *sumi-e* styles of ink painting, because technically speaking, *suiboku-ga*, which was developed from the "outline" painting done in sized silk, came before the art that is produced with minimized strokes in *sumi* ink - *sumi-e*. (...) *Suiboku-ga* is commonly painted in greater detail with overlapping brush strokes, and in addition, it may be large in size. Obviously, the literal definitions of the words mean that if a work contains great detail with many brush strokes in black ink, it can also correctly be termed *sumi-e* or *suiboku-ga*, but *suiboku-ga* would be a more formalized terminology for this type of work. On the other hand, paintings which are produced with minimal strokes are the ones I prefer to call *sumi-e*.



Sesshū Tōyō, *Ama-no-Hashidate*, (1502–05), fragmento de un rollo, 90 × 178.2 cm, tinta y color tenue sobre papel.

Esta obra posee las siete características de la pintura vinculada al Zen, destacando la Asimetría y la Sutil Profundidad o Reserva Honda. La Asimetría se manifiesta en la no repetición de formas, obsérvese que va variando continuamente la descripción paisajística, con la respectiva preferencia de las formas irregulares y basadas en agrupaciones de números impares, captando la belleza que nunca aburre de la naturaleza. Este paisaje de Sesshū Tōyō es sumamente descriptivo y minucioso, pero no por ello deja de poseer Simplicidad, ya que hay espacios vacíos reservados al agua. Esta obra participa tanto del misterio insondable del Zen como otras obras ejecutadas con menos trazos. La Sutil Profundidad, esta reverberación y manifestación sin límites del Ser Sin Forma, que es absolutamente nada y a la vez todo, se ve reflejada en los descansos de vacío que aparecen, tanto en la ya referida agua no pintada o apenas esbozada, como en los planos lejanos. Las montañas van desvaneciéndose en el papel. El autor de la pintura ha descrito incluso más de

lo que el ojo humano llega a percibir, pero es en las partes no pintadas, de donde emana el más profundo silencio impregnado de Tranquilidad.

Analicemos *Invierno*, como indica el título, representa la estación más gélida del año. Lo que sorprende de ésta, es la manera no realista con que el artista ha definido su obra. Las partes de arriba de la montaña, casi llegan a la abstracción, reduciendo los elementos paisajísticos a formas angulosas. Esta aspereza cortante, es lo que mejor puede reflejar la sensación de frío intenso.

Shinichi Hisamatsu analiza esta obra:

La composición de Sesshū en esta pintura ejemplifica bien las cualidades de la Asimetría y la Sutil Profundidad, el sentimiento de la hondura de la montaña. Las formas de las rocas y los árboles claramente revelan la Austera Sublimidad. Más que solo estar definidas como formas marchitas, el poderoso atractivo de una austeridad equivalente a la sublimidad está presente. Otra característica es la Profunda Sutileza, una especie de penumbra u oscuridad, nunca lúgubre o triste, sino una oscuridad que aporta tranquilidad. Ésta nunca podría evocar temor: la figura en la pintura, de camino a las profundidades de



Sesshū Tōyō, *Invierno*, 47.8 cm × 30.2 cm, tinta sobre papel.

las montañas, también evoca serenidad. La mansión que sobresale en la distancia, tan calmada y relajante en el seno de las montañas, parece ser un lugar donde uno puede pasar una vida tranquila. Aquí, sin duda, al personaje se le ofrecerá un buen descanso.⁸⁶

Obsérvese que Shinichi Hisamatsu ha matizado Sutil Profundidad, en Profunda Sutileza para definir la oscuridad luminosa de la obra, se trata de una penumbra que invita al recogimiento del espectador. Aunque el personaje se encuentra en movimiento, también acentuado por las líneas diagonales definidas en la pintura, se respira reposo y Tranquilidad en la obra. El descanso en medio del movimiento, se refiere a tener la mente serena aún en el momento en que se requiere la acción enérgica del cuerpo. Como el practicante de artes marciales que debe estar en calma para poder vencer al adversario, la pintura emana desde el silencio consciente y este se transparenta en cada trazo infalible. Y esta callada emoción se manifiesta sobre todo, en el destino de las líneas que apuntan sinuosamente y van derivando hacia el cielo vacío. Allí tiene su morada la Reserva Honda arropada por la Simplicidad, acompañando así al viajero en la dura estación.

⁸⁶ Hisamatsu, Shinichi, 1971: p. p. 63-64. (Trad. a.)

Sesshū's composition in this painting exemplifies well the qualities of Asymetry and Subtle Profundity, the feeling of mountain depths. The shapes of the rocks and trees clearly reveal Austere Sublimity. More than simply being depicted as wizened forms, the powerful appeal of an austerity here equivalent to sublimity is present. Another characteristic is Profound Subtlety, a kind of dimness or darkness, never secret or gloomy, but a darkness that imparts a calmness. It could never evoke fear: The figure in the painting, wending his way deep into the mountains, also evoke serenity. The towering mansion in the distance, so calm and restful in the bosom of the mountains, seems to be a place where one might pass a tranquil existence. Here, surely, the figure will be afforded a good rest.

Por último veamos *Copia libre de una pintura de Yü Chien* y *Paisaje-Hatsuboku*, ambas pinturas ejecutadas en el estilo *hatsuboku*. Viene siendo una manera muy cercana a la empleada por Liang Kai en *El sabio de Yao-tai*. En estas obras sobresalen la Austera Sublimidad o Majestuosa Sequedad. Obsérvese la Simplicidad de las pinturas, su cualidad limítrofe con lo abstracto, donde las formas naturalistas han sido apenas evocadas. Esta síntesis no es nueva, ya habíamos visto a pintores monjes Zen como Mu Xi, que lograba obras en este grado máximo de economía de trazos, esta obra es heredera del espíritu de Yü Chien (S.XIII). La influencia de Yü Chien, artista de la dinastía Song del Sur, se puede verificar en la copia libre realizada por Sesshū Tōyō:



Sesshū Tōyō, *Copia libre de una pintura de Yü Chien*, tinta sobre papel, 30.0 x 30.6 cm.

Veamos ahora el parecido de esta obra con *Paisaje-Hatsuboku*. Obsérvense los barqueros apenas insinuados, tanto en la copia libre de Yü Chien, como en el *Paisaje-Hatsuboku*. El caserío está tratado también con mínimos trazos de tinta negra, así como la tierra que se prolonga evocando árboles y vegetación. Luego hay en el vacío, reapareciendo desde la niebla del no ser, una montaña realizada con tinta muy clara en el último plano evidenciando la Sutil



Sesshū Tōyō, *Paisaje-Hatsuboku*, 1495, tinta sobre papel, 148,6 x 32,7 cm.

Profundidad o Reserva Honda. Cada pincelada ha brotado en esta obra con gran Naturalidad, como de un solo movimiento fluido. Toda la energía creativa del pintor, ha quedado plasmada como brotando de una fuente. Sesshū Tōyō pintó esta obra en su madurez creativa, a la edad de 75 años. Ciclos intensos de práctica abrieron paso a la Libertad de Apegos, una energía emancipada y expansiva ha tenido lugar en los trazos espontáneos. La pintura no muestra ningún signo de decrepitud o senilidad, sino todo el vigor energético que tendría un artista joven. El pintor en su vejez aún conservaba su energía vital intacta. El estilo en que fue pintada la obra, requiere una total seguridad en cada pincelada, cualquier duda o temor, se vería absorbido irremediabilmente por el papel, delatando cualquier intento de corrección. En esta obra se sintetiza la médula o el tuétano de todo el saber pictórico de Sesshū Tōyō cultivado intensamente durante su vida. Tanto el estilo suave, detallado y vaporoso de *Ama-no-Hashidate*, como el estilo lineal, anguloso y de matices expresionistas de *Invierno*, están compendiados en esta obra maestra que posee tanto la evocación mística de las brumas como las líneas gruesas, seguras y contundentes.

Aquí vemos la montaña nuevamente cobrando la connotación de la serenidad y Tranquilidad esencial de la mente, mientras que el agua tanto en su estado líquido o en forma de nubes, representa el mundo cambiante que nos rodea. La relación de *Paisaje-Hatsuboku* con la Tranquilidad podemos verificarla en unos fragmentos del *Tadashi zazen no kokoro (El corazón del Zen actual)*:

El zazen es como el monte Fuji que se eleva majestuoso junto al Mar de Oriente...⁸⁷

Inmóviles están las verdes montañas, las nubes blancas van y vienen. (...)

Tanto si el cielo está despejado como si está nublado, en cualquier caso está bien. La montaña siempre es la misma, su forma original no cambia⁸⁸.

De esta forma Sesshū Tōyō ha logrado transmitirnos una calma insondable en esta obra maestra. Terminamos así esta exposición sobre algunas pinturas de este maestro del período Muromachi, en relación con las siete características de la pintura Zen. Hemos visto la articulación de éstas en paisajes realizados en tres estilos diferentes, avanzando desde el más elaborado y minucioso, hasta el más simple y sintético. En el apartado siguiente dedicado al *zenga*, veremos la continuación de la pintura a la tinta en otros dos autores japoneses.

3.5- Hakuin Ekaku y Sengai Gibon

Estudiaremos a dos artistas claves del período Edo (1603-1868), época famosa por el género del *ukiyo-e* que tanto influyó en pintores occidentales. Nos centraremos en la obra de dos colosos del género *zenga*, este término significa precisamente: pintura Zen. Analizaremos obras de Hakuin Ekaku (1686-1769) y de Sengai Gibon (1750-1837). La pintura al aguatinta fue llevada por estos

⁸⁷ Schlüter, Ana María, (sin fecha): p. 1.7.

⁸⁸ Ibidem.

artistas a un grado de desenfado y libertad absoluta que nos servirá de apoyatura para una entrada en las influencias en Occidente de la estética Zen.

En el período Edo, última época en que Japón se mantiene como una sociedad eminentemente cerrada a las influencias occidentales antes de la Restauración Meiji en 1868, se da un ascenso de la clase social de los comerciantes, la cual alcanza un desarrollo económico sin precedentes. Es por esta época que florecen géneros como la estampa del *ukiyo-e*, la cual es ampliamente conocida en Occidente, llegando a Europa en el siglo XIX. El propio término *ukiyo-e*, explica bien el espíritu preponderante de esta época, donde *ukiyo* significa mundo flotante y *e*, pintura. La clase comerciante se dedicaba entonces en sus ratos de ocio a los placeres mundanos, dejándose llevar por la corriente de la sensualidad como una calabaza que flota en un río. Al margen del materialismo de la época, y confrontándose al variado colorido del *ukiyo-e*, la austera pintura Zen prevalece, la realizan monjes con un alto grado de simplicidad en los trazos y sin interés de remuneración económica.⁸⁹

También por esta época coexiste en Japón la escuela *bujin-ga* o *nan-ga*, cuya traducción es (*pintura de letrados*) como el término chino ya estudiado en apartados anteriores *wenrenhua*. Los pintores japoneses del *bujin-ga* retomaron elementos de la pintura de letrados china, exagerando elementos y sobre todo cargando sus pinturas con altas dosis de humor a veces rayando en

⁸⁹ Addiss, Stephen, 1992: p. 105.

lo grotesco. Un espíritu similar se aprecia en la obra de los pintores del *zenga*, solo que sus temas se circunscriben exclusivamente a la representación de contenidos relativos a las enseñanzas del Zen. A continuación analizaremos obras de Hakuin Ekaku y Sengai Gibon a la luz de las siete características de la pintura vinculada al Zen.

5.1- Hakuin Ekaku

Stephen Addis en su libro *El arte Zen* dice: “Tanto por sus doctrinas como por su arte, Hakuin Ekaku (1686-1769) fue el monje zen más importante de los últimos quinientos años”.⁹⁰

Hakuin Ekaku, nació en Hara, provincia de Suruga, Japón, teniendo una larga vida de 84 años. Comenzó sus estudios budistas en el Tokugen-ji de Hara a los 14 años. Hakuin se unió a la línea Rinzai Zen alrededor del año 1700, recibiendo en una ceremonia destinada a prosélitos el nombre de Ekaku.⁹¹ Vivió como monje viajero, en busca de un maestro cuyas enseñanzas le convencieran. Su primer *satori*, o momento de iluminación, le sobrevino mientras meditaba en el *koan Mu*, en el templo Eigan-ji de Echigo. Volvió en 1716 al Templo Shōin en su natal Hara, donde permaneció hasta su muerte.

⁹⁰ Addiss, Stephen, 1992: p. 102. (Trad. a.) “Tant pour ses doctrines que pour son art, Hakuin Ekaku (1685-1769) fut le moine zen le plus important de ces cinq cents dernières années”.

⁹¹ Op. cit: p. 103.

En el pensamiento de Hakuin se plantea que el conocimiento directo de la verdad es accesible a todos, así como que un comportamiento ético debe acompañar a la práctica religiosa. Para hacer llegar este conocimiento a sus discípulos, utilizaba el *koan* como ayuda a la meditación y fue el creador de uno de los más famosos: el de la escucha imposible de una palmada hecha con una sola mano⁹².

Hakuin Ekaku además de su reputación como maestro Zen, también es célebre por su obra como pintor y calígrafo. Con trazos gruesos, enérgicos y decididos ejecutados con tinta negra, se define su estilo pictórico muy peculiar. A continuación vamos a investigar con ayuda de las siete características de la pintura vinculada al Zen, algunas de las obras más representativas de su producción.

Los retratos del primer patriarca del Zen chino, Bodhidharma, constituyen lo más abundante en su creación pictórica y es aquí donde se identifica mejor su estilo. En las obras de Hakuin Ekaku, el patriarca Zen aparece tal y como narra la leyenda, sin párpados, los cuales como hemos visto antes, se cortó para no dormirse mientras meditaba. Sin embargo esta metáfora no se refiere en el Zen solamente al sueño y la modorra del cuerpo físico que nos arrastra a la pereza, sino al sueño del espíritu cuando pierde su conexión con la naturaleza raíz, o Ser Sin Forma. Es el trasfondo de serenidad y paz que nos impide caer en el

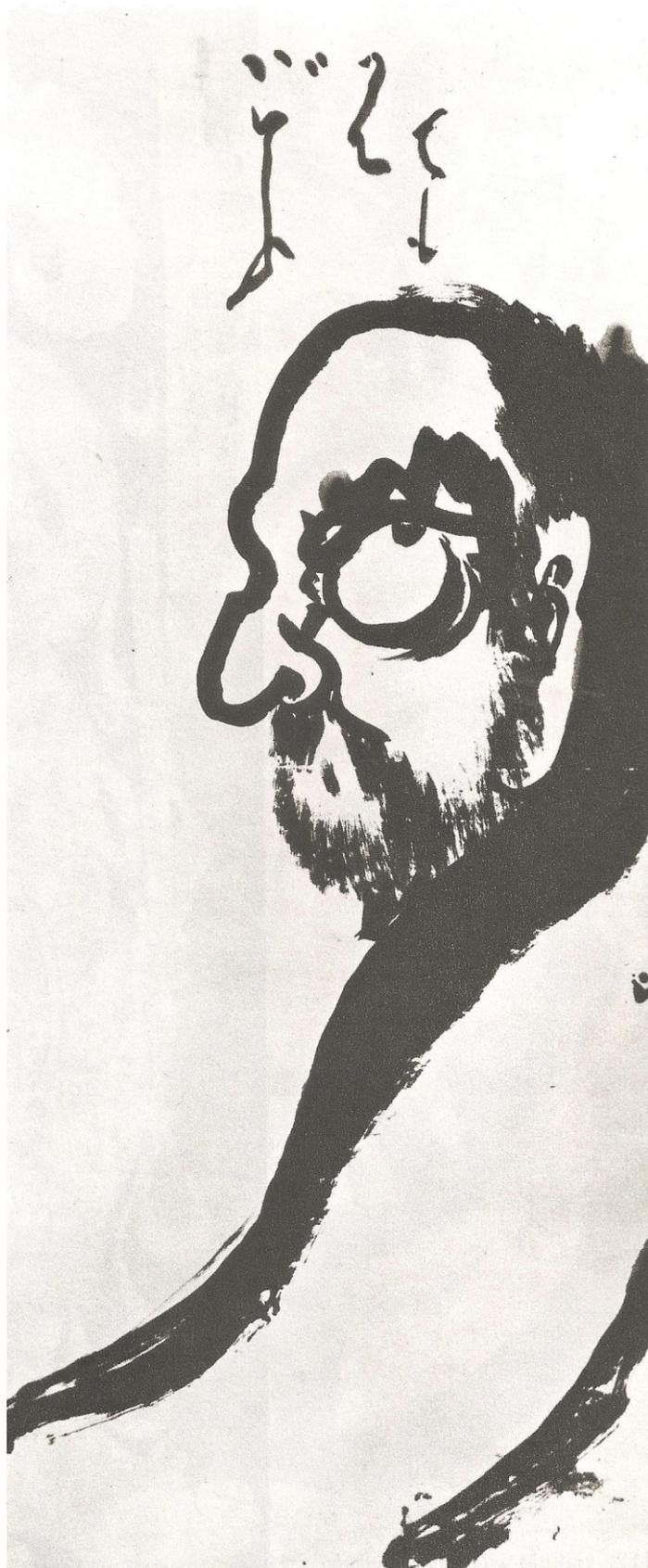
⁹² “¿Cuál es el ruido que hace el aplauso de una sola mano?”. Brosse, Jacques, 1996: p. 223. (Trad. a.) “Quel est le bruit que fait le claquement d'une seule main?”



Hakuin Ekaku, *Bodhidharma*, tinta sobre papel.

desasosiego aún en los momentos más difíciles. Bodhidharma como se puede apreciar en la pintura de Hakuin, está representado con una fiereza despierta y severa. Esta representación del maestro también está hablando de una total insumisión, una trascendencia de toda regla, sin ataduras y libre de apegos. La técnica de Hakuin denota una gran audacia de carácter expresionista, la pincelada es caligráfica, en ningún momento está la intención de reproducir retinianamente una figura humana, sino de captar toda la energía vital y su fuerza expresiva. La pupila de Bodhidharma mira hacia arriba como en la obra ya analizada de Zhu Da, *Pez, pájaro, roca*, es una mirada alerta y penetrante que apunta hacia la más alta dimensión humana, hacia la trascendencia de toda conceptualización.

La deformidad presente en el rostro, no denota ingenuidad ni desconocimiento, sino la trascendencia de estos aspectos en una inteligente estilización cargada de Naturalidad en la que cada trazo es espontáneo y nunca forzado. Se aprecia una gran correlación entre los trazos caligráficos y el retrato, la línea ondulada de abajo le aporta movimiento y fluidez a la pintura. Destacan en esta obra la Asimetría, la Simplicidad, la Majestuosa Sequedad, la Naturalidad y la Libertad de Apegos. Pero tanto la Simplicidad como la Majestuosa Sequedad tienen su apogeo en la siguiente representación, también de Bodhidharma. En esta obra, no hay ni tan siquiera las transiciones de los diferentes tonos de la tinta negra que encontramos en la anterior.



Hakuin Ekaku, *Bodhidharma*, tinta / papel.

El trazo grueso y áspero, ha sido llevado a cabo con tanto desenvolvimiento, que da la impresión que el pincel no se despegó del papel en todo el recorrido. La carga energética de la pincelada única, tiene aquí un ejemplo descollante, no se puede reducir este retrato a una simple caricatura del patriarca Zen, sino que es la presentación en la menor cantidad de trazos posibles, de un estado de percepción y alerta superiores. Otro estado de conciencia sobre el cual se asienta el objetivo principal de esta escuela pictórica. No obstante, cada trazo tiene una cualidad diferente, el manto del patriarca ha sido definido con una pincelada de arrastre, la barba hirsuta y los cabellos con trazos de pincel seco, luego la nariz, el ojo y las cejas poseen otro tipo de trazo. Esta síntesis indica que Hakuin Ekaku había llegado a la Majestuosa Sequedad en esta obra, a la maduración y depuración de su arte.

Sobre la cabeza de Bodhidharma flotan signos caligráficos de etérea soltura. La caligrafía y la pintura son dos artes hermanadas tanto en la cultura china como en la japonesa. De hecho los signos caligráficos evolucionaron a partir de jeroglíficos que representaban de una manera gráfica y sintética, elementos de la naturaleza. Frecuentemente encontramos la figura del pintor unida a la del calígrafo en letrados y monjes, Hakuin Ekaku es uno de estos casos. Esto se puede apreciar en el siguiente ejemplo. Nos referimos al carácter sánscrito *hmmam* que muestra trazos ondeados y danzantes. Este simboliza a Acala Vidyaraja, “la inamovible”, deidad budista protectora de las enseñanzas.



Hakuin Ekaku, *Carácter sánscrito*, tinta sobre papel, 107,8 x 56,7 cm.

En pocos trazos, esta caligrafía posee toda la riqueza de una pintura, están presentes de manera evidente la Naturalidad y la Majestuosa Sequedad. La manera en que ha sido articulada la pincelada, cargando el pincel con diversos tonos de tinta en ritmos irregulares, aporta a la obra Asimetría. Esta pieza es una muestra del conocimiento de Hakuin de las técnicas fundamentales del *sumi-e*. Al molerse la barra de tinta en el tintero de piedra o *suzuri*, se obtiene un denso tono negro que en Japón se conoce como *nōboku*, degradando este tono se obtiene uno intermedio llamado *chubokū* y finalmente añadiéndole aún más agua tenemos el *tamboku*⁹³. Gracias a la versatilidad del pincel chino, éste se puede cargar a la vez con estos tres tonos de tinta, mojando todo el pincel en el tono claro, luego dos terceras partes en el tono medio y por último una tercera parte en la tinta negra espesa. De esta forma se pueden obtener de un solo trazo, la variedad de tonalidades que destaca en este carácter sánscrito. Gracias al sabio uso de esta técnica, la imagen-signo de Hakuin Ekaku flota en un espacio brumoso, en una atmósfera de misterio y serenidad o Tranquilidad. Veremos ahora el carácter *mu* representado por Hakuin. Este ideograma tiene un significado especial para el Budismo Zen, en particular para la línea Rinzai. De hecho el *Mu* es la respuesta del primer *koan* que encabeza el famoso *Mu Mon Koan*, traducido como *La Barrera sin puerta*⁹⁴, uno de las más importantes colecciones de koans que aún hoy se siguen usando en los monasterios Zen:

⁹³ Manrique, María Eugenia, 2006: p. 79.

⁹⁴ Shibayama, Zenkei, 2005.



Hakuin Ekaku, *Carácter Mu*, tinta sobre papel, 43.6 x 42.2 cm.

En una ocasión, un monje preguntó al Maestro Joshu: “¿Tiene el perro naturaleza de Buda o no la tiene?”

Joshu respondió: “¡Mu!”⁹⁵

Este *koan* es el primero que se da a los discípulos Zen de las escuelas Rinzaï y también en el contexto español, en la escuela Sanbo que dirige Ana María

⁹⁵

Op. cit: p. 21.

Schlüter. El practicante deberá tenerlo presente día y noche hasta que ellos mismos se conviertan en el *Mu* y puedan de esta forma, trascender la contradicción de la dualidad. Esto nos ayuda a comprender mejor la caligrafía de Hakuin, para quien tendría una significación aún mayor habiendo recibido un chispazo de iluminación o *satori* gracias a este *koan*. *Mu* quiere decir literalmente nada, pero esta palabra aquí trasciende cualquier idea que podamos tener sobre filosofía nihilista. Esta negación es la respuesta para llevar a nuestro pensamiento discursivo basado en principios binarios de bueno-malo, positivo-negativo, ganancia-pérdida, hacia un estado de conciliación de los opuestos, al cual la mente lógica no puede acceder. Mediante el *mu* llega el iniciado a comprender que lo más esencial de la vida no puede ser explicado en palabras ni atrapado en conceptos, llega a lo inefable de la Reserva Honda. Esta obra sin duda es un exponente de la Libertad de Apegos, tanto formalmente como conceptualmente por el significado profundo que encierra.

Los trazos de Hakuin en estilo cursivo expresan gran autonomía y autenticidad, tanto la Asimetría como la Austera Sublimidad, tienen su más clara expresión. El dibujo es rotundo y dinámico con una gran riqueza de trazos, cada movimiento del pincel es diferente al anterior, el recorrido danzante de la línea nunca aburre al espectador.

Como se puede apreciar en la reproducción, las manchas azarosas están cargadas de una hermosa Naturalidad. No se repite ninguna de las formas de

los moteados. Son los mismos efectos fortuitos que rigen la creación de las montañas y ríos, los cuales se forman por la leyes de lo aleatorio, un modo de actuar sin intencionalidad que pertenece al mundo natural. Esta azarosa distribución de las manchas de la tinta, es sin duda la mejor textura en un signo que nos invita a ir más allá de lo habitual y lo conocido.

Veremos finalmente la obra titulada *Ensō*, donde se resume el saber pictórico de Hakuin Ekaku, pintura y caligrafía forman una unidad. La obra también puede considerarse como un *koan* visual, la inscripción de la izquierda contiene las palabras: “No hay espacio en los diez orientes, ni una pulgada sobre la vasta tierra”⁹⁶.



Hakuin Ekaku, *Ensō*, tinta sobre papel, 15,5 x 54 cm.

⁹⁶ Addiss, Stephen, 1992: p. 124. (Trad. a.) “Nul espace dans les dix orientes, pas un pouce sur la vaste terre.”

Esta inscripción está realizada en el estilo caligráfico cursivo, el más cercano a la abstracción, por la cual, los caracteres son solo entendibles para los eruditos. La Libertad de Apegos es evidente en esta obra, así como la Asimetría. Obsérvese la irregularidad del círculo a la derecha alejándose de toda perfección geométrica. Este trazo-órbita es el que recibe en la tradición Zen el nombre de *ensō*, simbolizando la totalidad de la vida de instante en instante, también encierra el vacío de lo no manifestado, la Reserva Honda de lo inexpresable. Sorprende la Naturalidad con que ha brotado la línea sin correcciones, así como su elocuente Simplicidad compositiva, los sellos rojos a la izquierda aportan dinamismo al predominio del negro de la tinta.

Terminamos así el análisis sobre obras de Hakuin Ekaku, expresiones visuales de las enseñanzas de uno de los más famosos pintores Zen de la historia. Hemos visto como están presentes de forma gráfica, las siete características en obras que se balancean entre trazo pictórico y trazo caligráfico. Continuaremos investigando a otro exponente del *zenga* en el apartado siguiente.

3.5.2- Sengai Gibon

La vida de Sengai Gibon (1750-1837), coincide con los últimos años del período Edo (1603-1868). A los once años ya era monje en el templo vecino de Seitai-ji, ocho años más tarde profundizaría su práctica bajo la tutela del maestro Gessen Zenne (1701-1781), en el templo Toki-an de Nagata (luego Kamakura). Mediante el *koan*: *¿Por qué el patriarca vino de occidente?*, accedería a la iluminación pocos años después. Reconocido su *satori* por Gessen, se convierte en maestro y viaja por diversos monasterios⁹⁷.

Se hizo conocido por sus polémicas enseñanzas y escritos, así como por sus pinturas de temas *zenga* realizadas en una emancipación hilarante sin antecedentes. Después de pasar la mitad de su vida en Nagata, cerca de Yokohama, contando con 40 años de edad, tomó la decisión de retirarse al Shōfukuji, el más antiguo templo Zen de Japón conocido. Allí pasaría el resto de su vida. Sengai fue nombrado abad del templo, sin embargo, al igual que Hakuin, llevó una vida de renuncia a los bienes mundanos, siendo sus únicas pertenencias un cuenco para la comida y una vestidura negra⁹⁸. A pesar de que las enseñanzas de la línea Rinzai, son extremadamente difíciles de entender, Sengai se esforzó en hacerlas accesibles a todos los campesinos y mercaderes de la región. Su pintura a la tinta es uno de los principales

⁹⁷ Op. cit: p. 176

⁹⁸ Op. cit: p. 178.

vehículos de su enseñanza, a continuación analizaremos algunas de ellas a través del tamiz de las siete características de la pintura vinculada al Zen.



Sengai Gibon, *Círculo, triángulo, y cuadrado (El Universo)*, rollo colgante, tinta sobre papel, 28.4 x 48.1 cm.

Una de las obras más famosas de Sengai, muestra un círculo, un triángulo y un cuadrado, es conocida en Occidente como *El Universo*. Este título se debe a que Sengai Gibon ha logrado una simplificación de todo cuanto existe en esta sencilla composición de tres figuras geométricas. Las formas aparecen entrelazadas e interpenetradas como generándose una a la siguiente, formando una cadena. Veamos algunos comentarios esclarecedores de D.T. Suzuki:

El círculo-triángulo-cuadrado es la imagen del universo de Sengai. El círculo representa el infinito y el infinito es la base de todos los seres. Pero el infinito en sí mismo no tiene forma. Nosotros los seres humanos dotados de sentidos e intelecto demandamos formas tangibles. Por eso está el triángulo. El triángulo es el principio de todas las formas. De éste sale el cuadrado. Un cuadrado es

un triángulo doble. Este proceso se va a duplicar infinitamente y tenemos la multiplicidad de las cosas, que los filósofos chinos llaman "las diez mil cosas", es decir, el universo⁹⁹.

La obra como se puede ver, se lee de derecha a izquierda, tal y como se lee la caligrafía japonesa y china, tradicionalmente se escriben de arriba a abajo y de derecha a izquierda. La obra muestra la manifestación de la forma a partir del círculo inicial, vacío pleno de infinita potencialidad y también representación del Ser Sin Forma donde se contiene lo no expresable de la Reserva Honda. La Simplicidad del círculo aparece mucho en la tradición gráfica Zen en los *ensō*, círculos realizados con un solo trazo enérgico del cual ya vimos un ejemplo de Hakuin Ekaku.

Luego viene el triángulo que también pudiéramos relacionar con los tres centros principales en el ser humano: el intelectual, el emocional y el cuerpo físico con sus funciones. Sigue el enlace con el simbolismo esotérico de la materia, más estática, objetivada en el cuadrado. Esta obra también será fundamental para el análisis posterior de la entrada del arte Zen en Occidente. Están presentes aquí las siete características, teniendo preeminencia la Asimetría, la Simplicidad, y la Austera Sublimidad o Majestuosa Sequedad. Los trazos han quedado llenos de energía y vehemencia destacando más el círculo,

⁹⁹ Suzuki, Daisetz Teitaro, 1963, ref. 25/10/2012. (Trad. a.)

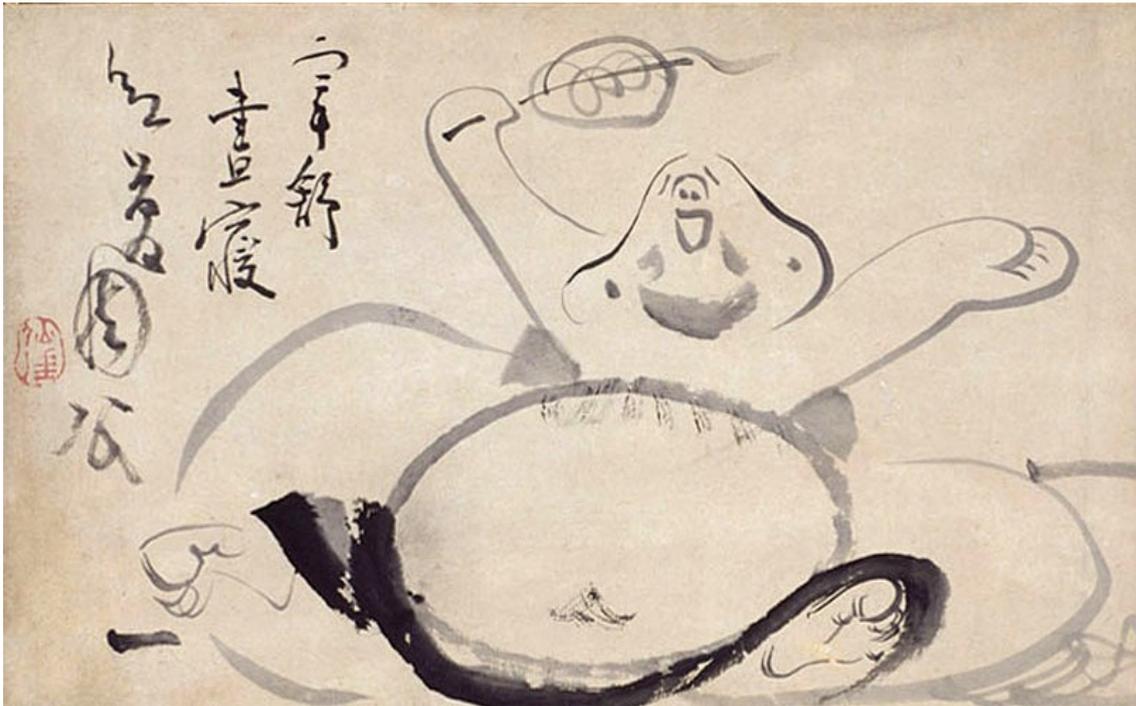
The circle-triangle-square is Sengai's picture of the universe. The circle represents the infinite, and the infinite is at the basis of all beings. But the infinite in itself is formless. We humans endowed with senses and intellect demand tangible forms. Hence a triangle. The triangle is the beginning of all forms. Out of it first comes the square. A square is the triangle doubled. This doubling process goes on infinitely and we have the multitudinosity of things, which the Chinese philosopher calls 'the ten thousand things', that is, the universe.

símbolo del mundo trascendente a la forma. Para el Zen, es el contacto con este mundo esencial, lo que transforma nuestro vínculo con la realidad tangible, de ahí el comienzo por esta forma. En realidad no hay separación ni distinción entre el mundo esencial indiferenciado e indivisible, con el mundo de los fenómenos, de la diferencia y de lo múltiple. Son dos caras de una misma moneda. Sengai, como en un segundo de explosión de la materia condensada (*big-bang*), logró en esta obra la expresión de lo complejo emanando de lo Uno, con una poderosa Simplicidad que ha trascendido como una las obras más emblemáticas del arte Zen. Sobre la característica de la Simplicidad en la obra de Sengai, también encontramos este pasaje de Fernando Gutierrez: “El arte de Sengai constituye el esfuerzo supremo de simplificación a que ha llegado el arte del Zen.”¹⁰⁰

Ya hemos visto el Pu-tai danzante de Liang Kai anteriormente, y apreciamos la sencillez y el poder de síntesis de la imagen. Pues ahora veremos al mismo personaje realizado por Sengai, pero avanzando más en atrevimiento expresionista. Veamos *Hotei se despierta de una siesta*¹⁰¹, el monje alegre y barrigón considerado una encarnación del bodhisatva Maitreya. Lo primero que resalta a la vista es la Simplicidad de la ejecución, Sengai lleva esta síntesis a grados límites de lo representable.

¹⁰⁰ Gutierrez, Fernando, 1967: p. 415.

¹⁰¹ En japonés el nombre chino Pu-tai, se traduce como Hotei (Nota a.)

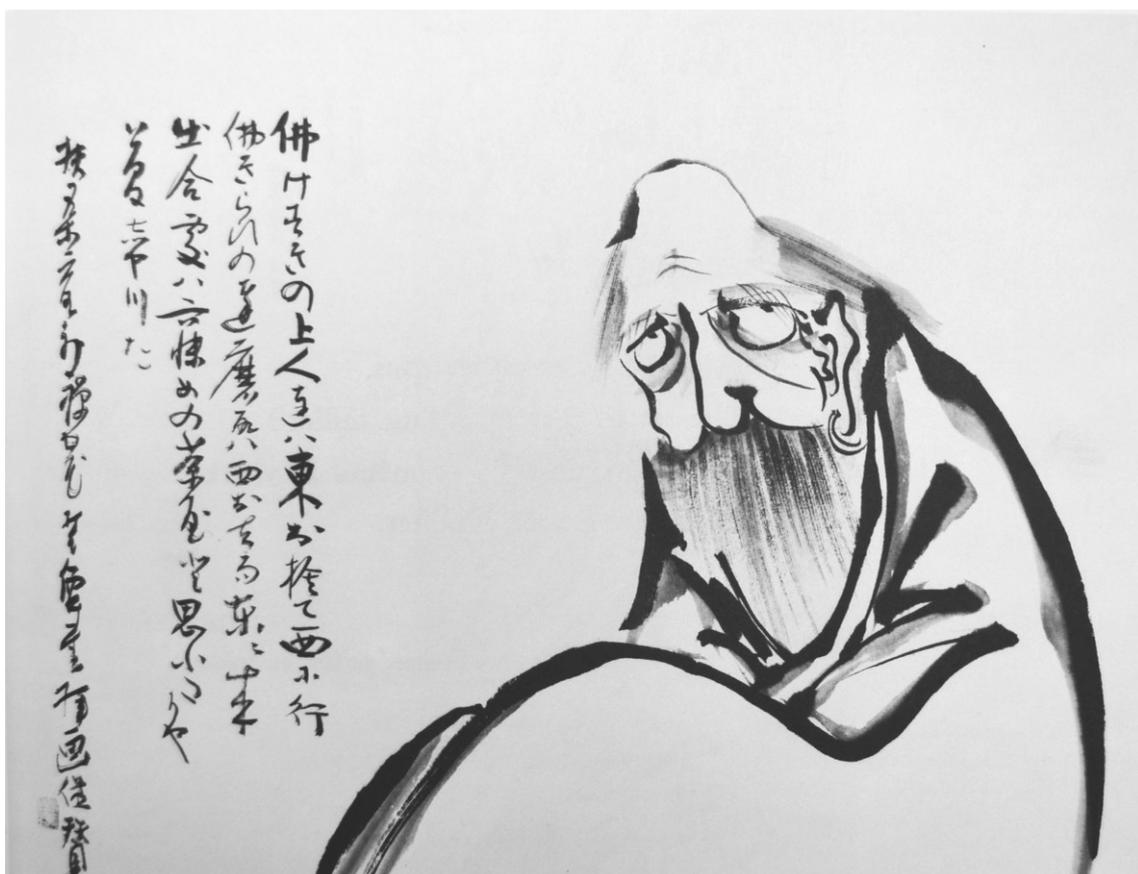


Sengai Gibon, *Hotei se despierta de una siesta*, tinta sobre papel.

Esta obra es la expresión de la más pura Naturalidad en el Zen. La más desinhibida proyección pictórica de la alegría de la iluminación, la que ayuda a ver la belleza de las cosas más sencillas. El indescriptible regalo que representan tener la oportunidad de dormir, reponer energías y despertarnos viendo que milagrosamente, continuamos vivos. Esta obra también participa en gran medida de la Libertad de Apegos, Hotei se despierta plácidamente, no tiene nada más allá de la sensación pura, pero no le falta nada, porque ha accedido a la más profunda fuente. Quienes han bebido de ésta, aún en los momentos más peliagudos de la vida, han encontrado un motivo para sentirse felices y colmados. Y de esa reserva misteriosa que no puede ser atrapada en un concepto, Sengai Gibon saca su fuerza vital para transmitir también la Tranquilidad en un modo de vida apacible, lejos de toda fiebre enfermiza. En

esta obra, al igual que en *Círculo, triángulo, y cuadrado*, el trazo, es de una fluidez caligráfica desenfadada, como jugando y dejando danzar la mano sobre el papel, con una rapidez anterior a cualquier traba del razonamiento discursivo, dejando y permitiendo que todo el devenir del inconsciente se desparrame sobre el papel.

Bodhidharma de Sengai Gibon, muestra los aspectos de la Asimetría en la pincelada, no son líneas que busquen una perfección suntuosa, sino que precisamente allí en la irregularidad y en los accidentes, es donde radica su principal encanto. Nótese el aspecto del hueso estructural, sobre todo en la espalda del anciano, el trazo parece partir de un momento de presión para luego angularse y extenderse enérgicamente hacia abajo. De forma similar, este trazo con diferencias de presión *yang* y *yin* ocurre en las rodillas. Se pudiera decir que es en estas líneas donde más se aprecia la Austera Sublimidad o Majestuosa Sequedad, porque ningún principiante podría lograr tales trazos seguros y pletóricos de energía. El rostro ha sido igualmente resuelto con la misma sagacidad y simplificación expresiva, alternando medias tintas con trazos negros, contundentes y definitivos. La Reserva Honda está presente, el artista no hace alarde de sus posibilidades en un despliegue técnico y efectista, sino que las guarda para sí, insinuando y evocando los trazos necesarios para transmitir la fuerza interior del viejo patriarca del Zen.



Sengai Gibon, *Bodhidharma*, tinta / papel, 51,6 x 69,4 cm.



Sengai Gibon, *Rana sonriente*, tinta sobre papel, 40 x 51,3 cm.

Veremos a continuación una obra que habla de la Simplicidad con una elocuencia que lleva al asombro. La tinta dibuja una rana sedente y sonriente. En la inscripción se puede leer: “Si un hombre puede devenir buda mediante la práctica de zazen...”¹⁰² La expresión de sonrisa de la rana, se relaciona con la iluminación en el Zen, momento de comprensión en el que hay un caer en la cuenta de que el lugar donde nos encontramos, en este momento, cualquiera que sea, es la Tierra Pura, donde la alegría de la existencia se manifiesta. La pintura también hace un guiño al famoso *haiku* de Mazuo Bashô (1644-1694), el cual tenía Sengai en gran estima:

Un viejo estanque

¹⁰² Addiss, Stephen, 1992: p. 184.

salta una rana

¡ploff!¹⁰³

Como en el sintético poema, Sengai Gibon llega a la cúspide de la Simplicidad pictórica, hay apenas unas líneas, pero lo dicen todo. La pincelada en ningún momento se hace monótona, describiendo modulación en la oscuridad y el progresivo degradado imperfecto hacia el gris intermedio. La mirada y la postura revelan autosatisfacción y bienestar, e incluso se puede leer en sus ojos una burla irónica al espectador que parece decir: queridos seres humanos, siempre tan esforzados en perseguir quimeras deslumbrantes, mientras que la belleza de lo cotidiano, se les escapa para siempre. De esta sonrisa emana la expresión de un espíritu tranquilo y centrado que nada puede sacar de su centro.

Obsérvese como en *Rana sonriente* los caracteres caligrafiados conviven desenfadadamente en el mismo espacio del animal. Parecen tener vida propia en su danzante actitud en diagonal ondulada, desafían así toda regla convencional. Refuerzan la Asimetría y el diálogo con el espacio vacío. Los trazos describen una espiral irregular, comenzando a la izquierda y terminando su recorrido en los expresivos ojos del animal.

Para ver la convivencia armónica de caligrafía y pintura en el mismo espacio, traslademos nuestra mirada ahora a *El santuario de Hachiman*. Aquí Sengai Gibon ha logrado no solo la energía danzante de la caligrafía en un estilo suelto

¹⁰³ Basho, Matsuo, 2009: p. 39.

y osado, sino su protagonismo junto a los elementos del paisaje *shanshui*. ¡Con qué Libertad de Apegos ha resuelto el pintor esta escena, qué Simplicidad, qué Naturalidad en los trazos que brotan de la pincelada única!



Sengai Gibon, *El santuario de Hachiman*, tinta sobre papel, 35 x 56,3 cm.

Esta escena representa un paisaje de las vecindades de un templo donde vivió Sengai Gibon en Kyûshû. El texto parece emanar del faro del centro de la imagen, y al mismo tiempo evoca el movimiento del agua, árboles y vegetación, sirviendo además de apoyo a los barquitos veleros que se alejan en lontananza. En un primer término se encuentra un *torii*¹⁰⁴, está señalado con un trazo grueso y rotundo. Carácter caligráfico y signo pictórico devienen una sola cosa. La escena invoca la apacible Tranquilidad de los paisajes costeros

¹⁰⁴ Tradicionalmente en el Sintoísmo marcan el paso de lo profano al espacio sagrado. Se componen de dos gruesos mástiles erguidos, sobre los cuales reposa un gran madero horizontal techado, más abajo tiene lugar un madero de menor tamaño. El *torii* se encuentra casi siempre anclado en el agua.

El Sintoísmo es la religión autóctona de Japón anterior a la llegada del Budismo. (Nota. a.)

no exenta de dinamismo y vigor. La Majestuosa Sequedad se manifiesta en el cúmulo de trazos magistrales de un pintor que ha llegado a la completa cohesión de todos sus recursos expresivos.

Terminamos de este modo el análisis de obras de Sengai Gibon, hemos visto como en su obra la Libertad de Apegos encuentra su cúspide en un trazo desenfadado, en el sentido del humor que supera toda obstrucción. Así también hemos visto en general tanto en Sengai como en Hakuin Ekaku, el espíritu de una nueva forma de arte llamado *zenga*; expresión de las enseñanzas del Zen de pintores que al mismo tiempo dedicaron su vida a la difusión de las doctrinas de esta peculiar forma de budismo. Finalmente observamos como la caligrafía y la pintura en la obra de estos artistas, se fusionan en un mismo impulso creativo de la tinta negra, elemento que como veremos en el próximo capítulo, influirá particularmente en el paso de las siete características de la pintura vinculada al Zen a Occidente.

4- Breve introducción a algunas obras occidentales del siglo XX donde se evidencian las siete características de la pintura vinculada al Zen.

La occidentalización de Japón durante el período Meiji (1868–1912) conocido como la Restauración, representa el aperturismo de Japón hacia Occidente y por tanto el comienzo de un intercambio más intenso entre los dos mundos. La Restauración Meiji, trajo consigo la desaparición del sistema feudal japonés, y su paso abrupto al Capitalismo, que convertiría a Japón en una potencia mundial reconocida por Occidente con un poderoso ejército para el inicio del siglo XX. Por otra parte la era Meiji, significó la interrelación de influencias artísticas sobre todo Occidente-Japón, pero también Japón-Occidente, principalmente después de la segunda Guerra Mundial.

La influencia de la pintura tradicional china también irá creciendo durante todo el siglo XX, viniendo en gran medida a través de Taiwan. El gobierno de Mao Tse-Tung (1893-1976), rechazó el arte tradicional abrazando las formas de realismo socialista como vías de propagación del ideario del Partido Comunista de China, fundado a partir de 1921. Taiwan con el gobierno de Chiang Kai-Shek (1887-1975), acogería la milenaria tradición de la tinta.

La influencia de la pintura asiática al agua-tinta en Occidente, se dio sobre todo en los años 50 del pasado siglo XX, en los movimientos relacionados con la abstracción lírica y acuñada con los nombres de informalismo, improvisación

psíquica y tachismo. Estas tendencias se manifestaron de manera simultánea tanto en Europa como en Norte América. A ambos lados del Atlántico la abstracción geométrica y racionalista, sería substituida por la eclosión de la pintura del gesto donde se implicaba de una manera novedosa para Occidente, la espontaneidad y la acción enérgica del cuerpo. Estas influencias vinieron, sin embargo, más de la caligrafía chino-japonesa que de la pintura en sí misma. Aunque como hemos visto en capítulos anteriores, hubo en Oriente una estrecha relación entre pintura y caligrafía, usando los mismos materiales: tinta, pincel y papel. Tal es el caso de Hakuin Ekaku (1686-1769), quien logró gran fuerza expresiva tanto en caligrafía como en pintura. La caligrafía es descrita por Shinichi Hisamatsu conjuntamente con la pintura, como una de las artes relacionadas con el Zen que contienen las siete características, con la diferencia que la primera apunta hacia una realidad interior más abstracta y la segunda describe una realidad exterior más tangible¹⁰⁵.

Las siete características comunes a las artes del Zen, se manifiestan como trazos caligráficos de alta expresividad y libertad. Los caracteres se ven diluidos y transfigurados por la rapidez y la energía con que han sido creados,

¹⁰⁵ Con respecto a la pintura, "las cosas externas" se refieren a formas en el mundo exterior. Las formas caligráficas, sin embargo, no existen en la naturaleza, en el mundo natural, sino que son hechas por el hombre. En este sentido vienen desde adentro más que desde afuera. Hisamatsu, Shinichi, 1971: p. 72. (Trad. a.)

With regard to painting, "external things" refer to forms in the external world. Calligraphic forms, however, do not exist in nature, in the natural world, but are man-made. In this respect they come from within rather than are supplied from without".

hasta el punto que solo unos pocos letrados eruditos pueden leerlos y descifrarlos. Pero al espectador llega la energía insuflada a la pincelada tal y como sucede con la pintura.

De modo que las influencias en Occidente que trataremos en este apartado, como introducción-puente al estudio de la presencia de las características del arte Zen en artistas cubanos, vinieron en esencia a partir del estilo caligráfico que mostraba menos adherencia a las reglas, llamado estilo informal o cursivo, el cual se ejecuta con gran rapidez, fuerte energía y concentración. Podremos analizar a continuación ejemplos de artistas europeos y norteamericanos que recibieron la impronta del arte Zen y al mismo tiempo aportaron nuevos elementos iconográficos y conceptuales a esta antigua tradición. Materiales como el esmalte, el óleo y soportes como el lienzo, la madera, e incluso el vidrio, sustituirán respectivamente a la tinta china y al papel de fibras vegetales y la seda. La escala de las piezas será frecuentemente mayor, así como un alto grado de libertad pintando directamente desde el tubo o goteando la pintura, aportará nuevas lecturas a la asimilación occidental de la estética oriental vinculada Zen¹⁰⁶.

¹⁰⁶

Kneib, André, 1992: p.p. 20-32.

Veamos algunos datos biográficos e imágenes de estos artistas, para poder demostrar la evidencia las siete características de la pintura vinculada al Zen que vertebran la tesis.



Hans Hartung, *Sin título*, 1937, tinta china sobre papel, 47,8 x 30,5 cm.

Hans Hartung (1904-1989), artista alemán, curiosamente adquirió su estilo de tratamiento energético de la línea a partir de la copia de los dibujos de Rembrandt. Hartung se declaraba a sí mismo interesado en la caligrafía chino-japonesa. Si observamos el dibujo realizado por Hans Hartung en 1937, podemos ver la curiosa relación con el *zen*. El trazo circular que cabalga sobre la manchas, parece un círculo *Ensō*. El tratamiento de las líneas denota Asimetría, Simplicidad, Austera Sublimidad y Naturalidad en la disposición de los elementos geométricos, los cuales son irregulares e inexactos, hechos en un impulso previo al cálculo racional. La Libertad de Apegos se adivina en la total soltura de las manchas combinadas con pinceladas únicas, danzantes y a la vez rotundas, frutos de una concentrada ejercitación y repetición consciente. La Reserva Honda brota desde el silencio del blanco papel a la par que la Tranquilidad.

El pintor francés Pierre Soulages (1919) fue uno de primeros en entrar en contacto directo con las prácticas del extremo Oriente. Estuvo muy cerca del pintor chino Zao Wouki (1920-2013), con quien realizó un viaje iniciático a Japón en 1958, entrando en contacto también con el Bokujin, un grupo de calígrafos. Sus obras monocromas de trazos en diagonales y horizontales como en el ejemplo, adquieren gran dinamismo, sin perder la Austeridad, la Simplicidad y la Tranquilidad de Oriente. La Naturalidad en las pinturas de Soulages, se aprecian en su improvisación, que partía según su propio decir



Pierre Soulages, *Número 27*, 1948, *Litografía*, 63 x 56 cm.

de una “oscura fuerza que lo guía”¹⁰⁷ y que podemos asociar con el concepto de Ser Sin Forma, el plasma original indiferenciado del cual parte toda grafía.

Jean Degottex (1918-1991), es otro de los artistas franceses de la época que está asociado al movimiento del informalismo inspirado en la caligrafía china.

El autor del manifiesto surrealista y poeta André Breton, veía en la obra de Degottex una afinidad con las llamadas “obras Zen”¹⁰⁸. Degottex había estudiado profundamente la historia de la escritura y la filosofía oriental.

Cuando usaba la poesía como un trampolín a su obra pictórica, comenzaba reescribiendo poemas varias veces para poder atrapar su “movimiento interior”¹⁰⁹, sin embargo su propósito era finalmente trascender las propias reglas de los signos occidentales apartándose de la legibilidad. El resultado de estos ejercicios son obras, como se pueden ver en el ejemplo, muy cercanas a la caligrafía de estilo libre o cursiva tanto china como japonesa. La Naturalidad del gesto es alta en el aspecto fluido de los trazos, la mancha se va articulando en el espacio de una manera más pictórica que caligráfica.

¹⁰⁷ Op. cit: p. 21.

¹⁰⁸ Ibidem.

¹⁰⁹ Ibidem.



Jean Degottex, *Aware II*, 1961, óleo sobre lienzo, 202 x 350 cm.

George Mathieu (1921-2012), fue influenciado fuertemente por la técnica surrealista del automatismo psíquico en la escritura, se definía a sí mismo como un artista “gestual” y “tachista”¹¹⁰ oponiéndose así a la temprana tendencia de la abstracción geométrica. Influenciado por la Fenomenología de la percepción, del filósofo francés Merleau-Ponty, consideraba “el cuerpo humano como estando fuera del espacio y el tiempo”¹¹¹. Había sido iniciado a la caligrafía china por el poeta-pintor Henri Michaux de quien hablaremos a continuación. Mathieu comentaba que “el se situaba a sí mismo en relación con el *caoshu* de Huaisu y el de Zhang Xu”¹¹². En el siguiente fragmento el artista habla del uso de técnicas antiguas de esparcido de pintura sobre un soporte

¹¹⁰ Op. cit: p. 22.

¹¹¹ Ibidem

¹¹² Ibidem.

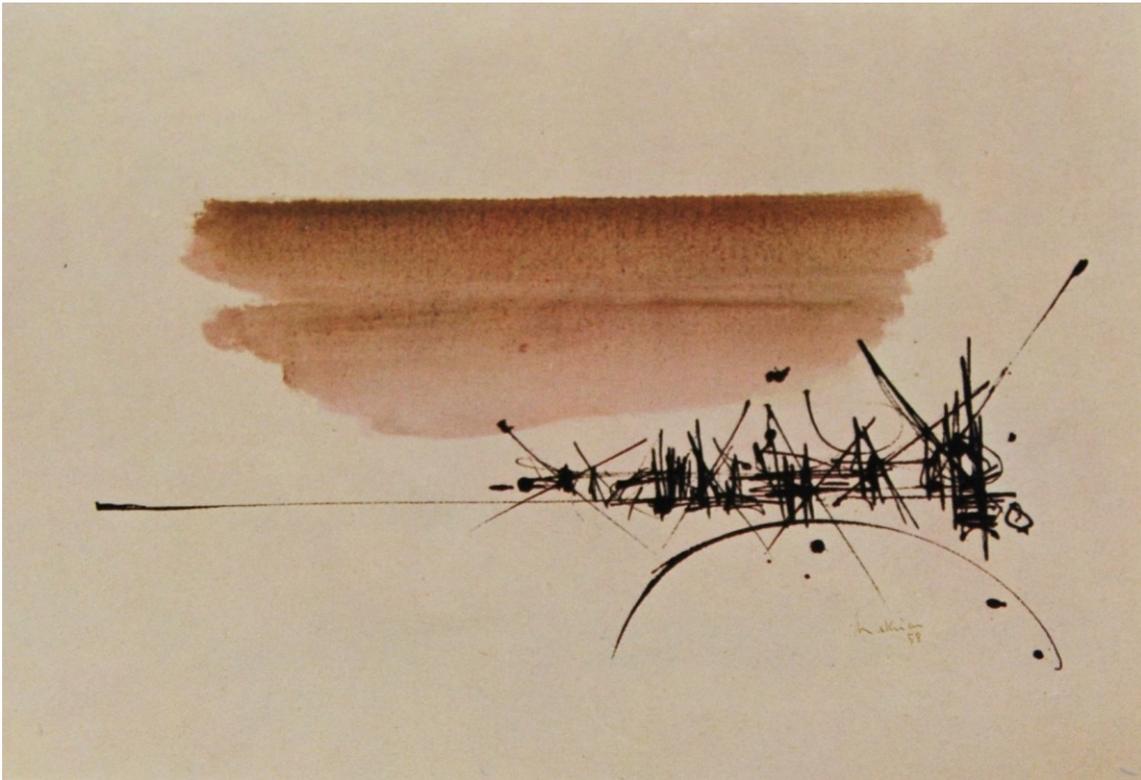
extendido en el suelo, que datan desde la dinastía Tang. Sin embargo vemos que la aportación de Mathieu aquí es el uso de nuevos materiales, substituyendo el papel por el lienzo y la tinta china negra por el óleo. Logra así una fusión total entre ambas tradiciones, la occidental y la oriental:

...pintando con oleo directamente de los tubos y usando, grandes brochas planas, largas, finas, azotando el lienzo con servilletas mojadas en la pintura líquida, colocando mis signos frente a ellos en un clima de ceremonia religiosa llevado por el éxtasis nacido de la comunión con ellos, trabajando 55 482 veces más rápido que Utamaro, según cálculos de uno de sus estadistas, yo había, sin ser consciente de ello, realizado la fusión de su milenarior arte con esta pintura europea al óleo que comenzó a seducir y a influenciarlos con el impresionismo¹¹³.

Vemos así en esa rapidez vertiginosa de la creación pictórica de George Mathieu, la Libertad de Apegos en su más firme expresión, retomando sobre nuevos soportes las antiguas prácticas de la ruptura de la tinta, o la tinta salpicada. Veremos en la siguiente obra de una forma evidente la Asimetría, la Simplicidad, la Austera Sublimidad y la Naturalidad, el artista demuestra un dominio de las aguadas y la tinta china con la misma fuerza de los referentes asiáticos.

¹¹³ Ibidem.

(Trad. a.) ... by painting with oil directly from the tubes and using large, flat brushes or long, thin ones, by whipping the canvas with folded napkins dipped into the liquid paint, by imposing my signs in front of them in a climate of religious ceremony carried by the ecstasy born from this communion with them, by working 55 482 times faster than Utamaro as calculated by one of their statisticians, I had, without being aware of it, accomplished the fusion of their millenary art with this European oil painting that started to seduce and influence them with the impressionism.



George Mathieu, *Sin Título*, 1958, acuarela y tinta china sobre papel, 56 x 77 cm.

Henri Michaux (1899-1984), poeta y pintor, en su juventud abandonó sus estudios universitarios para trabajar como marino mercante, de esta forma realizó viajes al extremo oriente. De estos periplos resultó su libro *Un bárbaro en Asia*¹¹⁴, texto muy influyente en Europa, cuyos capítulos *Un bárbaro en China*¹¹⁵ y *Un bárbaro en Japón*¹¹⁶, hablan de sus experiencias vivenciales con ambas culturas. Como los pintores letrados chinos y japoneses, supo armonizar el carácter pictórico de sus textos con la poesía caligráfica de sus pinturas de la cuales veremos el siguiente ejemplo:

¹¹⁴ Michaux, Henri, 1986.

¹¹⁵ Op. cit: p.p. (129-174).

¹¹⁶ Op. cit: p.p. (175-191).



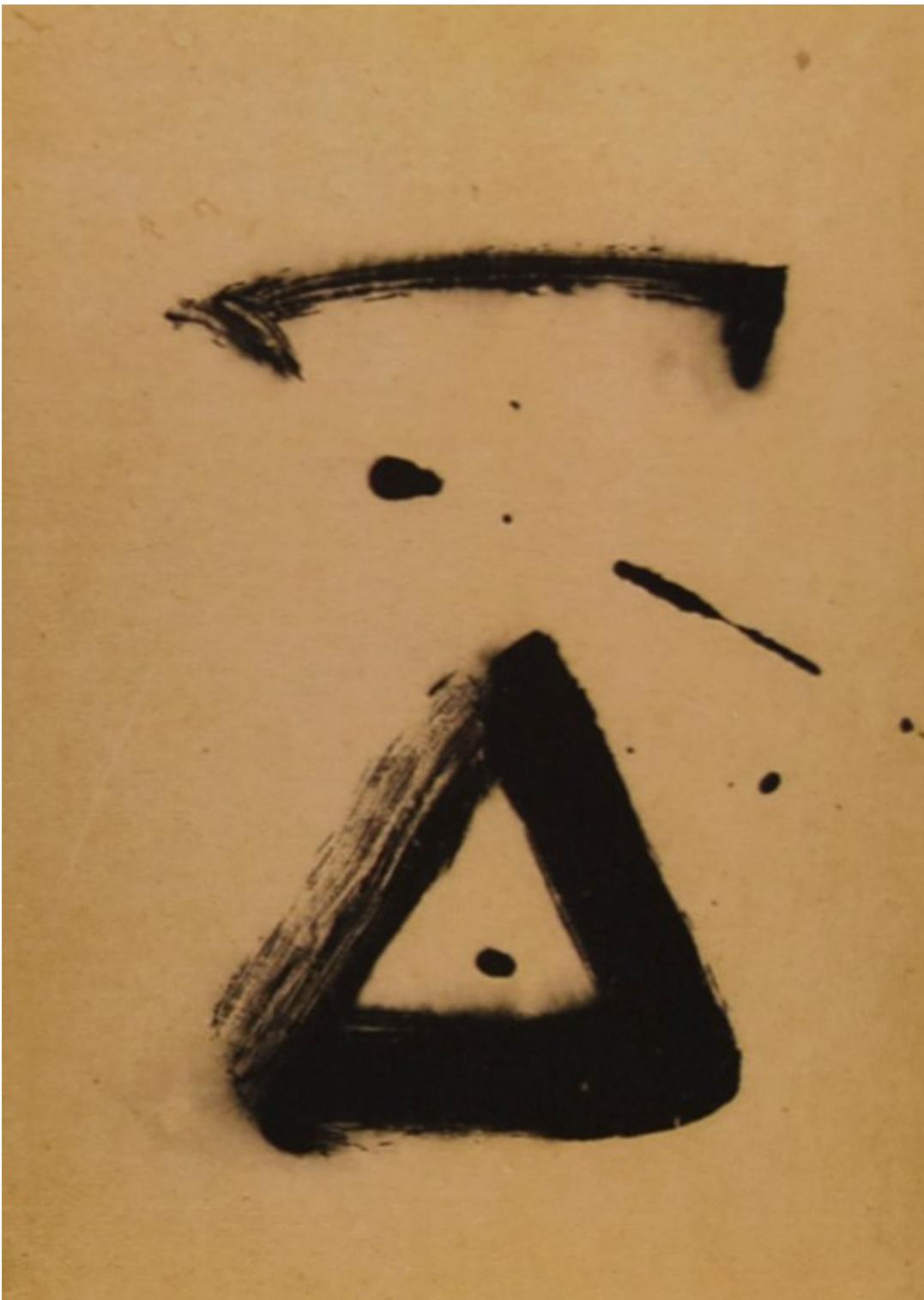
Henri Michaux, *Sin Título*, 1962, tinta china sobre papel Japón, 52 x 67,5 cm.

Esta obra sobresale por su Simplicidad, recuerda los caracteres orientales en estilo cursivo, por lo que también adviene la Libertad de Apegos. Sorprende la riqueza creativa de los grafismos, que brotan como briznas de hierba, cargados de una grácil Naturalidad. Una Reserva Honda de espacios vacíos, envuelve en silenciosa tranquilidad el movimiento juguetón de las figurinas traídas a la vida por la tinta casi salpicada, una hilarante emoción de plenitud se manifiesta.

Fabienne Verdier (1962), es una de las artistas francesas contemporáneas con mayor conocimiento de las técnicas pictóricas orientales. Estudió la lengua china en el Institut des Langues et Civilisation Orientales de Paris. Posteriormente pasó diez años de estudios en China durante los años 80,

donde conoció a Huang Yuan, un maestro de caligrafía y pintor de paisajes. Con este bagaje regresó a Europa. Recientemente en 2013, ha realizado una exposición en el museo Groeninge de la ciudad belga de Brujas. Las pinturas han sido inspiradas por pintores flamencos como Jan Van Eyck y Hans Memling, sin embargo Fabienne Verdier ha logrado resumir en pocos trazos los complejos y detallados cuadros de estos pintores. Podemos ver en el siguiente ejemplo *Sedes Sapientiae n° 21*, como la Simplicidad se ha llevado a cabo, a partir del cuadro *La virgen del canónigo Van der Paele* de Jan Van Eyck¹¹⁷. Vemos a la virgen sintetizada en un triángulo. La línea horizontal aporta a esta obra Tranquilidad, mientras que el trazo cultivado y certero da fe de la Majestuosa Sequedad. Esta obra representa la fusión entre las tradiciones orientales y occidentales en el arte contemporáneo europeo.

¹¹⁷ Verdier, Fabienne, 2013: p.p. (38-54).

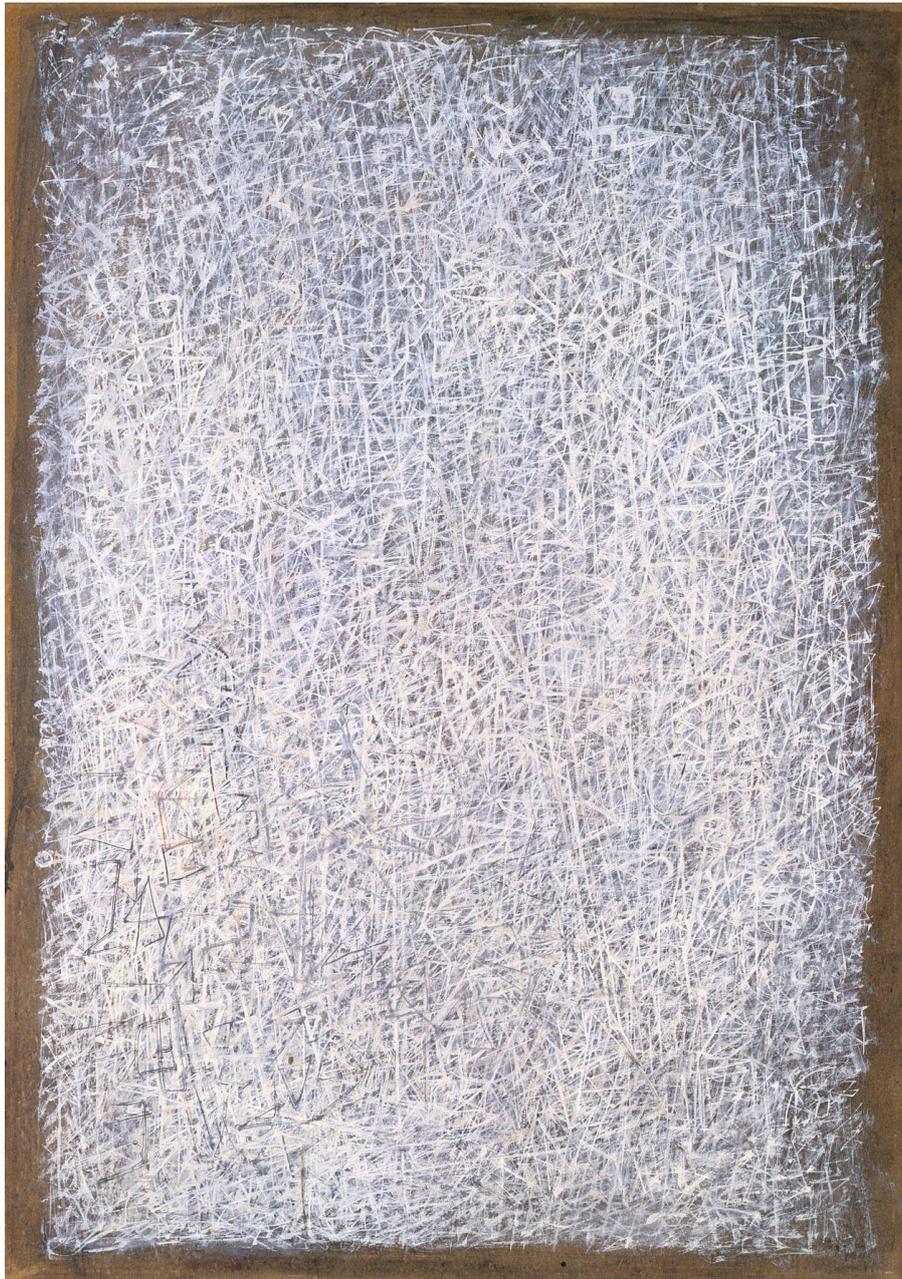


Fabienne Verdier, *Sedes Sapientiae n° 21*, 2011, tinta china sobre papel de China, 50 x 40 cm.

Al otro lado del Atlántico en los Estados Unidos tenemos a otro grupo de artistas que se ven influenciados por la caligrafía oriental. Se sabe que Mark George Tobey (1890-1976) pasó parte de su vida en un monasterio Zen cerca de Kyoto, para estudiar poesía *haiku* y caligrafía. Estudió caligrafía con el pintor chino Deng Gui en Seattle, viajó también a China. En sus viajes al Oriente Tobey afirmaba haber encontrado su “liberación de la forma a través de la caligrafía China”¹¹⁸. Su obra no trasluce tanto como los anteriores la pincelada oriental espontánea y de alto contraste expresivo. Sin embargo, es probablemente el que más evoca la Tranquilidad del Zen, sin copiar las formas externas ha logrado captar el espíritu interior de las obras orientales a través de las prácticas meditativas, lo cual lo coloca como uno de los que mejor supo asimilar profundamente esta influencia estética. Los trazos libres que conforman el tejido de la obra están llenos de Naturalidad, brotan sin esfuerzo, como un despliegue energético del pulso del artista. En el acumulativo entramado se verifica la Simplicidad y una sencillez luminosa como conjunto.

¹¹⁸

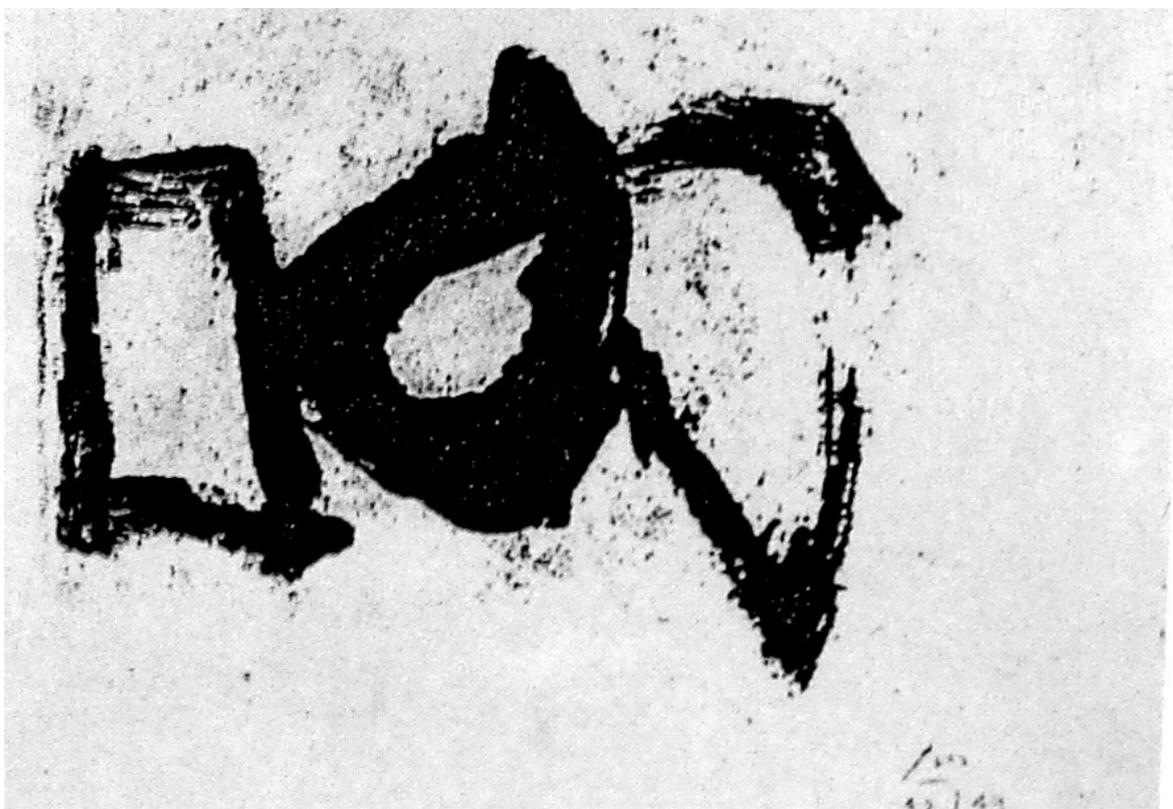
Kneib, André, 1992: p. 22.



Mark Tobey, *Espacio ritual XIX*, 1957, tinta sobre papel japonés, 113 x 87.5 cm.

La obra pictórica de Robert Motherwell (1915-1991) es probablemente la que más curiosas analogías tiene con los artistas que hemos analizado en apartados anteriores. Sólo basta con ver *The hollow men suite n° 7*, al lado de *Círculo, triángulo y cuadrado* o *El Universo* de Sengai Gibon, para ver la indubitable influencia. La única diferencia entre las dos obras es prácticamente

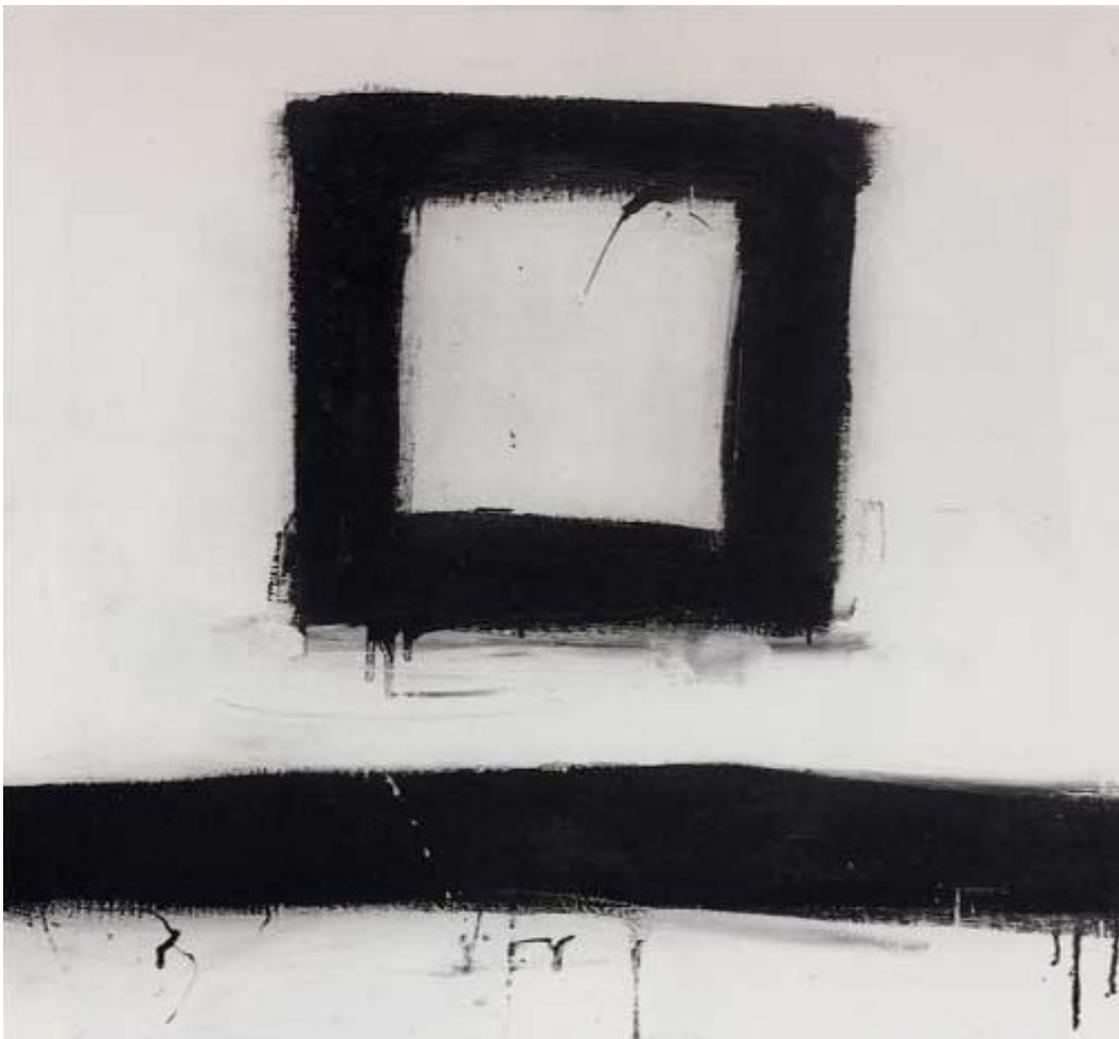
la disposición de las figuras geométricas intercambiadas. Podemos afirmar que este dibujo de Robert Motherwell contiene las siete características de la pintura vinculada al Zen. Muchas de las obras más conocidas de Motherwell se confirman como ejemplos de una indiscutible asimilación de la Simplicidad, la Asimetría, la Majestuosa Sequedad y la Naturalidad en la creación de artistas occidentales.



Motherwell, *The hollow men suite n° 7*, 1985-86.

Aunque el artista Franz Kline (1910-1962) rechazó la influencia de la caligrafía japonesa en su trabajo, es evidente la similitud nuevamente con la citada obra de Sengai Gibon, si observamos el lienzo *Suspendido*. Los trazos espontáneos de Kline parecen hechos de la mano del monje Zen, poseyendo la misma fuerza que éste, la misma energía y vitalidad. Es cierto que la obra de Kline

inspiró a los propios artistas japoneses del siglo XX, Shiryu Morita admiraba el trabajo de Kline a través de fotografías mostradas a éste por Isamu Noguchi en 1951¹¹⁹, posteriormente Morita fundaría el grupo Bokujin (hombres de tinta) en Japón. Esto es un ejemplo de la interculturalidad de nuestra época, y de cómo estilos que salieron a la diáspora desde Japón, han vuelto enriquecidos a su vuelta con nueva vitalidad y fuerza renovadora.



Franz Kline, *Suspendido*, 88,9 x 94 cm, óleo sobre lienzo, 1953.

¹¹⁹

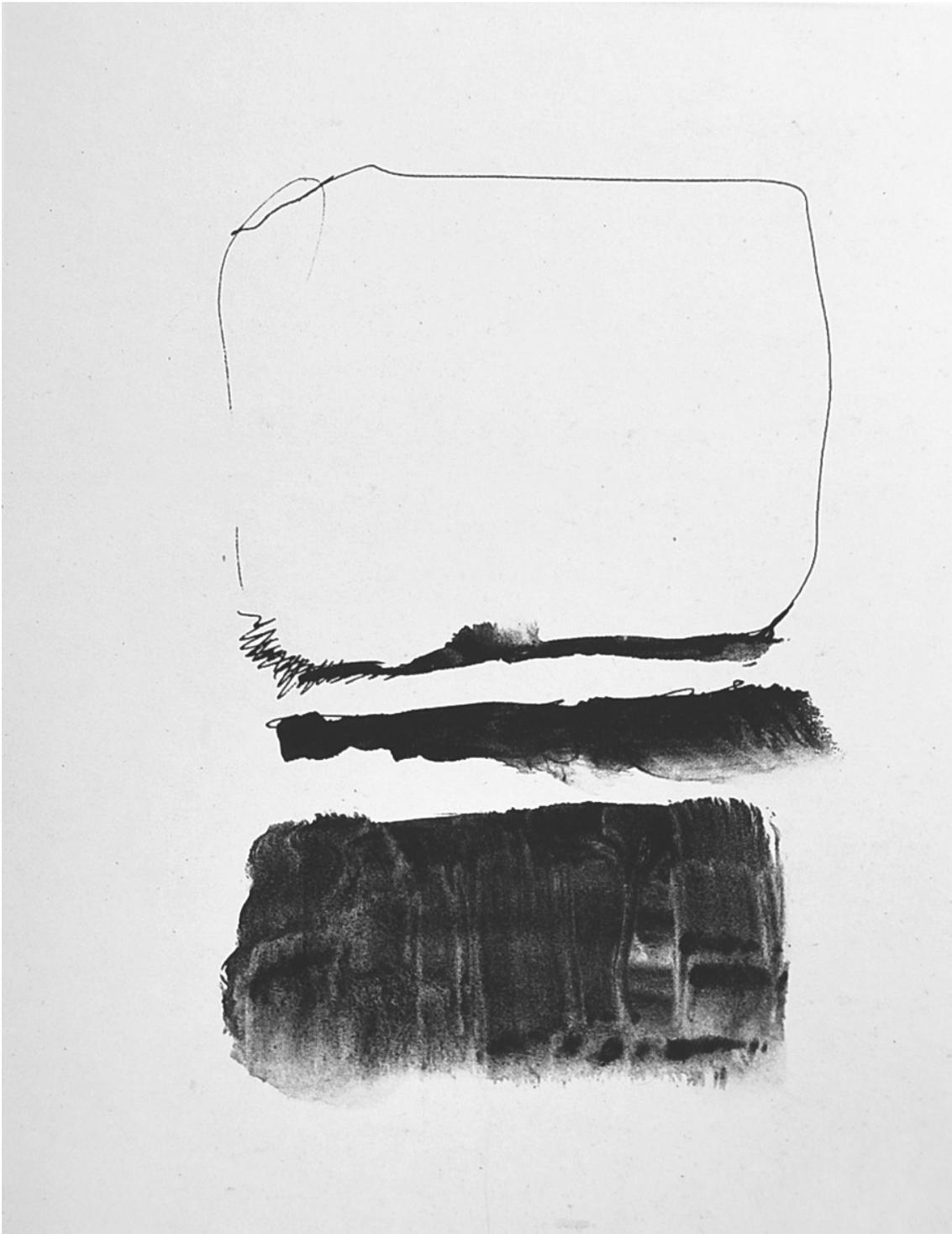
Op. cit: p. 25.

Jackson Pollock (1912-1956), el máximo representante de la escuela de New York y a quien se le presentaba como el arte puro norteamericano, separado y autónomo por primera vez de la influencia europea, retomaba sin embargo, consciente o no de ello, prácticas extremo-orientales tales como pintar con el lienzo extendido en el suelo, danzando y moviéndose sobre éste, implicando así la acción del cuerpo, y dejando goteados espontáneos y llenos de Naturalidad. El término aplicado a la pintura tradicional *sumi-e: hatsuboku*, (tinta salpicada), guarda relación con el estilo fundado por Pollock *dripping* o goteado. Es de pensar que a Pollock le hayan llegado influencias desde Japón en los años 50, épocas de la Post Guerra, cuando un intenso intercambio entre la cultura estadounidense y la nipona estaba acaeciendo. Si observamos con atención la tela *Lo profundo*, una de las últimas obras maestras del pintor, podemos descubrir fácilmente la Simplicidad en su diseño. La Naturalidad y la Majestuosa Sequedad se manifiestan en los goteados combinados con pinceladas. En esta creación de madurez, se aprecia una soltura y una extraordinaria precisión sin intencionalidad. El vacío en negro central produce una vivencia de Reserva Honda en el espectador, se nos invita a penetrar en un mundo misterioso, desconocido, de reminiscencias cósmicas.



Jackson Pollock, *Lo profundo*, 1953, óleo y esmalte sobre tela, 220,5 x 150,1 cm.

El pintor de origen ruso Marcus Rothkowitz, más conocido como Mark Rothko (1903-1970), radicado en los Estados Unidos, produjo una obra abstracta inconfundible por sus campos de color palpitantes y por su carácter meditativo. En el tipo de pinturas que lo lanzaron a la fama: franjas cromáticas horizontales donde el color es protagonista, encontramos la *Simplicidad*, la *Reserva Honda* y la *Tranquilidad*. Observemos la obra sobre papel *Sin título*, y veamos estas características. La pieza es sencilla en su estructura y en los austeros trazos de la tinta que la componen. La horizontalidad predominante aporta serenidad, mientras que el rectángulo inconcluso y vacío de arriba, encierra el insondable misterio de la *Sutil Profundidad*. Veamos el carácter orgánico, irregular y vivo de la geometría de los elementos, la *Naturalidad* late en cada franja que aparece dibujada en el silencioso blanco del papel. Hay *Majestuosa Sequedad* en esta pieza que pertenece al período de madurez creativa del artista, en este dibujo se encuentra un acierto medular, los trazos están ejecutados con una contundente libertad, seguros de sí mismos son suficientes en su ascetismo.



Mark Rothko, *Sin título*, 1961, pluma y tinta sobre papel, 28 x 21,5 cm.

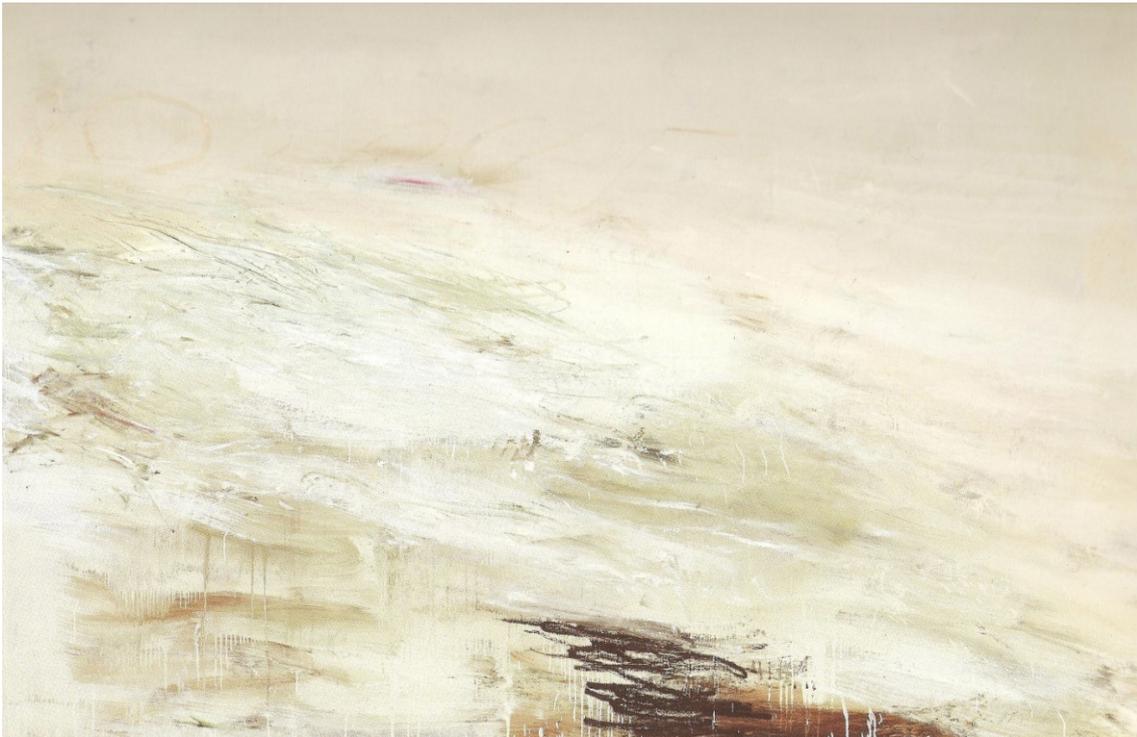
Cy Twombly (1927-2011) había estado vinculado en 1951 con Kline y Motherwell en el Black Mountain College en Carolina del Norte, Estados

Unidos. Twombly buscaba “un arte universal que uniera las características del arte oriental y el occidental”¹²⁰.

La aportación principal de Twombly, fue su crítica al método del *action painting* (pintura de acción), en lugar de optar por la rapidez de la ejecución, prefirió la atención para así redescubrir elementos tan caros a la cultura China como son la paciencia, el cuidado del trazo y la línea. Sus obras pictóricas que participan de la Simplicidad y la Austera Sublimidad, se pueden ver como un intento de redescubrir la caligrafía oriental, logrando así creaciones que asimilan el espíritu asiático con menos parecido formal que los otros artistas que hemos citado aquí. La Naturalidad obtenida en los grafismos de Twombly, podemos verla en estas palabras del crítico y semiólogo francés Roland Barthes (1915-1980): “La escritura, una conexión con la caligrafía, una escritura que nace de la superficie de la misma forma que la escritura china nació de las cuarteaduras de caparazones quemados”¹²¹. Se refiere aquí Barthes al origen de los caracteres chinos, proveniente de los caparazones de tortuga colocados al fuego, las cuarteaduras producidas por las llamas eran leídas como signos oraculares, que debían ser interpretados luego. Esta es la relación en la obra de Twombly con la no intencionalidad, el modo de actuación de la naturaleza, brotando sus trazos sin premeditación intelectual y por tanto llenos de Naturalidad, pero también de Libertad de Apegos, superando toda convención.

¹²⁰ Kneib, André, 1992: p. 29.

¹²¹ Barthes, Roland, 1982: p. 149. En: Op. cit: p. 30. (Trad. a.) “Writing, a connection to calligraphy, a writing that is born from surface the same way Chinese writing was born from the cracking of burnt shells”.



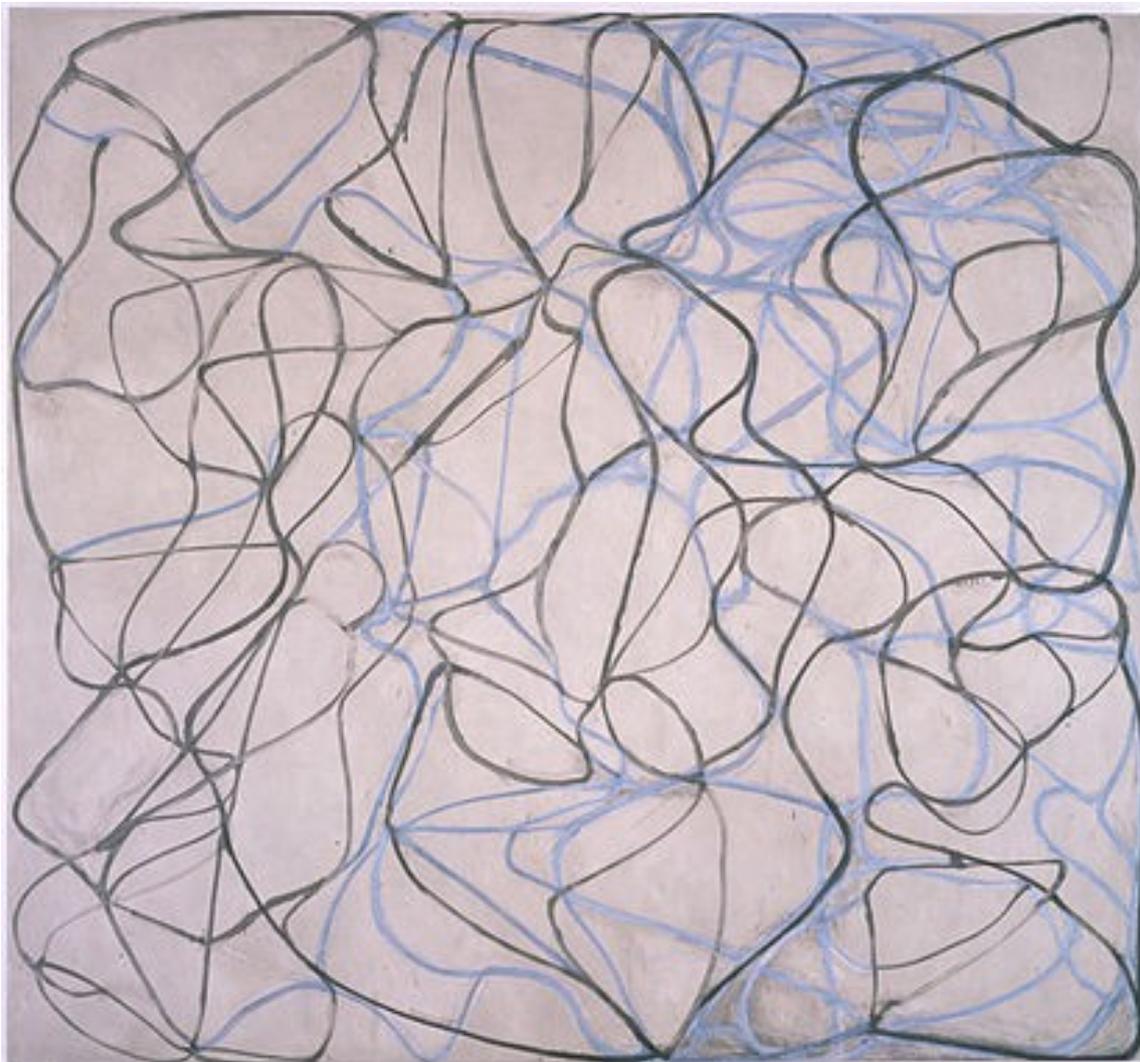
Cy Twombly, *El héroe y Leandro II*, 1981-1984, 156 x 205 cm.

Un continuador del trazo oriental en Estados Unidos es Brice Marden (1938), conocido como el más intelectual de la escuela de Nueva York del expresionismo abstracto. Cuando su obra estaba impregnada ya de una gran Simplicidad, consistente exclusivamente en lienzos monocromos, entró en contacto con el arte chino, que fue para Marden como una conversión religiosa con la cual emergió una nueva comprensión de sí mismo y del mundo. El propio artista ha citado la influencia que ha tenido en su obra el pensamiento Taoísta y Budista Zen, así como la poesía de Tu Fu (712-770) y Han Shan (s. IX)¹²². Su admiración profunda por el personaje de Han Shan, se ve en su serie *Cold Mountain*. De hecho el nombre Han Shan se traduce literalmente como montaña fría (*cold mountain*). La influencia oriental de la caligrafía china, se

¹²²

Wu Tung, 1992, p. 35.

puede ver en la serie de pinturas llevadas a cabo por el autor desde 1986, llamadas *Couplet calligraphy*. Aquí Marden toma la esencia de la caligrafía china sin copiarla en su forma tradicional, afianzando en sí mismo la idea. En la siguiente obra *Vine*, el pintor logra una obra de fluida Naturalidad. La Simplicidad y la Austera Sublimidad también saltan a la vista en un depurado diseño representativo de un trazo madurado por años intensivos de práctica artística.



Brice Marden, *Vine*, 1992-93, óleo sobre lino, 243 x 259 cm.

En el contexto español podemos encontrar las siete características de la pintura vinculada al Zen en la obra de Antoni Tàpies (1923-2012). Supo sabiamente traducir a los nuevos materiales del arte contemporáneo la esencia de la pintura extremo-oriental. Veremos a continuación la pintura *Materia de tiempo* donde el autor hace un alarde del dominio del vacío y por ende de la Reserva Honda. Sobre esta obra ha escrito Concha Lomba:

Tàpies ha manifestado su profundo interés por las filosofías orientales entorno al Zen. Partiendo de tales premisas, podemos acercarnos a *Materia de tiempo*, en que se evidencia un gran vacío, perdurable a través de todo el tiempo y el espacio. En el no existen contradicciones, incluso desaparece hasta nuestro yo.¹²³

En *Materia de tiempo*, realizado en un gran formato de 270 x 220 cm en 1983, podemos encontrar las siete características formuladas por Shinichi Hisamatsu. En el límite entre la pintura y la no pintura, entre la forma y la ausencia de forma, destacan la Asimetría, la Simplicidad, la Austera Sublimidad, y la Libertad de Apegos. Un simple trazo de estructura caligráfica ósea se articula en la parte derecha del cuadro, un poco más abajo de la mitad, aquí el atrevimiento con el vacío y su interacción con la forma está llevado al extremo. En este sentido ha ido mucho más allá de las obras de Mu Xi tales como *Caquis*, donde recordemos que se usaba aproximadamente un 20% de la superficie de la obra. Aquí tenemos apenas un 1% de la obra cubierta por un

¹²³

Lomba, Concha, 1992: p. 90.

signo con el título escrito encima, el resto de la pintura queda en silencio gráfico, a excepción de algunos rayados casi imperceptibles. A la derecha, arriba, hay una esquina que deja entrever algo de un fondo ocre, esto es todo. A pesar de la austeridad de esta creación de Tàpies a un grado tan extremo, la obra no pierde interés y dinamismo, pues el propio trazo negro, contribuye a señalar y volver activo el amplio espacio donde reverbera la sutil energía sin forma.



Antoni Tàpies, *Materia del tiempo*, 1983, pintura sobre madera, 270 x 220 cm.

Por último, no queremos omitir a quien tuvo entre otras cosas el mérito de haber sido el creador del Museo de Arte Abstracto de Cuenca en 1963, nos referimos a Fernando Zobel (1924-1984). Su obra muestra una indudable

presencia extrema oriental, resonando con su nacimiento en Manila, Filipinas. Además está comprobada su fascinación por Japón y el Zen como se muestra en este fragmento:

Los primeros frutos de la búsqueda personal de Zóbel los presentó en 1956, en su primera individual abstracta, celebrada en la Philippine Art Gallery de Manila. Ese año es también el de su primer viaje a Japón, donde al igual que a Octavio Paz o a John Cage, o a distancia a Oteiza y Tàpies, le impresionaría, en Kioto el jardín zen de Ryoan-Ji. Zóbel, que se sentía profundamente español, siempre sería sensible a lo oriental, venero del que por lo demás han bebido, desde Manet, Bonnard y Mallarmé hasta hoy, buena parte de los creadores de Occidente. Excepcional fue su colección de pintura china.¹²⁴

La obra que presentamos aquí titulada *Tarifa*, posee sin dudas las siete características, destacando especialmente la Simplicidad y sobre todo la Reserva Honda. Hay todo un misterio en la descripción de este enclave del estrecho de Gibraltar que separa Europa de África, pero todo ha sido realizado en un lenguaje abstracto de sutilezas, de formas que comienzan y se desvanecen en el vacío, permitiendo al espectador el reposo en las ausencias. También la Tranquilidad está presente, no sin olvidar que la obra de Mark Rothko marcó profundamente a Zobel en los primeros años de su práctica artística, así como le impresionarían artistas abstractos como Jackson Pollock o George Mathieu.

¹²⁴

Bonet, Juan Manuel, 2003: p. 29.



Fernando Zobel, *Tarifa*, 1976, óleo sobre lienzo, 150 x 120 cm.

Concluimos así, este análisis de artistas occidentales del siglo XX que bebieron de las influencias gráficas orientales vinculadas al Zen. Se han visto numerosos acercamientos a través del legado caligráfico chino y japonés a obras de carácter principalmente abstracto. Las siete características en su diáspora se han visto transformadas, respirando a través de nuevos materiales, integrándose e insuflando nueva vida al arte de la vieja Europa y Norteamérica. Hemos atravesado este capítulo como un puente intercultural, el próximo peldaño lo ocuparán dos pintores de una pequeña tierra, cuya insularidad no le ha impedido dejarse nutrir por los brazos certeros del arte Zen.

5- Influencias de las pinturas monocromas y el Zen en obras de Tomás Sánchez y Leandro Soto.

A continuación vamos a sobrevolar imaginariamente el mar Caribe, concretamente esa isla con forma de caimán dormido, para así adentrarnos en las obras de dos importantes e influyentes artistas cubanos. Estos dos pintores marcaron una época de cambios y renovación para el arte en el contexto cubano. Sus obras se comienzan a conocer en los años 80, época del llamado *Renacimiento del arte cubano*¹²⁵. En los 80, los artistas cubanos, algo estancados durante los años 70 debido a una fuerte censura y represión del gobierno, comienzan a buscar nuevos referentes multiculturales con un mayor nivel de reflexión y experimentación. Entre estos nuevos puntos de interés investigativo, estaría, igual que para los artistas citados anteriormente, el lejano Oriente. Intentaremos demostrar a continuación, cómo la pintura a la tinta relacionada con el Zen, ha influido en obras de carácter monocromo tanto de Tomás Sánchez como de Leandro Soto.

¹²⁵ González, Margarita. Parson, Tania. Veigas, José, 2002.

5.1- Tomás Sánchez.

Tomás Sánchez nació el 22 de mayo de 1948 en Aguada de Pasajeros, provincia de Cienfuegos, Cuba. Fue el mayor de dos hijos de una familia de clase media que residía en el Ingenio Perseverancia, siendo su padre obrero de la industria azucarera y comerciante. Su madre sembraría en el joven Tomás las primeras semillas de la pintura y el contexto campestre le insuflaría desde niño la sensibilidad por la naturaleza que le acompañará toda su vida.

A los 16 años se marcha a La Habana y comienza sus estudios de pintura en la Academia Nacional de Bellas Artes de San Alejandro en 1964. Dos años más tarde en 1967, los interrumpe en esta Academia y pasa a la recién fundada Escuela Nacional de Arte (ENA). Esta nueva academia ofrecía un programa de estudios menos vetusto. Por esta época, sería alumno de la pintora Antonia Eiriz (1929-1995), de la cual recibiría influencias expresionistas.

En 1980 recibe el *Premio Internacional de Dibujo Joan Miró*, con un paisaje realizado en grafito sobre cartulina titulado *Desde las Aguas Blancas*, galardón que lo catapulta al reconocimiento internacional convirtiéndolo en uno de los artistas cubanos vivos mejor cotizados. Al año siguiente realiza una exhibición individual en la prestigiosa Fundación Joan Miró, Centre d'Estudis d'Art Contemporani en Barcelona, España. En 1981 es parte principal de la exposición *Volumen I* en el Centro de Arte Internacional de San Rafael en La

Habana, Cuba. Una exposición emblemática que marca el inicio del giro que daba el arte cubano en los años 80 actualizándose con las vanguardias internacionales.

Su obra ha sido exhibida de forma individual y colectiva en más de 30 países; que incluyen México, Estados Unidos, Japón, Italia y Francia. Entre sus más significativas exposiciones personales están: *Tomás Sánchez, Retrospectiva* en el Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana, Cuba en 1985; *Tomás Sánchez. Different Worlds* en el Museum of Art, Ft. Lauderdale, Florida, USA, en 1996 y la celebración de su 60 aniversario con *Tomás Sánchez Retrospectiva*, en mayo del 2008 en el Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, México. Tomás Sánchez ha residido sucesivamente en La Habana, México, Miami (Florida) y actualmente en Costa Rica.¹²⁶

Aunque los paisajes son la línea de identidad de su obra (incluyendo los majestuosos *Basureros*), su carrera es la de un artista de producción prolija que ha incursionado en la pintura, el grabado, la escultura y la fotografía. Varios críticos, comisarios y el propio artista han vinculado su trabajo a la experiencia de la meditación.

Analicemos ahora obras monocromas de Tomás Sánchez ejecutadas en los años 80. La primera es *Islote solo*, obra de pequeño formato (48 x 36 cm) pintada en la técnica de caseína sobre papel en 1981. Es una época en la cual el artista luego de haber realizado recorridos por el expresionismo deriva hacia

¹²⁶ Sánchez, Tomás, 2013: ref. 03/05/2013.



Tomás Sánchez, *Islote solo*, 1981, 48 x 36 cm, caseína sobre papel.

una paisajística con soplos de misticismo oriental, relacionada con la búsqueda interior que realizaba a través del Yoga. La mayor parte de la composición la ocupa un espacio vacío, el horizonte está por debajo de la línea imaginaria de la mitad horizontal, por lo cual hay más espacio de cielo, ahí se puede ver contrastando un simple islote con vegetación, este único elemento nos recuerda sin duda algunas pinturas de Mu Xi que vimos en las primeras partes. Tomemos como ejemplo el *Martín Pescador* o aún más los *Caquis*, Tomás ha utilizado al igual que en estas obras citadas de Mu Xi, alrededor de menos del 20 % del papel, quedando la mayor parte de la superficie en la Simplicidad del vacío. La madurez de su obra se encuentra en sus obras más sencillas. Participa así también del misterio de la Reserva Honda, de una reverberación en la cual también se puede inscribir la vegetación que vaporosamente se limita en el blanco del cielo. Sobre esta característica común a todas las artes del Zen que encontramos presente en su obra, pudiéramos citar este fragmento:

Quienes no lo conocen y aun muchos que lo conocen ignoran que ese poder tiene una explicación única: Tomás Sánchez es un místico. (...) Pero muchas virtudes grandes que se le atribuyen por la magia de su pintura quedarían sin sentido si se ignora que no solo su obra sino él mismo están ungidos por un hálito de misterio que sólo es percibido por sus devotos.¹²⁷

¹²⁷

García Márquez, Gabriel, 2003: p. 7.

El tratamiento es naturalista sin llegar nunca a ser fotográfico, (Tomás trabaja de memoria después de haber contemplado durante horas los paisajes como hacían los antiguos pintores chinos). Sabiamente logra captar las imperfectas irregularidades presentes en el follaje de los árboles, veamos esto en palabras del escritor colombiano Gabriel García Márquez cuando habla de la historia de un viejo, que se había propuesto explorar trazo por trazo los paisajes milimétricos del pintor:

Empezó por extraviarse en el ámbito de las hojas más cercanas, copió sus nervaduras geométricas, sus estomas sedientos, creyendo divagar por un bosque fácil cuyo mérito se fundaba en la repetición, y terminó por descubrir lo contrario: no había dos hojas idénticas.¹²⁸

Los paisajes de Tomás, como la naturaleza, evitan la repetición, sus sutiles variaciones infinitas, hacen que nunca se haga tediosa la contemplación de éstos. La Naturalidad está presente en la sinceridad de concepción de la obra, el autor como se ha apuntado, se ha impregnado de una contemplación minuciosa de lo pintado, lo ha interiorizado y digerido pausadamente, llegando al punto de ser uno con el paisaje. Lo ha plasmado desde sus entrañas, desdibujándose en el recuerdo y siendo recuperado en una imagen carente de ingenuidad que brota sin esfuerzos. La obra posee también una Majestuosa Sequedad medular, en el despojamiento que hace el autor de todo elemento accesorio, ha llegado sin duda a la madurez de su arte en el que nada falta y nada sobra. Afirmamos esta austeridad aunque también conocemos obras del

¹²⁸

García Márquez, Gabriel, 2003: p. 7.

artista donde abunda copiosamente el verde y la suntuosidad de las selvas tropicales de Costa Rica. El artista ha sabido aquí ofrecernos la calma de la meditación que caracteriza muchos de sus paisajes, Tomás Sánchez practicó la meditación desde los años 70. Veamos el siguiente fragmento donde Edward Sullivan comenta sobre este tema:

Los trabajos de Sánchez evocan una atmósfera apacible y relajante. Se puede decir que son metáforas para la contemplación espiritual de la naturaleza. La meditación sobre la naturaleza forma una gran parte de la imaginación de Tomás Sánchez, practicante de Siddha Yoga durante mucho tiempo.¹²⁹

Es lógico que sus prácticas meditativas introduzcan en sus obras la Tranquilidad, característica perceptible en la mayoría de sus paisajes. Aunque como se puede observar la práctica seguida por Tomás Sánchez no es el Zen sino el Yoga, lo que nos interesa aquí es como estas características de la pintura vinculada al Zen logran su expresión evidente en sus pinturas. Veamos como la misma búsqueda de la Tranquilidad que encontrábamos en las pinturas de paisaje de los antiguos pintores del Zen, la hallamos como propósito en esta reflexión sobre su obra:

Otro de mis temas es el bosque. Cuando entro en un estado de meditación es como si estuviera en una selva o un bosque. Mi mente pasa por un estado de euforia, como una selva exuberante en la que puedo encontrar el miedo, el deseo, la angustia - todo tipo de emociones y sentimientos. Cuando comienzo

¹²⁹ Op. cit: p.9.

a sentir que hay un punto interno, ese río interno. Todo va hacia ese lugar de quietud, ese reino de la tranquilidad dentro del bosque donde hay un lago. Hice varios cuadros que titulé *Laguna escondida* que representan la trayectoria de la conciencia externa hacia la interior. El lago o la laguna representa el estado de meditación. En un ejercicio de concentración uno visualiza un lago. En el hinduismo y en el yoga a menudo se compara la mente con un lago. No podemos ver el fondo porque las aguas están agitadas. Pero en cuanto se han quietado el lago se vuelve transparente. También hablan de la luna y su reflejo. Si las aguas del lago están agitadas el reflejo aparece como muchas luces. Cuando se calma es perfecto. Si la mente está en reposo el mundo es percibido como uno.¹³⁰

El agua es también para el budismo Zen un elemento simbólico notable. Existe la metáfora de la llegada a la otra orilla, en el *Sutra del Corazón*, uno de los más leídos y cantados en los templos Zen, se lee: “Gya tei gya tei, ha ra gya tei, hara so gya tei, bo ji sowa ka”¹³¹, que significa “Andar, andar, pasar a la otra orilla, arribar a la otra orilla de la iluminación”. Y en este pasar a la otra orilla del *Isote solo*, está también presente la Libertad de Apegos en cuanto a la no atadura a las cosas, en la soledad humilde de la isla, que no tiene nada, pero que es completa y plena en su contenida cualidad.

¹³⁰ Op. cit: p.22.

¹³¹ Schlüter, Ana María, *Textos y cantos*, (sin fecha): p. 2.4.

Veamos a continuación *Sin título*, con un carácter expresionista es sorprendente la semejanza con la pieza ya analizada antes de Liang Kai, *El sabio de Yao-tai*. El parecido entre estas dos obras es indiscutible, y también demuestra que el paso de Tomás Sánchez hacia el paisaje no fue abrupto ni definitivo, sino que llegan a coexistir el estilo expresionista anterior con el estilo paisajista que le ha hecho célebre.

Obsérvese la Simplicidad en el trazo, la rotundidad de su acierto, el resumen del personaje en unas pocas machas de tinta en equilibrio de fuerzas, una hacia abajo en el brazo izquierdo, una hacia arriba en el derecho. Hay en este dibujo además Asimetría en la irregularidad accidentada de la pincelada única, en su alejamiento de todo intento de suntuosa perfección. La Austera Sublimidad así como la Naturalidad, se aprecian en la pincelada cultivada que estructura la obra, un grafismo de esta clase brota solo tras años de paciente labor. Llega así Tomás Sánchez en esta obra, a la Libertad de Apegos, su consumación en esta descarga energética que ha brotado de un trazo seco y medular.



Tomás Sánchez, *Sin Título*, 1983, tempera sobre papel, 15,5 x 12,2 cm.

Observemos ahora otra obra ejecutada en platka sobre cartulina, fechada en 1981. La pieza muestra un paisaje con una composición simple donde predomina la horizontalidad, una gran parte del cuadro está completamente vacío. La monótona calma se rompe con una paloma que pretende salir del cuadro hacia la derecha. Genera un elemento de dinamismo que recuerda composiciones de las pinturas asiáticas monocromas analizadas anteriormente. Veamos las características de la pintura vinculada al Zen presentes en *Simplemente un vuelo*.

Especialmente se aprecia la Asimetría, en la composición la paloma abruptamente sale hacia el lado derecho del cuadro, provocando una tensión espacial, sutilmente equilibrada por el árbol que sobresale un tanto de la horizontal de la vegetación. Observemos las amplias áreas reservadas a la ausencia, contribuyen a la aportación de Reserva Honda o Sutil Profundidad. La vivencia íntima de Tomás Sánchez con el paisaje, la interiorización del mundo prístino e inmaculado de la naturaleza ha sido volcado en esta obra que transmite Tranquilidad. La Simplicidad es basamento de su diseño, éste se resume en una línea horizontal y un punto a la derecha. Nada le falta, el carácter austero y despojado se afianza en la obra al igual que en las aguadas monocromas asiáticas, el vacío hace nacer aquí la plenitud.



Tomás Sánchez, *Simplemente un vuelo*, 1981, platka / cartulina, 48 x 36 cm.

Veremos a continuación *Contemplador del blanco*. En esta obra la Asimetría se manifiesta especialmente en el completo desplazamiento compositivo hacia la derecha del cuadro, con la sola sutil compensación que ofrece la mirada hacia la izquierda de la figura sedente. Igualmente la Simplicidad está evidenciada, el uso del color se mueve en una gama de análogos y la obra deviene casi una monocromía. El meditador está sentado a la orilla de un lado contemplando el espacio vacío, incluso el horizonte ha desaparecido en el blanco, esto aporta a la obra una atmósfera de Tranquilidad y calma. El misterio de la Sutil Profundidad o Reserva Honda, está presente en esta ausencia que oculta elementos, en el no ser que contiene lo indescriptible, lo que está más allá de las palabras y los signos.



Tomás Sánchez, *Contemplador del blanco*, 1999, acrílico sobre lienzo, 52,4 x 121,9 cm.

La figura contemplativa mira hacia esa profundidad, y descubre algo de lo cual solo podemos decir que es pleno bienestar, serenidad y vitalidad. La Reserva Honda, está presente en el desvanecimiento paulatino de la vegetación detrás del contemplador. En tres planos sucesivos va perdiendo contraste el follaje, hasta integrarse con el blanco del fondo que es en realidad el protagonista de la obra ocupando aproximadamente la mitad de la pieza.

Se evidencia la Libertad de Apegos en la posición del meditador avistando la ausencia, lo inasible, lo intangible, cualquier prisión de forma o contenido se rompe en ese mirar diáfano. Tomás Sánchez sagazmente ha hecho que el

espectador intuya o perciba aquello que trasciende cualquier marco o encasillamiento posible, como se lee en el siguiente texto de Edward Sullivan:

Sin embargo, en su obra, Sánchez viaja a regiones aún más remotas. Le infunde a sus imágenes de la naturaleza el sentido de lo inalcanzable. Son paisajes de la mente que representan estados inefables de consciencia, lugares donde lo universal se funde con lo tangible para crear niveles de percepción que aspiramos a alcanzar en un futuro ideal.¹³²

La pintura de Tomás como ocurre en los pintores asiáticos, está en íntima relación con la actitud contemplativa. La práctica pictórica le sirve al artista de hecho como actividad meditativa, en la cual se pone de manifiesto la Tranquilidad en la cual tiene lugar la fusión entre forma y vacío. Esta unidad entre lo uno y lo múltiple, se expresa como ausencia en la superficie pictórica, como reflejo del Ser Sin Forma, mientras que el espacio habitado por la vegetación exuberante del trópico es la representación de la multiplicidad de la realidad tangible. El personaje meditador que es el propio artista, actúa como un puente entre el mundo de la forma y el de la no forma. En una declaración del artista se puede leer lo siguiente:

Al pintar experimento estados meditativos; en meditación realizo mi unión con la naturaleza, y la naturaleza a su vez me conduce a la meditación. La

¹³² Sullivan, Edward, 2003: p.12.

experiencia interior es la de unidad de todo lo que existe; la experiencia exterior es de la unidad en la diversidad.¹³³

Tomás Sánchez admite admirar la paisajística chino-japonesa, ésta ha influido en la utilización que hace el artista de los espacios vacíos. Su pintura deviene una asimilación y transmutación de una estética lejana al contexto de Cuba y Centroamérica. El artista nos habla de sus vivencias desde su residencia en Costa Rica en medio de la naturaleza profusa:

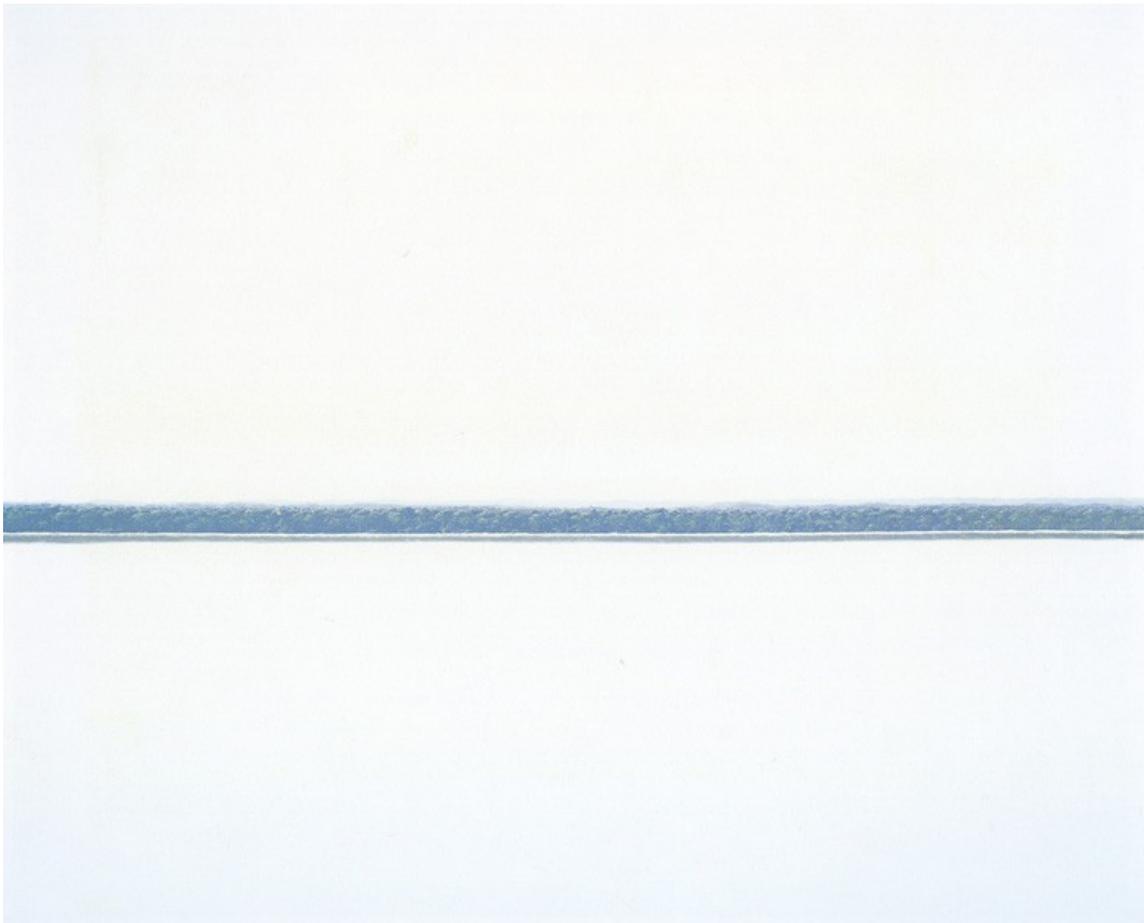
Mi casa está situada en un lugar hermoso. Cada escena se transforma a cada momento, sobre todo durante la estación lluviosa, con el paso de las nubes y los bancos de niebla por las montañas...como en las pinturas de paisaje de China y Japón.¹³⁴

En Costa Rica como en la isla de Cuba, hay una alta humedad relativa. Ésta produce con frecuencia nieblas misteriosas que sumergen una gran parte del paisaje en la bruma. La continúa recurrencia del blanco y del vacío, están también en conexión con esta cualidad del contexto rural centroamericano donde habita el autor. A la vez entra en relación con la antigua tradición de los paisajistas orientales de la dinastía Song de China, fundadores de la representación de la niebla como espacio vacío en la obra y pleno de resonancias.

¹³³ Sánchez, Tomás, ref. 08/01/2013.

¹³⁴ Sánchez, Tomás, ref. 14/09/2012. Respuesta a un mensaje de Rubén Fuentes. (Nota. a.).

En la siguiente obra titulada *Otra vez la otra orilla desde el blanco*, queremos acentuar la evidencia de la Simplicidad, la cual le aporta un carácter casi abstracto a algunas obras de Tomás Sánchez. La pintura se limita a una línea azulada que atraviesa la composición un poco más abajo de la mitad horizontal. Si dividimos todo el espacio de la obra entre el espacio que ocupa la franja azulada, nos da como resultado que el artista ha pintado aproximadamente una parte y que 25 partes de la obra han quedado en completo vacío.



Tomás Sánchez, *Otra vez la otra orilla desde el blanco*, 1999, acrílico / lienzo, 121,9 x 152,4 cm.

Sólo un 4 % de la superficie ha sido aprovechada. Teniendo esto en cuenta, la Simplicidad es predominante, la sencillez que se encuentra en los límites de la pintura y la no pintura. Aunque esta pintura es extremadamente abstracta y deudora de Mark Rothko, si prestamos cuidadosa atención, vemos que en realidad se trata de un paisaje a la orilla de un lago, podemos ver el trabajo minucioso, detallado, aunque al verla desde cierta distancia, por estar tratado en tonos claros aparece como una franja no figurativa. La influencia del mundo del Zen le viene aquí a Tomás Sánchez, indirectamente, de su admiración por la obra de Antoni Tàpies, quien como hemos visto en el apartado anterior recibió durante su carrera una impronta directa de esta escuela oriental. De la admiración de la obra de Tàpies y Mark Rothko comparece también el gusto de Tomás Sánchez por la Simplicidad como característica presente en esta obra:

Soy tremendamente figurativo. No obstante, cuando comencé en la Escuela con Atonia Eiriz me sentí muy atraído hacia la abstracción sintética. También me interesó la obra de Mark Rothko o Antoni Tàpies. Me sentí atraído por la abstracción pura que se suponía que no significaba otra cosa que la forma en sí. (...) Mi pasión por el arte abstracto continuó posteriormente y en mis paisajes, que están cargados de detalles, esto se muestra en la estructura general, lo cual lleva al cuadro hasta el nivel de mayor sencillez posible.¹³⁵



Tomás Sánchez, *Otra vez la otra orilla desde el blanco* (detalle).

La línea de vegetación pintada por Tomás no es perfecta en el sentido de la geometría, sino que presenta variedad en los motivos arbóreos. La repetición monótona se supera en cada uno de los momentos de la forma horizontal, por lo cual, palpita de vitalidad sin aburrir la mirada. En este paisaje la Tranquilidad se manifiesta en su totalidad. Se logra mediante la línea horizontal con las asociaciones psicológicas de la posición yacente y de reposo, en relación con el horizonte marítimo. La postura meditativa también es simétrica, la columna bien recta, el rostro derecho, la línea de los ojos en paralelo con la línea del suelo. Es por esto que esta obra induce una actitud meditativa y contemplativa. El contraste es leve, la franja azul apenas posee tonos en clave baja, predomina una clave intermedia-alta, su efecto es la suavidad de un paisaje de la lejanía que emana desde el silencio del blanco.

Por lo demás la Naturalidad, la Austera Sublimidad y la Reserva Honda están presentes en la pintura. La obra no pierde frescura y espontaneidad en su

tratamiento minucioso con una técnica de herencia europea. Podemos afirmar que la Libertad de Apegos tiene lugar en la superación que ofrece de la vulgaridad, así como de la norma habitual para el tratamiento de la pintura de paisaje. Hay atrevimiento y audacia al reducir un paisaje al mínimo de elementos posibles, sin que éste pierda interés y calidad emocional.

Terminamos de esta forma el análisis de algunas pinturas de Tomás Sánchez, hemos visto como las siete características de la pintura vinculada al Zen están presentes de una manera u otra en su creación pictórica. Analizamos la presencia contundente de la Simplicidad, la Austera Sublimidad y la Reserva Honda en obras de paisaje que permiten un amplio espacio al vacío. Descubrimos la Naturalidad en el tratamiento de las frondosidades en las que nada es forzado, y la Tranquilidad en el reposo que deriva del diseño en horizontal y de las tenues transiciones entre forma y vacío. La Libertad de Apegos la vimos en las escenas despojadas de todo accesorio, en el ir más allá de la habitual idea de paisaje, desafiando los límites de la pintura y la ausencia. Mientras que la Asimetría, se apreció en la obra más expresionista que presentamos aquí *Sin título*. Se ha visto como estas siete características se presentan con aires nuevos para la pintura cubana y diferentes a los referentes orientales.

5.1.1- Entrevista a Tomás Sánchez¹³⁶

Primero que todo deseamos agradecer al artista Tomás Sánchez por su colaboración en la investigación de esta tesis doctoral en la Universidad Politécnica de Valencia, Facultad de Bellas Artes de San Carlos.

Rubén Fuentes - Estimado Tomás, hace años que estudiamos tu obra y para nosotros es un gran placer poder conversar contigo. En uno de nuestros intercambios nos manifestaste que siempre te ha gustado la pintura de paisaje chino-japonesa.

Tomás Sánchez - Ambas tradiciones han sido importantes para mí, sobre todo la pintura paisajista china. Admiro la síntesis de la representación y sus características gráficas derivada de la caligrafía. Dicho simplemente: a través de la contemplación del paisaje natural ellos logran un nuevo producto que llega a ser en sí mismo un objeto de contemplación, sin dejar de evocar el objeto representado y mostrándonos algo del ser esencial del paisaje contemplado.

R.F. - Sabemos que para tí la práctica de la meditación es tan importante como el arte. Desde hace años practicas el Siddha Yoga o Shivaísmo de Cachemira bajo la dirección de Gurumayi Chidvilasananda. ¿Cómo crees que se expresa esta relación en tus cuadros?

¹³⁶ Entrevista realizada a Tomás Sánchez el 4 de febrero del 2013, utilizando el correo electrónico como intermediario, Tomás Sánchez se encontraba en Costa Rica y el autor en España. (Nota. a.)

T.S. - Eso comenzó a ocurrir gradualmente, desde que comencé a practicar meditación en 1970 bajo la influencia de las enseñanzas de Parama-hansa Yogananda y de otros maestros como Swami Vivekananda y su guru Ramakrishna, Swami Sivananda y otros. Se hizo más intenso después de recibir en Siddha Yoga la experiencia conocida como "Shaktipat". Resultó que mi percepción de la unidad esencial de todas las cosas se hizo intensa y cada vez más. Si, por ejemplo, me sentaba a la orilla de un río, era como si yo fluyera con éste, o como si el río fluyera dentro de mí, y por momentos no había orilla, bosque, cielo o río y Tomás contemplando. Esos elementos no estaban separados sino interrelacionados o fundidos en un solo estado de disfrute.

R.F. - ¿En algún momento de tu vida practicaste la meditación Zen o te interesó? ¿Hay alguna relación entre la meditación del Siddha Yoga y la meditación en *zazen*? *Zazen* como seguro sabes consiste en sentarse en silencio simplemente prestando atención a la postura y a la respiración, los pensamientos vienen y van como nubes delante del cielo de la mente serena.

T.S. - Desde el punto de vista técnico todas las escuelas de meditación enseñan esencialmente lo mismo. Enfocarse en la respiración, la repetición de un mantra y el calmar la mente contemplando el flujo de pensamientos, sin identificarse con éstos, son prácticas comunes a casi todas las tradiciones. También en Siddha Yoga. Meditar es sencillamente estar presente en el momento y el lugar, así, sin irse al futuro o al pasado, y centrando la atención

en el espacio interior, la mente encuentra su lugar de reposo y el ser real se manifiesta desde adentro. Hay una ayuda de inmenso valor y es Shaktipat, el despertar de la energía interior por la gracia del gurú. Esto hace posible la meditación espontánea. La visión de uno mismo y de todo se transforma y uno ingresa en una perspectiva ampliada.

R.F. - ¿Practicas la pintura y el dibujo todos los días así como la meditación? ¿Meditas siempre antes de pintar para crear un estado de conciencia adecuado?

T.S. - Lo primero que hago al levantarme es sentarme a meditar, al menos por una hora, después, durante el día, medito cada vez que encuentro la oportunidad. Lo hago para profundizar en la conciencia de mi propio ser que no es diferente del Ser. Nunca medito para crear un estado propicio antes de pintar porque la meditación es un fin en sí misma. De hecho, cuando pinto, entro en un estado meditativo espontáneo, pierdo la conciencia del tiempo y a veces hasta del lugar, me sumerjo en el ahora de cada pincelada. No hay necesidad de preparación previa, aunque cuando medito antes, o doy un paseo por el jardín, todo se desenvuelve mejor.

R.F. - ¿Usas música de fondo para pintar o pintas con el silencio de los sonidos de la naturaleza que rodea tu estudio?

T.S. - Junto a mi estudio hay un estanque con una cascada que atrae aves y el sonido es muy relajante, pero también a veces escucho música, que puede ser desde un mantra hasta música popular, pasando por toda la historia de este

arte. Frecuentemente, al adentrarme en el trabajo, dejo de escuchar los sonidos, al menos conscientemente.

R.F. - Sabemos que vives en Costa Rica donde la naturaleza se conserva y se protege mucho más que en otros países. Vives en una especie de paraíso natural que rodea tu casa como muchos letrados y monjes de Oriente. ¿Usas ese entorno para salir a pintar del natural? ¿Meditas en verdad frente a los lagos como se ve en tus pinturas o son metáforas de estados de conciencia?

T.S. - Raramente pinto a partir del natural. No pinto en mi jardín. Todo el tiempo lo contemplo, lo fotografío, camino por éste o medito a la orilla de los estanques, o del riachuelo que atraviesa la propiedad bajando en cascadas desde la montaña.

R.F. - En muchas de tus obras pictóricas y gráficas hay una gran Austeridad que evoca muchísimo la estética del Zen. En concreto nos referimos a obras analizadas en esta tesis tales como: *Islote Solo*, 1981; *Otra vez la orilla desde el blanco*, 1999; *Contemplador del blanco*, 1999. ¿Qué significa para tí esta Simplicidad, qué significa para tí la nube, que significa el vacío del blanco?

T.S. - Veo el Universo como un juego de pares de opuestos, de unidad y diversidad. La unidad la percibimos a través de la interiorización y la diversidad a través de los sentidos. Cuando contrapongo las superficies meticulosamente elaboradas con las superficies blancas estoy hablando de esta dualidad necesaria para que existan las cosas. Del Uno surge la Naturaleza, de la superficie blanca surge la representación pictórica de la naturaleza. Podríamos

decir “sobre la superficie blanca...”, pero es esta superficie vacía la que da origen a las representaciones de la imaginación. La estructura en mi obra es generalmente simple y obvia si se mira detenidamente.

Nubes, ríos, cascadas, lagunas, etc., son utilizadas primero como formas que me agradan y en una segunda lectura las interpreto como metáforas. Por ejemplo, una nube que entra en un valle, es la metáfora de un pensamiento que irrumpe en el “valle de la meditación”, proyectando su sombra sobre la tierra pero sin perturbar al meditador, que sabe que así como una nube es solo vapor de agua, un pensamiento es solo energía que no puede resistir la indiferencia del meditador que lo contempla para dejarlo marchar o disolverse.

R.F. - La obra *Sin título*, 1983, tiene una curiosa similitud con la pintura de Liang Kai, *El sabio de Yao-tai*, tinta sobre papel, 48,6 x 27,7 cm, Museo Nacional del Palacio, Taipei. ¿Cuando la hiciste pensabas en los pintores chinos, o es toda la influencia de tu maestra Antonia Eiriz y del expresionismo alemán?

T.S. - Todo eso puede estar detrás, pero hice esa pequeña pieza como un divertimento o descarga. De vez en cuando rompo la rutina haciendo algunas de estas “descargas” más expresionistas y gestuales. Es curiosa la relación. Hay otras dos piezas pequeñas que hice en esos mismos días que pueden también relacionarse con la de Liang Kai.

En nuestra mente todo puede estar relacionado, ya sea consciente o inconscientemente.

R.F. - Conocemos también de tu admiración por las obras de Mark Rothko (1903-1970) y de Antoni Tàpies (1923-2012). ¿Qué has podido aprender de cada uno de ellos para enriquecer tu obra personal?

T.S. - Siempre buscaba la simplicidad en la estructura y en este sentido me estimulaba el minimalismo en la pintura de Rothko. La pintura de Tàpies me conmovió mucho pero aún más cuando estuve en Barcelona y me parecía ver sus cuadros por todas partes, en las viejas paredes de la ciudad. Pero lo que más atrajo mi atención fueron algunos conceptos que Tàpies manejaba que tenían que ver con el budismo y la meditación de yoga.

5.2- Leandro Soto.

Leandro Soto nació en la ciudad cubana de Cienfuegos en 1956. Su obra en general tiene un carácter multidisciplinar ha trabajado la pintura, la instalación y la performance principalmente. Ha estado internacionalmente involucrado en las artes visuales durante los últimos treinta y seis años. Leandro Soto fue una de las principales figuras de la influyente *Volumen Uno*, movimiento artístico que cambió el curso de Arte cubano en la década de los 80, siendo el primer artista de su generación que trabajó con la herencia afro-cubana. Con una larga experiencia de trabajo artístico. Su obra se ha expuesto en Nueva Delhi-India; Phoenix, San Diego New York, Milwaukee, Ohio, Florida-Estados Unidos; Tabasco y DF-Mexico, Toronto y Montreal-Canada, en ciudades europeas como Praga, Liubliana, Colonia, Barcelona, Madrid, Roma y por supuesto, en La Habana y en su natal Cienfuegos-Cuba. Entre las exposiciones más emblemáticas donde ha tomado parte, cabe destacar: la histórica *Volumen Uno*, en el Centro de Arte Internacional, Habana-Cuba (1981); *La Fuerza del Guerrero: Homenaje a Juan Francisco Elso Padilla*, Centro Provincial de las Artes Plásticas, Habana-Cuba (2007) y *Art and History from 1868 to Today*, Museo de Bellas Artes de Montreal-Canada (2008). Ha recibido reconocimientos en la Documenta de Kassel 8, Alemania (1987) y del Instituto Nacional Indigenista para Investigaciones Antropológicas de México (1993).

Es digna de mención la labor pedagógica desarrollada por Leandro Soto en la Universidad Oeste del Estado de Arizona, en el Departamento de Performance y Arte Interdisciplinario de Phoenix (2002-2009), en el Departamento de Teatro la Universidad del Estado de New York en Buffalo (1996-1998), en el Instituto de Cultura de Villahermosa, Tabasco, México (1992-1994) y en la Facultad de Arte Dramático, Instituto Superior de Artes, La Habana Cuba (1982-1986). Y también su trabajo como comisario, con las exposiciones *CAFÉ, el Viaje de los Artistas Cubanos*, que se ha realizado en 13 ediciones desde el año 2000 hasta el presente¹³⁷.

En su trabajo actual, continúa nutriéndose tanto del patrimonio cultural europeo como del no europeo y de sus formas de arte, lo cual es el resultado de sus viajes y vivencias en numerosas culturas. Entre las formas de arte no europeo que ha trabajado en su carrera, se encuentra el *sumi-e* o pintura al agua-tinta. Leandro Soto desde el año 1994 fue iniciado en Tabasco, México por la maestra japonesa Tamami Kobayashi en el arte del *sumi-e*. Tamami Kobayashi es una de las más destacadas discípulas de Yamamoto Rokuro, un prestigioso maestro de la escuela de *sumi-e* de Kioto. No es raro entonces que en la obra de Leandro podamos encontrar presentes características de una cultura tan distante como la japonesa, una cultura no occidental. El interés del artista por culturas no occidentales evidencia una investigación sedienta de incorporar

¹³⁷ Soto, Leandro, 2013: ref. 28/12/12.

tantos lenguajes como vea necesario, según sus recorridos por los diferentes substratos étnicos.

...Leandro Soto se convenció de que las formas plásticas no sólo pueden sino que deben cargar con todo tipo de impurezas, ser depositarias de una memoria colectiva no racionalizada, resumir y reinventar los mitos de todos los tiempos y todas las latitudes, superponer en la bidimensionalidad capas y capas de testimonios culturales y ritmos corporales.¹³⁸

Veamos a continuación como las siete características formuladas por Shinichi Hisamatsu, las cuales definen la pintura relacionada tradicionalmente con el Zen, pueden ser encontradas en obras de este artista cubano. Vamos a comenzar por tintas de la serie *Liborio wants to scape*, (*Liborio quiere escapar*) concebidas entre los años 1999-2000. Esta serie cuenta con muchas pinturas a la tinta sobre papel japonés. Los papeles pintados con las diferentes peripecias de la figura de Liborio en la instalación, están colgados a modo de tendedera sobre un fondo pintado con el mar sobre la pared utilizando también las técnicas del *sumi-e*. El personaje de Liborio fue creado por el caricaturista político cubano Ricardo de la Torriente (1869-1934) en los primeros años del siglo XX. Éste simboliza al pueblo cubano confrontado principalmente con la figura del tío Sam que representa al imperialismo norteamericano. El personaje de Liborio aparecía en la prensa política de la época vistiendo siempre ropa tradicional de campesino cubano, con botas de trabajador rural, camisa,

¹³⁸

Tibol, Raquel, 1992: p. 3.

pantalones toscos y un sombrero de yarey para protegerse del intenso sol caribeño.



Leandro Soto, vista de la instalación *Liborio wants to scape*. 2000, exposición personal *De Palo pa' Rumba*, Centro Cultural de Mérida, Yucatán, México.

Analizaremos una de las pinturas de Leandro en la cual reinterpreta el personaje de Ricardo de la Torriente. El protagonista se retuerce sobre un capitel y muestra su sombrero de yarey en una silueta redonda. Tengamos en cuenta que Leandro Soto, había abandonado la isla de Cuba en 1988 con carácter definitivo durante un viaje al extranjero, como muchos otros artistas de la generación de los años 80. Vivió en México, y luego en los Estados Unidos, residiendo en Miami, Buffalo, Massachusetts y Phoenix. Al regresar de visita a Cuba, tras 11 años fuera de su patria natal, recibe el impacto de una realidad socioeconómica altamente deteriorada. En el año 1999, como sigue siendo aún

en la actualidad, el único plan de futuro próspero posible para muchísimas personas en la isla, consiste en emigrar a los Estados Unidos, a España, resto de Europa, o a cualquier otro país donde puedan recibir mejor remuneración que dentro de Cuba. Este choque es purgado por Leandro mediante la catarsis de las pinturas al agua-tinta encarnadas en la figura de Liborio.



Leandro Soto, de la serie *Liborio quiere escapar*, 2000, tinta china sobre papel, 96 x 63,5 cm.

Veamos detalladamente como las características relacionadas a la pintura Zen se presentan en la obra multidimensional y poliédrica de Leandro. Si bien la composición de la obra es más bien simétrica o axial, podemos sin embargo observar lo asimétrico en el trabajo del pincel. Leandro ha pintado enérgicamente sin pretender un acabado refinado, la pincelada es ágil, incluso violenta, expresando la emoción del personaje que se ve presionado por la estrechez de su asiento. Los trazos se accidentan por la rapidez y la vehemencia de la ejecución captando el movimiento en el momento presente.

La Simplicidad de esta pintura de la serie *Liborio quiere escapar*, destaca por una economía de medios completa. Solo hay tinta y papel, incluso el tono de tinta es homogéneo, caligráfico (parece pintado de un solo trazo), una pincelada espontánea que ha volcado al papel la idea desnuda despojada de todo elemento superfluo, sin nada que sobre. Esta pintura recuerda el estilo de los pintores monjes japoneses Hakuin Ekaku y Sengai Gibon que ya hemos analizado antes. Pero aquí la tinta adquiere un estilo totalmente nuevo por el contexto donde ha sido creada y por el substrato cultural del autor. Veamos otra de las obras pertenecientes a la misma serie:



Leandro Soto, de la serie *Liborio quiere escapar*, 2000, tinta china sobre papel, 96 x 63,5 cm.

Si analizamos la obra detenidamente, veremos que es sin duda muestra de la madurez de un artista, no podría ser hecha por un principiante o inexperto. Solo muchos años de práctica permiten lograr tal soltura del trazo, tanta vehemencia y arrojo, resultando en un trabajo de calidad. El trazo revela la médula o esencia tal y como vimos en el ejemplo de la obra de Mu Xi: *Retrato de Lao*

Tse. Por esto afirmamos esta pieza como una evidencia de la Austera Sublimidad o Majestuosa Sequedad, de la belleza despojada de añadidos superfluos.

Pudiéramos comparar esta obra al *Bodhidharma* también de Mu Xi, una única figura cobra la fuerza de todo el universo. Esta obra no posee degradados de tinta, sino que más bien predomina la línea caligráfica. En estos trazos se aprecia una misteriosa reverberación honda e insondable, no se hace explícita, trasciende la forma. Podemos hablar aquí de la Sutil Profundidad o Reserva Honda. Está presente en los trazos que más que dibujar, se limitan a evocar al personaje de Liborio.

El género de pintura *zenga* con Hakuin Ekaku y Sengai Gibon, coincide con Leandro Soto, en la Libertad de Apegos. Aunque el artista cubano ha recibido enseñanzas directas de la escuela de Kioto, no se ata a las formas orientales. Ha creado su propio estilo de *sumi-e* desde su visión como occidental o más concretamente como artista caribeño y cubano. Sin necesidad de estudiar durante años la caligrafía o el método de la pincelada del hueso, Leandro logra una escritura libre y desenfadada cercana al estilo *caoshū* o cursivo, llamado por Shinichi Hisamatsu informal, en japonés *sōsho*.

Es interesante resaltar que el artista pinta con música de fondo. No usa cualquier melodía, sino una selección cuidada, que pueda contribuir a armonizarle y que le ayude a la concentración y a la trascendencia de las

ataduras al mundo de los deseos fluctuantes. Por debajo y como trasfondo de los sufrimientos del personaje de Liborio, está la paz del vacío en la superficie no tocada del papel sobre el cual los trazos han sido esgrimidos.

Leandro acompaña sus pinceladas con sonoridades que según él, no deben contener en sus acordes y tesituras ninguna emoción negativa. Estas melodías son un trampolín hacia estados de conciencia superiores, libres de toda pasión frívola. Previamente prepara un té que le sirve para serenarse, y de este modo entrar en la pintura como forma meditativa, la Tranquilidad encuentra así su lugar.

Las dos obras de la serie *Liborio quiere escapar* son un exponente de Naturalidad. No son un producto de la naturaleza, tampoco podrían ser la creación de un niño, son el resultado de una intención plena y consciente, pero tan libre como el agua de un arroyo. Años de práctica pictórica se condensan así en un producto cultural de alto nivel, su espontaneidad destaca y es sincero el impulso, nada puede ser ocultado tras la pincelada única, el espíritu del artista se muestra tal y como es. Por otra parte Leandro Soto es un artista muy observador del universo natural, relación bien aprendida en su contacto con las comunidades aborígenes Choles de México. De ahí viene asimismo su concepción chamánica del mundo: todo está dotado de la vida única y merece ser respetado y venerado. En este sentido, según expresa el pintor, hasta las piedras tienen vida y un ser humano no es más importante que un insecto.

El carácter de la pincelada fluida y eléctrica en la obra de Leandro ya venía desde antes con sus estudios etnográficos en Tabasco-México. Allí comenzaría a configurar sus entramados pictóricos como superposiciones de redes energéticas, la base invisible de nuestra realidad tangible. Veamos que expresaba el propio autor en los años 90:

Hago líneas de colores como un dibujo de movimiento, un tejido o una trama de energías cruzadas, yuxtapuestas en toda la tela. La tela es el objeto en sí; no tiene profundidad en cuanto a la perspectiva, técnica europea. Es un “sico-movimiento”, una conciencia viva del mundo prehispánico. Por eso cuando uno mira la obra no la ve la primera vez. Las obras no están trabajadas para la percepción cotidiana sino para una visión interna. Después de un tiempo de ajuste la obra se va conformando delante del espectador, van apareciendo partes de las figuras... La dinámica de las líneas es el aspecto físico del cuadro.¹³⁹

Al igual que en la estética de la pintura china tradicional al agua-tinta, el artista no se esfuerza en lograr el parecido fotográfico con la realidad en sus obras. Lo que más desea es captar lo no visible a los ojos, la energía del Ser Sin Forma que fluye e interrelaciona un cuerpo con otro.

Continuemos este análisis con un paisaje titulado *Sueño en Jamaica II*, y veamos la presencia de las siete características:

¹³⁹ Soto, Leandro, en: Menocal, Nina, 1992: p.p. 7-8.



Leandro Soto, *Sueño en Jamaica II*, serie *Jamaica*, 1995, tinta sobre papel, 80 x 43.2 cm.

Están presentes en esta pintura al agua-tinta, la Naturalidad y la Libertad de Apegos. La Naturalidad en la prístina e ininterrumpida emanación de los trazos que cayeron en el papel a modo de lluvia creativa. La Libertad de Apegos, en la superación de toda idea acumulada de paisaje, el pintor creó aquí una vegetación única e irrepetible, ésta trasciende toda restricción en su pululación desenfrenada.

La Austera Sublimidad o Majestuosa Sequedad está presente si consideramos que la obra fue hecha por un artista en la madurez de su arte. La práctica creativa siempre fue parte inherente de la vida de Leandro Soto, siendo desde inicios de los años 80, protagonista de los eventos de cambio del arte cubano. Por otra parte, esta praxis artística, fue todo el tiempo de la mano con la práctica espiritual. Leandro Soto, es practicante desde que tenía 16 años de *Hatha Yoga* y *Raja Yoga* hasta recibir la iniciación en *Kriya Yoga* en la India en el año 2006, obteniendo progresos en esta práctica de desarrollo interior. Las tradiciones filosóficas de la India, así como su arte, han influido muchísimo en la obra pictórica de Leandro. La estética de la India, a diferencia de la japonesa, es muy recargada, hasta el punto del *horror vacui*, a esto le podemos sumar el ya inherente barroco americano. Leandro Soto ha logrado una interesante fusión del trazo único oriental, con los excesos del Caribe y el trópico, haciendo aparecer un producto atractivo que aporta nuevos valores a la tradición del *sumi-e*.

La Sutil Profundidad se manifiesta de diferente manera a como lo ha hecho en Oriente. Los descansos en el vacío son pocos, pero tienen suficiente fuerza de focos enigmáticos. Transmiten el misterio que emana, del lugar de poder que represente este descanso en un arroyo, donde sin duda habitan deidades del bosque que no son muy diferentes de los espíritus animistas adorados por los sintoístas¹⁴⁰ en Japón. También está la Tranquilidad reflejada en esas aguas mansas que acarician las rocas. La serenidad no se pierde en la obra por la fulguración incesante de líneas de la vegetación de fondo, sino que se ve estimulada por ésta. La abundante alternancia de diferentes texturas del fondo, está representando la vida que reverbera en la naturaleza. Aunque el pintor no ha copiado de manera realista ningún elemento paisajístico, con un lenguaje eminentemente plástico, sabe reflejar estos soplos vitales palpantes. Pudiéramos decir que está presente el descanso en medio del movimiento. Esta pintura nos invita a meditar sobre la belleza de la vida en el mundo natural, y nos induce a sentarnos tranquilamente al margen de estas aguas silenciosas, repletas de energía.

Por último veremos la pintura titulada *Machu Pichu I* de la serie *Perú*. Esta pintura es la descripción de un lugar sagrado. El artista alrededor del año 1995, realizó un viaje al enclave y tuvo la vivencia emocional que le inspiró la serie.

¹⁴⁰ El Shinto es la religión autóctona de Japón, anterior a la llegada del Budismo. Esencialmente se basa en la creencia en los *Kami* (espíritus), los cuales están asociados con fuerzas de la naturaleza tales como el rayo, los ríos, las rocas, las montañas, el viento y las olas del mar. (Nota. a.)

La mítica ciudad montañosa de Machu Pichu, está reflejada en la técnica del *dumi-e*, según Leandro implica la aparición del color en la pintura al agua-tinta, aunque éste no rompe el sentido monocromo siendo aplicado en aguadas. Los peldaños de la escalera presentan el fluido energético tan típico de la obra de Leandro cargado de Naturalidad, estas filigranas zigzagueantes que reflejan su *chi*. El artista ha expandido estas líneas sinuosas, son su manera de representar la energía no creada y nunca destruida sino transformada, se expande como nubes más allá de los límites de la escalera. Estos trazos, parecen reflejar la presencia silenciosa de las deidades que habitan las venerables montañas. Las pinceladas sinuosas en el cielo, están inspiradas en las líneas de Nazca y en los diseños de textiles peruanos. Obsérvese la manera en que ha esbozado las cúspides de las montañas llamadas *mapus* en Perú. Se suceden en lontananza más allá de la escalera del primer término, recuerdan la Simplicidad de los antiguos pintores Song, en pocos trazos sabían evocar las cumbres que se fundían en la niebla. La Reserva Honda, está vigente en el vacío silencioso que se define entre la escalera y las montañas de atrás. Sin duda ahí radica el foco de reverberación fundamental de la obra. Logra con un área no pintada, que lo pintado y definido adquiriera un sentido profundo y misterioso. Ese vacío dejado con toda intencionalidad por el pintor, en el que se disuelven las montañas, es la brecha a la Tranquilidad en medio de líneas diagonales, quebradas y onduladas. El silencio, y el vacío ilimitado lleno de serenidad e imperturbabilidad, el origen y reposo de todo el juego



Leandro Soto, *Machu Picchu I*, serie *Perú*, 1997, tinta china sobre papel japonés, 76,2 x 50 cm.

formal de escalera, montañas y divinidades humeantes. En esa zanja luminosa y simple, habita el Ser Sin Forma del cual emana el mundo cambiante y transitorio, el espacio y el tiempo en toda su riqueza.

La Asimetría se verifica tanto en la composición balanceada por la diagonal, como en la irregularidad de los trazos espontáneos y la alternancia de la pincelada húmeda y la seca que describe los picachos. Mientras que la Libertad de Apegos, se expresa en la trascendencia del mundo ordinario, para acceder a una dimensión espiritualizada de la realidad. Esto último se logra en una estructura que supera todo convencionalismo, cristalizando en la manera única que adquiere la tinta negra a través del brazo de Leandro Soto. El artista cubano, con el sincretismo que caracteriza su obra, ha sabido hábilmente integrar el pasado americano precolombino, su conocimiento de la perspectiva europea, y el saber del agua-tinta venido del distante lejano oriente, en un todo orgánico y de integrada armonía.

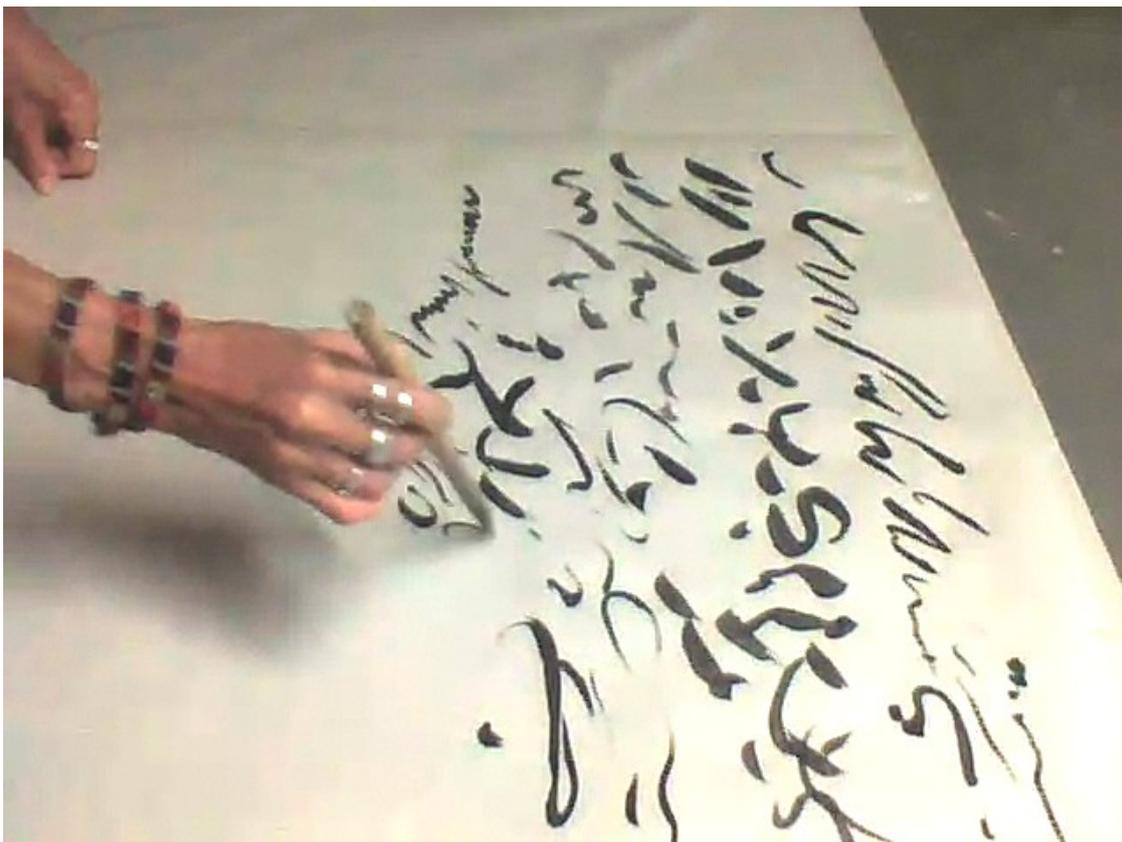
Resultaría incompleto este análisis sobre las siete características de la pintura vinculada al Zen en obras de Leandro Soto, si no hablásemos también de la labor pedagógica del artista. Una de las especialidades que Leandro ha impartido en las diferentes universidades y centros culturales donde ha trabajado es el *sumi-e*.

Leandro ha estado impartiendo desde el año 2011 clases de *sumi-e* en el Centro Art Splash situado en Hastings, la costa sur de Barbados y nos invitó a

asistir a una el 10 de diciembre de este año. A través del túnel mágico de Skype¹⁴¹ pudimos estar en el aula a las 6:00 de la tarde, hora de Barbados, sin movernos de nuestro estudio en Valencia donde eran las 11:00 de la noche. Cuando llegamos, estaban las mesas de un amplio espacio agrupadas en círculo, en el centro había una tarima preparada para una modelo que posaría. Algunas alumnas ya blandían sus pinceles, mientras se iban incorporando otras y otros. Leandro dictó el primer ejercicio: pintar la música. Se trata de un ejercicio de sinestesia que consiste en reflejar las impresiones que la música produce en el practicante a través del pincel cargado de tinta negra sobre el papel. “Recuerden que están danzando con sus manos”, les repetía Leandro a sus alumnos. La música es de Mozart, usada conscientemente por sus efectos benéficos sobre el estado de ánimo y la creatividad. Cada alumno reflejaba la melodía de Mozart de una manera única, los pinceles fluían armoniosamente, describiendo en algunos casos una suerte de notación musical caligráfica, en otros, líneas onduladas interconectadas con rectas.

.

¹⁴¹ Skype es una aplicación lanzada a la red desde 2003, que permite la comunicación de forma gratuita a través de internet a través de chat, voz, y visionado en directo. (Nota a.)



Una alumna de Leandro Soto pintando la música de Mozart.

Luego hubo una transición a la figura humana, Leandro les pedía a sus alumnos que intentaran con unos pocos trazos caligráficos, representar la figura humana en movimiento. “¡No corrijan!”, decía en inglés a sus alumnos, “¡tienen que aceptar lo que pasa!”. Precisamente esta no corrección en el *sumi-e*, es lo que le aporta el elemento de la sinceridad y la Naturalidad, y es lo que hace que el alumno pueda despojarse de sus inseguridades y del miedo a hacerlo mal, por lo que también implica la Asimetría o alejarse de la búsqueda de la perfección, así como la Simplicidad de la pincelada única. Una vez superado este miedo a equivocarse, la energía vital puede fluir libremente a través del brazo, del brazo al pincel, y del pincel al papel. Con este ejercicio preliminar de calentamiento, hacíamos tiempo mientras llegaba la modelo, la

cual finalmente no pudo asistir ese día. Esto no desesperó a Leandro quien con la mayor ecuanimidad, decidió erigirse el mismo en modelo y posar para sus alumnos. Primero se sentó en la postura de loto, luego agarró las piernas y las acercó al torso con ambas manos. Y esto dio paso a una danza lenta que comenzó a ejecutar, pudimos descubrir entre sus momentos varias *asanas*¹⁴² de *hatha yoga* y reminiscencias de *tai chi*. Los alumnos debían con pocos trazos y con la mayor Simplicidad, registrar el fluido movimiento. Al final del taller teníamos unos 20 dibujos realizados con gran rapidez que registraban la síntesis de los movimientos armónicos. De este cúmulo algunos resultaron muy buenos ejercicios de *sumi-e* en el estilo rápido y con las siete características de la pintura vinculada al Zen implícitas.

Concluimos de este modo el análisis de obras de Leandro Soto. Hemos visto de qué forma están presentes las siete características en algunos de sus trabajos. En las dos obras de la serie *Liborio quiere escapar*, hemos visto la llegada a altos grados de Simplicidad, Majestuosa Sequedad y Libertad de Apegos, también la Asimetría en el trazo accidentado y espontáneo ha sido verificado. En *Sueño en Jamaica II* y *Machu Picchu I* hemos visto en formas muy peculiares la Tranquilidad y la Reserva Honda. Mientras que la Naturalidad en lo fluido y no forzado del trazo de Leandro Soto, está como un bajo continuo en todas las obras presentadas. El resumen de la clase nos ha servido para ver

¹⁴² Las *asanas* son las diferentes posturas que se realizan en el *hatha yoga* o yoga de preparación para el cuerpo físico. (Nota. a.)

el método de trabajo creativo del artista y como se canalizan los rasgos de la pintura oriental que hemos citado aquí.

5.2.1-Entrevista a Leandro Soto¹⁴³

Rubén Fuentes - Recibiste las influencias del maestro Yamamoto Rokuro de la escuela de Kioto traídas por la maestra Tamami Kobayashi a Tabasco, México en 1994 gracias al apoyo de la Fundación amistad México-Japón. Te consideras un continuador de la escuela de Kioto. ¿Puedes hablarnos de estas clases de *sumi-e* que recibiste en México?

Leandro Soto - Bueno, las clases fueron hechas en el *Taller de creación*, un taller que yo creé para jóvenes, adultos y niños en la zona de Tabasco, una zona tropical muy parecida al clima de aquí de Barbados y al clima de Cuba, pero más húmedo. Entonces, Tamami llegó y empezó a enseñarnos a todos la técnica del *sumi-e*, ella trajo el libro de su maestro, trajo el papel, trajo más de cien variedades de papel de arroz. Todavía me quedan aquí ejemplos de los papeles que ella trajo. Más finos, más amarillos, más blancos, con fibra larga, con fibra corta, con la fibra que no se veía, bueno, una cantidad de papeles, y con distintos efectos cada papel. Trajo tintas, pinceles, cada tipo de papel

¹⁴³ Entrevista realizada a Leandro Soto utilizando el programa Skype como intermediario el 10 de septiembre del 2012, Leandro se encontraba en la isla de Barbados y el autor en España. (Nota. a.)

reacciona distinto a la tinta. Ella nos enseñó a utilizar el pincel, a hacer cosas muy simples, muy sencillas, y nos enseñó el uso del espacio, de la composición en el *sumi-e*, en particular del *sumi-e* japonés, que es diferente al chino, es decir en el *sumi-e* japonés se respeta mucho el vacío, el espacio limpio, y la composición, las leyes de la composición son más a partir de una observación del papel y de los elementos que pones, que no es algo que puedes aprender como en una composición renacentista, sino que es algo que tienes que sentir, tienes que sentir si está desbalanceado, tienes que sentir donde poner. Ella nos enseñó a hacer el sello, lo hicimos utilizando linóleo, en este curso había adultos, había niños, había de todas las edades. Fue durante dos semanas, mañana y tarde y al final hubo una ceremonia muy linda donde ella hizo té. Y fue muy interesante, porque, a pesar de que los vasos que se usaron fueron vasos plásticos, tenía todo el espíritu de una ceremonia del té japonesa. Así que fue una experiencia muy valiosa, habían artistas de la universidad de Tabasco, se dieron diplomas de graduación firmados por Tamami. Sí, me considero que pertenezco a esa escuela (la escuela de Kioto), aunque tengo que admitir que el espíritu barroco cubano y caribeño, está muy presente en mi trabajo. Es decir, el respeto al espacio vacío que tiene esa escuela de Kioto, es una cosa muy especial y aunque lo he usado en algunas composiciones, no puedo decir que sea la característica esencial de mi trabajo.

R.F. - ¿Qué metodología usaba la maestra Tamami para enseñar el *sumi-e*?

L.S. - Bueno ella primero trajo piezas de *sumi-e*, muy antiguas, fotocopias de distintas piezas de maestros y la metodología era, que usando las tres tintas, la tonalidad oscura, la media y la muy clara, tratar de reproducir, imitando esas piezas que estaban ya hechas. Sí, ella nos dijo que el *sumi-e* se aprendía tratando de imitar al maestro y que en la tradición antigua cuando un discípulo, lograba hacer una réplica de una obra original, la obra original se rompía, y esta nueva obra substituía a la otra, y el discípulo tomaba el nombre del maestro. Sí, la metodología era copiar en un inicio, luego ya permitió cosas más libres, más improvisadas, permitió que se dibujara directo de la naturaleza, nos puso a pintar los árboles. El taller estaba en una zona rodeada por árboles, muy linda, muy natural, y eso fue el motivo de todos los estudiantes y los trabajos del taller.

Tamami explicaba también el concepto de que hay una energía para hacer el *sumi-e* con espontaneidad que debe respetarse. Hay un nivel de energía, la obra hay que hacerla en el instante en que uno siente que hay esta energía, y si uno continúa trabajando, la obra ya no tiene la misma fuerza. Por eso ella decía que el practicante debía descansar entre una obra y otra.

R.F. - ¿Representaron esas clases de Tamami Kobayashi un giro copernicano en tu obra pictórica? Decimos esto, porque hemos investigado tu obra, antes de que ocurriera este taller en 1994, y sabemos que ya hacías pinturas con una pincelada muy suelta que parecían entramados que se superponían, como unos filamentos energéticos, que ya habías expuesto en la galería Nina

Menocal de México. Nos preguntamos si este taller representó un giro copernicano, o si fue más bien reforzar ideas pictóricas que ya tenías asimiladas.

L.S. - Mira desde los años 80, a mi la cultura japonesa siempre me había llamado la atención. En esa época también empecé a practicar meditación Zen, fui a España en el 87, estuve en un templo Zen, practiqué meditación, estuve con un grupo de gente que practicaba Zen. Es decir que la investigación sobre Japón fue *in crescendo*. En México, al estar viviendo entre los mayas, en las comunidades indígenas, donde casi todo era natural, el piso de tierra, las casas de guano, aquello de alguna manera me recordaba o la India o el Japón tradicional. Incluso este taller de creación que se hizo en este terreno que se adquirió para hacer este taller de arte, en medio del campo en una comunidad indígena, tenía un ambiente bastante japonés. Muy sencillo, muy limpio todo.

R.F. - Fuiste uno de los primeros artistas cubanos en hacer *zazen* con la escuela Soto Zen, que prioriza ante todo meditación sedente.

L.S. - Si, la Soto Zen, la aprendí en España de un español, era el que estaba de monje en el templo en Madrid. No me acuerdo de su nombre, el se vestía con ropa tradicional japonesa. Era el único templo Zen que había en Madrid en el año 1987.

R.F. - ¿Qué técnicas usadas por los artistas japoneses has mantenido y cuáles has cambiado para expresar el nuevo contexto desde el cuál creas?

L.S. - Básicamente es la tinta, la calidad de la tinta, las densidades de la tinta o la aguada de la tinta, los papeles, y está lo que se llama *dumi-e*, lo cual es cuando se le da color después al mismo dibujo hecho en *sumi-e*. Las técnicas de *sumi-e* son muy básicas, realmente no hay tantas técnicas, son los materiales los que determinan, los cambios de las tintas y los papeles. Pero lo que puede cambiar es si pintas sobre papel, cuál papel, cuál pincel usas, qué calidad de tinta, qué densidad de tinta, sobre cual superficie, si es sobre seda, ya tu viste los *saris* pintados sobre seda con técnicas de *sumi-e*, que es distinto a si el *sari* es sintético. Es decir los materiales determinan tremendamente. Más que las técnicas yo te diría, la técnica es muy sencilla: *dripping*, la pincelada, poner goma y luego quitarla, pero esos son efectos.

R.F. - ¿Practicas *sumi-e* todos los días?

L.S. - Vamos a decir que es lo que más uso, lo practico casi todos los días, y si no todos los días, es como lo que más tengo a disposición. Por ejemplo ahora voy a volver a dar el curso de dibujo de figura humana en Art Splash, en el que tú participaste. Y todo el mundo me pregunta si voy a usar *sumi-e*, es decir que a la gente le ha gustado la técnica del *sumi-e* aquí en Barbados.

R.F. - Nos has manifestado en algún momento que el *sumi-e* es considerado sagrado en Japón. ¿Puedes hablarnos de como en tu práctica logras mantener ese espíritu? ¿Haces meditación antes de pintar?

L.S. - Creo que una vez te dije, que en los templos de Japón, en los monasterios, cuando un guerrero, cuando un artista marcial llegaba al máximo, lo próximo que podía hacer era practicar *sumi-e*, porque el pincel de *sumi-e* es, vamos a decir, la reducción de la espada. Y hay una frase que dice: “a corazón recto, pincel firme”. Es decir, cuando ya el maestro de sable, llega al *súmmum* de su carrera, el próximo paso es usar el pincel como si fuera un sable. Es decir, no te puedes equivocar, tienes que hacer desde la primera pincelada todo perfecto, la integración entre la emoción, la idea, y el gesto, tiene que ser una sola cosa. Entonces para mí, no es que haga meditación antes de practicar *sumi-e*, sino que practicar *sumi-e* en sí, es la meditación.

R.F. - También has hablado de la música que ayuda a evocar ese espíritu, esa atmósfera meditativa, una música específica.

L.S. - Sí, tiene que haber una música que sea abstracta. Una música que cree un estado anímico ecuánime, que cree un estado de integración de la emoción. Incluso si quieres hacer algunos *prāṇāyāmas*¹⁴⁴ antes de empezar a hacer la práctica del *sumi-e* es formidable.

R.F. - Nosotros hacemos en nuestras clases alguna meditación Zen antes de empezar a pintar, pero breve, 5 minutos, consiste en centrarnos en la respiración, centrarnos en el abdomen, en el *hara*, y poner la mente en silencio.

¹⁴⁴ Consiste en el control de la respiración, con el *prāṇāyāma* el yogui logra aquietar la mente y prepararse para alcanzar el *samadhi*. (Nota. a.)

¿Quizás tenga esto un poco de relación con el *prāṇāyāma*, con el control de la respiración?

L.S. - Sí, por supuesto. En Estados Unidos, en Arizona, cuando estaba dando los cursos de dibujo, daba clases de *sumi-e*, y los estudiantes me pedían hacer *prāṇāyāma* y hacer meditación cuando a mí se me olvidaba empezar la clase con esa práctica. A mí, no se me hace necesario ya hacer ningún tipo de práctica previa porque ya tocando el pincel estoy en el estado meditativo, pero los estudiantes me lo recordaban -profesor por favor, vamos a hacer meditación antes de empezar a hacer esta práctica.

Ah, otra cosa importante, es que tú tienes que manejar tus instrumentos como cosa sagrada, los pinceles que tu usas, las piedras que usas para aguantar el papel, las cuatro piedras, la caja donde guardas tus materiales, el lugar donde practicas, todo esto debe ser hecho como un ritual, como objeto de un ritual. Tu puedes tener la libertad de crear tu propio ritual.

R.F. - Bien ahora vamos aterrizando a las obras de la serie *Liborio quiere escapar*, de las cuales estamos analizando algunas en esta tesis doctoral. Las obras en las cuales empleas el *sumi-e* por lo general son mucho más barrocas. ¿A qué se debe que estas obras de la serie *Liborio quiere escapar*, estén hechas sin color, y sean tan austeras?

L.S. - Fíjate que no lo sé, no lo sé, pero imagino que la simplicidad, lo sencillo de los dibujos de Liborio, como Liborio viene originalmente de una caricatura de

1902, y de 1903, quizás el hecho de que sea lo más simple posible, sea para recordar aquella caricatura que se publicaba. Pero creo que la síntesis de Liborio es para lograr más dramatismo, menos decoración y más esencia. Más directo, más como un golpe visual.

R.F. - ¿En qué otros lugares has tenido una relación intensa con el *sumi-e*?

L.S. - En Estados Unidos, uno de mis cursos de dibujo lo convertí completamente en un curso de *sumi-e*, habían allí varios descendientes de japoneses, de asiáticos en la clase, sabes que en Estados Unidos hay gente de todas partes del mundo. Y fue muy interesante que los padres de estos estudiantes que eran asiáticos, venían a felicitarme, a traerme música tradicional japonesa, muy admirados, de que sus hijos de repente estaban apreciando la cultura de sus padres gracias a las clases que yo les estaba impartiendo. Esa es de nuevo, la ida y vuelta de la cultura. Hijos de emigrantes japoneses en Arizona, que de alguna manera rechazaban la cultura de los padres, de repente llegan a la universidad y tienen un maestro cubano, que habla maravillas de la cultura japonesa, pues entonces ellos se sintieron orgullosos de tener esa ascendencia japonesa. Se sumaron con mucho interés a la clase, y no solo eso, trajeron a los padres, para que me conocieran. Muy bonita la relación creativa a través del arte.

Las técnicas y las escuelas se mueven de lugar, los conocimientos no siempre están en el mismo sitio por las emigraciones y las influencias que va recibiendo

una cultura de otra. Es muy posible que los Estados Unidos, sea en estos momentos uno de los países donde más se practique el *sumi-e*, porque se da a nivel universitario y están todos los recursos, todos los materiales, todos los pinceles que te puedas imaginar. En los Estados Unidos, el respeto y la valoración por la técnica del *sumi-e* es enorme. Además acuérdate que en el arte abstracto de los años 50 y 60, en la escuela del expresionismo abstracto, había varios practicantes de Budismo Zen.

Incluso llegué a conocer en La Habana, a los traductores de japonés que tenía el ministerio de relaciones internacionales. Era un matrimonio que vivía allí que yo no sé cómo fue que yo llegué a su casa. Entonces este hombre me enseñó a escribir los caracteres en japonés y me enseñó a escribirlos con un pincel. Te estoy hablando de los años ochenta y pico.

R.F. -¿O sea que sí que practicaste caligrafía también?

L.S. - Sí, muy simple, muy sintética, ya después de todos los años que uno ha dibujado y ha pintado esa caligrafía resulta muy simple. Pero también hay mucha libertad expresiva, te digo que el expresionismo abstracto norteamericano, no creó nada nuevo, ellos tomaron todo del Budismo Zen y de la Pintura Zen, ellos no dieron crédito pero todo esto venía de Japón.

6- Rubén Fuentes, investigación práctica, obras monocromas a la tinta.

6.1- Introducción.

En este apartado final, deseamos presentar una serie de pinturas a la tinta creadas específicamente para esta investigación. Más de 500 hojas de papel hemos tenido que desechar para que solamente cerca de 30 hayan soportado la severidad de la selección final de la tesis.

Las siete características de la pintura vinculada al Zen, han estado presentes como un manto de fondo, que sin embargo nos vimos obligados a olvidar en el momento de la ejecución de las pinturas. Si conscientemente nos hubiéramos propuesto lograr por ejemplo, la Naturalidad, solamente hubiéramos conseguido rígidas obras carentes de aliento vital. En el dominio de un arte milenario como el *sumi-e*, donde cualquier corrección, arrepentimiento, o intento de mejorar un trazo que no nos gusta, constituye un fracaso rotundo, no hay mucha diferencia con el antiguo arte de los guerreros japoneses que manejaban con la mayor destreza la espada y el arco. Según el libro de Eugen Herrigel, *Zen en el arte del tiro con arco*¹⁴⁵, para aprender este arte, el arquero debe ejercitarse durante un largo tiempo, repitiendo una y otra vez el mismo ejercicio de tensado del arco, manteniendo su atención en la respiración que ha de ser profunda y sosegada, con oportunas retenciones del aliento, el cuerpo debe tensar un arco de gran tamaño, manteniéndose relajado. Solo después de

145

Herrigel, Eugen, 2013.

mucho tiempo en las prácticas preliminares, el maestro le pide al arquero que comience a practicar el tiro al blanco. El artista del arco, llegará a adquirir tanto dominio de su arte, que aún con los ojos vendados podrá alcanzar el centro con la flecha. Pero para lograr este grado superior del dominio de lo infalible, el arquero tendrá que comprender previamente el arte de la no intencionalidad y dejar de identificarse con la idea de que es él o ella, quien es capaz de tales hazañas.

¡El arte genuino -exclamó entonces el maestro- no conoce fin ni intención! Cuanto más obstinadamente se empeñe usted en aprender a disparar la flecha para acertar en el blanco, tanto menos conseguirá lo primero y tanto más se alejará lo segundo. Lo que le obstruye el camino es su voluntad demasiado activa. Usted cree que lo que usted no haga, no se hará. ¹⁴⁶

Este espíritu de la no intencionalidad, y la trascendencia de la voluntad como entidad separada del todo de la filosofía budista, no solo pertenecen al arte del tiro con arco, sino al de la pintura a la tinta vinculada al Zen entre otras artes. De modo que para llegar al dominio de la pintura Zen, pudiéramos dilucidar tres etapas bien definidas:

I- El artista es como un niño juguetón, tiene el deseo y el impulso, se siente lleno de fuerza creativa y piensa que el podrá, igual que el maestro a quien

admira, lograr obras maravillosas una vez que conozca la técnica y los procedimientos adecuados.

II- El artista comienza a practicar bajo la guía de una persona que ha recorrido el camino antes que él, empieza a interactuar seriamente con los materiales y procedimientos, siendo uno de los más importantes hacerse consciente de su respiración, y evitando las contracciones y tensiones corporales innecesarias, habrá de aprender también a que sus pensamientos erráticos no interfieran en la práctica del arte. Fracaso tras fracaso, sin apenas vislumbrar la meta, en una noche oscura, en la que le acechan la desilusión e incluso el deseo de abandonar la práctica por cansancio y aburrimiento, el artista solo se mantiene obrando incansablemente por la fe que tiene en su maestro. Sufrirá en esta etapa y trabajará incansablemente hasta desfallecer, tendrá momentos de desesperación. Si logra aún en medio de este paso por el páramo desolado del no saber, cosechar la paciencia y la serenidad podrá pasar a la tercera y última etapa.

III- El artista se da cuenta que solo olvidándose de sí mismo podrá mejorar verdaderamente, comprende que el focalizarse obstinadamente en el éxito y en la meta, es precisamente lo que le obstruye de conseguirlo. De este olvido de sí mismo, inmerso en la práctica diaria, perseverando sin aspiraciones de conseguir la gran obra maestra, paradójicamente, surgen las mejores obras. Después de arduos esfuerzos conscientes durante años, el artista se convierte en un canal de un poder descomunal y cósmico, que lo atraviesa y hace uso de

sus órganos, sus manos y toda su constitución física. Convertido así el artista en un instrumento de una fuerza mayor y que trasciende su individualidad, comienza a crear con la misma naturalidad con que se crean los mares, los ríos, las montañas y las llanuras. Esta Naturalidad, no le hubiera sido posible en el primer estadio pueril, ingenuo y algo arrogante, ni en la segunda etapa de ejercitación intensiva pero aún identificado con el resultado de su obrar. El artista llega otra vez a ser un principiante, pues se da cuenta, con humildad que no es él quien realiza la magna obra. Ahora ya deja de pensar en términos de logro y fracaso, indiferente al resultado y retribución, simplemente practica su arte porque este mismo proceso en sí mismo le aporta felicidad y paz infinita. Se da cuenta de que es un poder transpersonal con el cual conecta y que es ese Ser Sin Forma, quien tiene el mérito loable. Solo entonces el orgullo, la arrogancia, así como el miedo al fracaso se desvanecen y el artista reverencia al gran poder que mediante él ha actuado con belleza sin límites. Y es así como espontáneamente aparecen las manifestaciones de la Asimetría, la Simplicidad, la Austera Sublimidad, la Naturalidad, la Reserva Honda, la Libertad de Apegos, y la Tranquilidad.

Como resultado de intensas y diarias prácticas de la pincelada única, y tras muchos fracasos con los cuales si uno se identifica, terminaría por abandonar todo empeño, un buen día, todo marcha sobre ruedas y sin esfuerzo alguno. Es como si brazo, mano, pincel y tinta, entraran en el cauce de un río y se vieran arrastrados por una corriente misteriosa que los conduce a presionar aquí y

soltar allá, a añadir una línea, o degradar un trazo. Las mejores obras, han surgido sin esfuerzo, como la hierba que brota, con una extremada Simplicidad y Naturalidad. No tienen nada, solo unos pocos trazos de tinta con momentos diluidos en agua, y sin embargo, como a los cielos de Castilla, no les falta nada.

Este hacer sin intencionalidad, también tiene relación con el acceso a las profundidades ocultas del iceberg de nuestra consciencia, se alcanza la relación con el inconsciente profundo que no está divorciado del modo de actuar de la naturaleza, y participa de la armonía creativa de ésta. Los procesos de creación simbólica siguen una metodología desprovista de análisis racionalista y más bien se apela a recursos intuitivos. Veremos a continuación las obras pertenecientes a las series *Asombro ante lo grande*, *Asombro ante lo pequeño*, *Paisaje en tres trazos* y *Tintas salpicadas*

6.2- Obras seleccionadas

Las siete características de la pintura vinculada al Zen, están presentes en estas obras, evitando caer en la chinería o japonería, lo cual equivaldría a la trivialización de la técnica de la pintura a la tinta, o *sumi-e*. En cambio, se ha intentado una asimilación de estas técnicas orientales a nuestra experiencia cotidiana, nacida de la interacción con el lugar donde nos encontramos ahora.

Hemos dividido esta parte práctica del trabajo en cuatro series fundamentales, *Asombro ante lo grande*, *Asombro ante lo pequeño*, *Paisaje en tres trazos* y *Tintas salpicadas*. Para lograr la asimilación a lo cercano en estas obras, hemos depositado vivencias de nuestro entorno próximo, del paisaje valenciano con el que interactuamos más, con recuerdos del paisaje asturiano donde hemos vivido durante dos años y por supuesto, del cubano. Más concretamente, para realizar la serie *Asombro ante lo grande*, hemos usado fotografías de ceibas cubanas, de grandes y majestuosos magnolios de Valencia, y un sinnúmero de árboles con ramas y formas caprichosas que nos han llamado la atención durante los paseos por el parque del antiguo cauce del río Turia. *Asombro ante lo pequeño*, también brotó de diminutas ramas y piedras encontradas en el camino del Turia. En cuanto a *Paisaje en tres trazos*, proviene de los recuerdos y fotografías de las vivencias en las montañas de Requena, en el Templo Zen Luz Serena donde hemos pasado estancias durante el año 2012. *Paisaje en tres trazos* también se debe a la inspiración producida por los austeros y simples paisajes de las planicies de Castilla, donde a veces solamente un arbusto o un pájaro rompe oportunamente la monotonía de los campos cultivados. *Tintas salpicadas* responde más a un impulso interior de energía creativa, esta serie resume en síntesis el conocimiento de las tres anteriores. De estas series vamos a hablar a continuación, y de su relación con las siete características de la pintura vinculada al Zen.

6.2.1- *Asombro ante lo grande*

Las arriesgadas figuras aparecen extasiadas ante la majestuosidad de las fuerzas creativas de la naturaleza, estas potencias son así mismo utilizadas en el proceso de creación de las obras. La conexión con estos poderes profundos del inconsciente adviene cuando hay mayor quietud y serenidad, permitiendo al cerebro trabajar en plenitud creativa, articulando su lenguaje interno y trascendiendo las limitaciones de la gramática habitual.

En la obra *En la presencia del árbol sinuoso I*, lo primero que salta a la vista es la Asimetría, tanto en el consciente alejamiento de un acabado técnico minucioso, como en la distribución no axial de los elementos. También se han usado diferentes tipos de pinceladas para resolver cada parte de la obra, en los troncos se ha colocado el pincel acostado, con toda la barriga contactando con el papel. Primero el pincel completo se humedece en agua, y en la punta se coloca tinta oscura, frotando el pincel sobre un plato de cerámica, se obtiene una gradación en el pincel que luego es trasladada al papel. Se ha añadido una textura según la direccionalidad de la corteza del árbol, que marca el ritmo energético de crecimiento, transporte y distribución de los nutrientes del árbol. Esta cualidad de la diferenciación de texturas y un tratamiento asimétrico se ve en las tintas *En la presencia del árbol sinuoso I y II*.



Rubén Fuentes, *En la presencia del árbol sinuoso I*, 2013, tinta china sobre papel, 50 x 70 cm.

El carácter huesudo de los viejos y recios troncos marca tanto la Simplicidad como la Majestuosa Sequedad. Hay aquí un tratamiento vertebrado y despojado de accesorios artificiosos. Sencillamente el asombro ante la belleza de troncos y ramas que se articulan en el espacio en impredecibles movimientos laberínticos, vericuetos que emulan la sagacidad de los más atrevidos escultores. La Naturalidad ha venido de la observación de la naturaleza, así como de una práctica diaria. De un probar, equivocarse, volver a equivocarse para finalmente acertar.



Rubén Fuentes, *En la presencia del árbol sinuoso II*, 2013, tinta china sobre papel crudo de Taiwán, 50 x 70 cm.

La tinta muchas veces ha aportado su propia acción, la cual hemos cuidado de no intervenir en nuestro afán de mejorar y refinar los contornos, que en este caso solo debilitaría obras que en su primera pincelada ya tienen suficiente fuerza expresiva. Sobre todo esta evidencia de la pincelada única, plena en Naturalidad, se aprecia en las obras *En la presencia del árbol sinuoso II*, *Asombro ante lo grande* y *En la presencia de la gran ceiba*. Estas obras al ser hechas sobre papel taiwanés hacen que la tinta y sus desplazamientos azarosos sean más evidentes. En la pintura a la tinta china, el tipo de papel marca una diferencia bastante acentuada entre un resultado y otro.



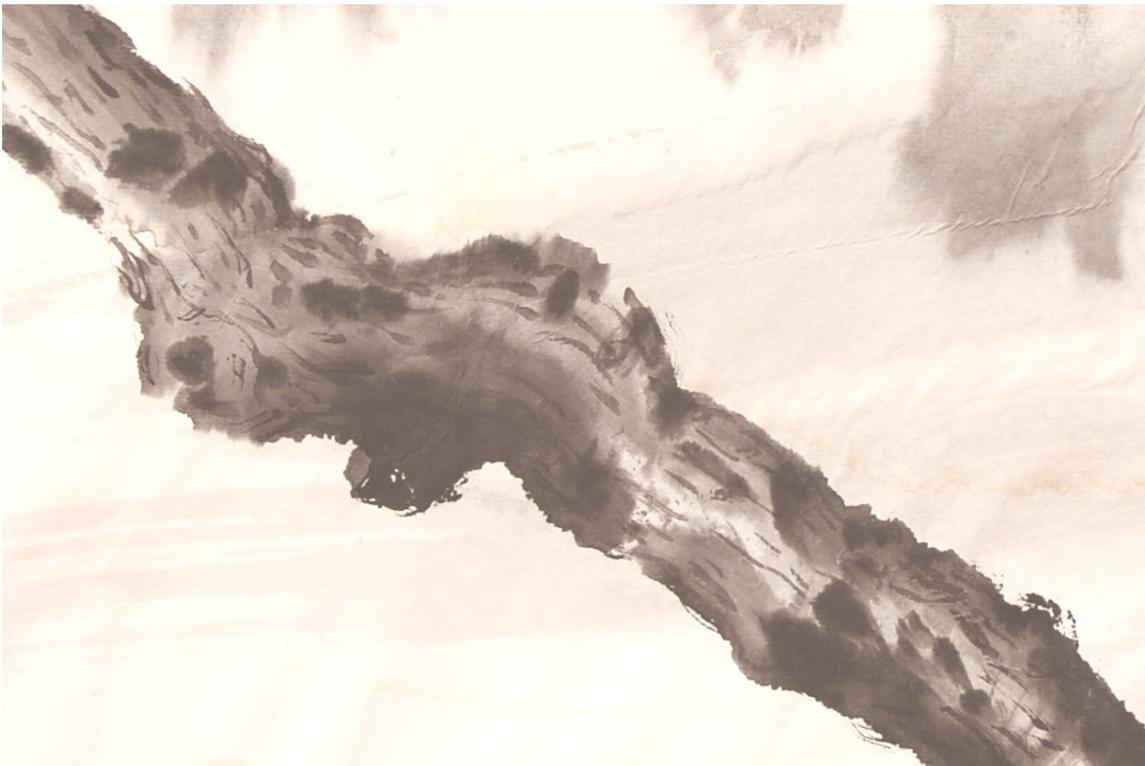
Rubén Fuentes, *Asombro ante lo grande*, 2013, tinta china sobre papel crudo de Taiwán, 50 x 70 cm.

La diferencia fundamental es la atmósfera que cobra la pincelada de tinta negra sobre los papeles orientales. Existen los papeles llamados crudos, que presentan un encolado prácticamente nulo, y los llamados cocidos que presentan mayor encolado y una textura más lisa y refinada que la del crudo. Mientras más crudo sea el papel, más capacidad de absorción presentará, difuminando más de manera automática los contornos, siendo justamente lo contrario lo que se produce con los papeles cocidos.



Rubén Fuentes, *En la presencia de la gran ceiba*, 2013, tinta china sobre papel crudo de Taiwán, 50 x 70 cm.

El papel usado en esta serie es el crudo, que favorece la Naturalidad, ya que una vez que se ha aprendido tras mucha práctica a usarlo, se aprovecha esta incontrolable expansión de la tinta, para crear junto al azar efectos de rugosidad, especialmente en los bordes de los troncos, texturas que surgen de una sola pincelada como se aprecia en el siguiente detalle.



Rubén Fuentes, *En la presencia del árbol sinuoso II*, (detalle).

La Reserva Honda en estas obras se evidencia en el descubrimiento de los vacíos en el paisaje, los cuales potencian la forma y la resaltan sobre el silencio del papel. Se ha trabajado con fotografías del antiguo cauce del río Turia, y de la profusión de detalles, hemos realizado una síntesis para dejar que la vista repose en el despojamiento de las formas más puras y preclaras.



Rubén Fuentes, *Asombro ante lo grande*, 2013, tinta china / papel crudo de Taiwán, 21 x 30 cm.

La Libertad de Apegos se pone de manifiesto en una superación de la regla, porque precisamente es la no adherencia a ésta, la que permite que otras características como la Naturalidad y la Asimetría se manifiesten. La regla de la lo no regla, es la única manera de atrapar los inesperados ritmos de los árboles que se angulan aquí y se retuercen allá, con una creatividad exacerbada. Pocas cosas hemos visto más libres de todo apego y restricción que las ramas, sus formas son tan variadas, en sinuosidades y vericuetos que no pueden menos que causar asombro en quien las mire con atención. De hecho ya de por sí las ramas son dibujos en el espacio, ya que los troncos son fácilmente traducibles a líneas. Si en un rostro se pueden establecer proporciones, en un cuerpo humano o en cualquier animal, que más o menos se repiten en las

variedades de la misma especie, esto no ocurre con los árboles, los cuales en su asimetría escultórica, presentan cada uno de los individuos nuevos retos y oportunidades de recorridos sugerentes para el pincel. Desde que comenzamos nuestros primeros balbuceos en el arte por el año 1994, las ramas comenzaron a aparecer en nuestros trazos. Veinte años después el mismo asombro, nos impulsa a seguir usando estos elementos tan cotidianos como fuente principal de inspiración.

Por lo demás la Tranquilidad flota en la soledad de los paisajes, en los cuales solo están presentes el árbol y el pequeño personaje que contempla en silencio, por respeto a no interrumpir los majestuosos ritmos de crecimiento propiciadores de tanta belleza.

6.2.2- Asombro ante lo pequeño

Esta serie parte de la fascinación por elementos mínimos de la naturaleza, pequeñas ramas o semillas austeras y secas en las que nadie prácticamente repara, por su tan habitual aparición por todas partes. No obstante su sencillez, las ramas desnudas en sus ritmos caprichosos, son siempre diferentes y asimétricas, basándose en estructuras que los seres humanos no somos capaces de adivinar, siendo nosotros mismos simétricos por naturaleza. De modo que la Asimetría es la característica que primero llama la atención aquí.

Obsérvese que todo el peso compositivo de la obra número I, se coloca con toda intencionalidad en el lado derecho del espacio, inclusive el sello personal, ha sido colocado a la derecha, dejando el izquierdo vacío. Pero este vacío de la izquierda no pierde atractivo, ya que la direccionalidad de la rama contribuye a activar este espacio.



Rubén Fuentes, *Asombro ante lo pequeño I*, 2013, tinta china sobre papel crudo de Taiwán, 13 x 24,5 cm.

La Simplicidad también salta a la vista, las ramas están dibujadas con la tinta china de un solo trazado, con el cual ya se logra incluso el volumen. Esta es una de las técnicas que se aprende pintando el bambú. El pincel se carga en el centro con tinta más clara y en los extremos con tinta más oscura, entonces con un solo trazo se logra el volumen. Posteriormente se le añaden los puntitos negros que son las yemas, pero desde el primer momento debe lograrse la aspereza de la rama mediante movimientos lentos y espasmódicos, pero firmes y seguros. La textura es ayudada por el alto grado de absorción del papel crudo

taiwanés usado mayormente para esta serie, el cual produce la ruptura automática de los bordes de la tinta.

La Majestuosa Sequedad, la tenemos en la huesuda estructura de las ramas, las cuales se trabajan alternando momentos de presión con la liberación de la presión. La áspera y bronca superficie de las ramas debe ser sentida desde el propio movimiento en el cual la tensión debe ser la justa, ni mucho, porque transluciría rigidez, ni poca porque el trazo resultaría debilitado y flácido. Tras mucha ejercitación aparece la Naturalidad como cualidad de lo que brota, sorprendiendo al propio artista que ejecuta el trazo, y verificando que no es uno quien actúa, sino la biósfera a través de nuestros huesos, tendones y piel.

Se han reservado intencionalmente espacios de vacío que ayudan a resaltar los momentos de lo pleno. La Reserva Honda es el silencio beneficioso que enmarca y dialoga con el espacio ocupado, su humildad es el no estar, sin embargo es su ausencia la que pone en valor las formas. Estos vacíos ayudan a la actitud mental de quietud y Tranquilidad en el espacio despejado, no hay aquí ninguna intención de llevar al espectador a lecturas más allá de lo que se muestra. Como en el *haiku*, esa forma simplificada de la poesía japonesa, escuetamente se describen momentos de alto placer estético frente a la magnificencia de pequeñas cosas cotidianas, pero al mismo tiempo desapegadas de la vulgaridad e intenciones dobles de los seres humanos. La vista del espectador puede recorrer las abruptas formas de la rama dibujada con tinta negra. No hay nada oculto detrás de los trazos, solo silencio y quietud.



Rubén Fuentes, *Asombro ante lo pequeño II*, 2013, tinta china sobre papel crudo de Taiwán, 18 x 18 cm.



Rubén Fuentes, *Asombro ante lo pequeño III*, 2013, tinta china sobre papel crudo de Taiwán, 34,5 cm x 18 cm.



Rubén Fuentes, *Asombro ante lo pequeño IV*, 2013, tinta china sobre papel crudo de Taiwán, 36 x 48 cm.



Rubén Fuentes, *Asombro ante lo pequeño V*, 2013, tinta china sobre papel crudo de Taiwán, 49 x 38 cm.



Rubén Fuentes, *Asombro ante lo pequeño VI*, 2013, tinta china sobre papel crudo de Taiwán, 27,5 x 24,5 cm.



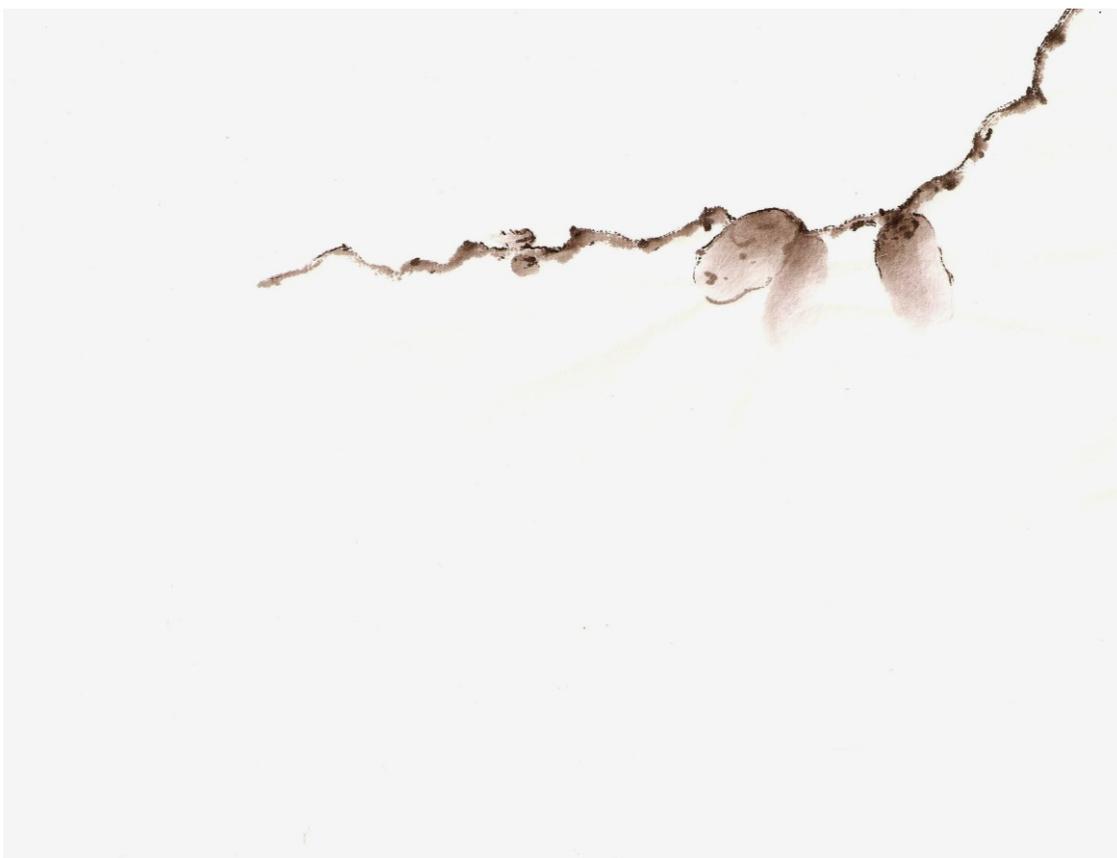
Rubén Fuentes, *Asombro ante lo pequeño VII*, 2013, tinta china sobre papel crudo de Taiwán, 27,5 x 24,5 cm.



Rubén Fuentes, *Asombro ante lo pequeño VIII*, 2013, tinta china sobre papel crudo de Taiwán, 19 x 18 cm.



Rubén Fuentes, *Asombro ante lo pequeño IX*, 2013, tinta china sobre papel crudo de Taiwán, 18 x 13 cm.



Rubén Fuentes, *Asombro ante lo pequeño X*, 2013, tinta china sobre papel crudo de Taiwán, 19 x 22 cm.



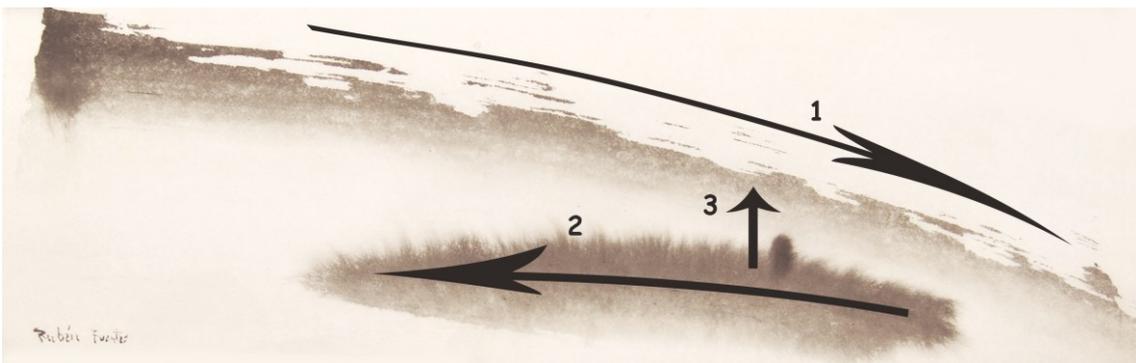
Rubén Fuentes, *Asombro ante lo pequeño XI*, 2013, tinta china sobre papel crudo de Taiwán, 18 x 28 cm.

6.2.3- *Paisaje en tres trazos*

Aunque consideramos que en esta serie se encuentran las siete características de la pintura vinculada al Zen, haremos énfasis solamente en las que sobresalen más. La Simplicidad ha aparecido desde la misma concepción inicial de la obras. La estructuración de los dibujos en tres pinceladas básicas, partió de esta primera obra *Paisaje en tres trazos I*, en la cual literalmente, solo se han empleado tres pinceladas para definir la pintura. Esta articulación con el número tres, responde a una ley objetiva necesaria, para que algo pueda ocurrir en nuestro universo. La participación de tres fuerzas es imprescindible para conformar el triángulo de progreso y renovación, de otro modo, cuando solo hay dualidad, no hay más que conflicto y oposición. En las grandes religiones, en la filosofía e incluso en la ciencia occidental, se ha descubierto el obrar de tres fuerzas, una pasiva, una activa y una neutra, o pudiera también hablarse de una afirmación, una negación y una reconciliación. Tenemos entonces en el átomo: el protón, el electrón y el neutrón. En la dialéctica de G. W. F. Hegel (1770-1831) está la tesis, la antítesis y la síntesis. En el brahmanismo existe la representación de Brahma el creador, Shiva el destructor y Vishnu el preservador. En el budismo, Buda como fuerza activa, el dharma, la enseñanza como fuerza pasiva y la sangha, y la comunidad de practicantes de la vía como fuerza neutra.



Rubén Fuentes, *Paisaje en tres trazos I*, 2013, tinta china sobre papel crudo de Taiwán, 9,9 x 29 cm.



Rubén Fuentes, *Paisaje en tres trazos I*, esquema de la dirección y orden de las pinceladas, diseño del autor.

En el pensamiento taoísta está la fuerza *yang* como activa, la fuerza *yin* pasiva, y el movimiento de alternancia entre ambas que es la fuerza reconciliadora. En el Tao Te Ching, libro magistral que cien veces se lee y siempre algo nuevo extraemos, podemos ver:

El Tao da nacimiento al uno.

El uno da nacimiento al dos.

El dos da nacimiento al tres.

El tres da nacimiento al todo.

Todo tiene a su espalda lo femenino *yin*

y se yergue encarando lo masculino *yang*.

Cuando lo masculino y lo femenino se encuentran

todo adquiere armonía.¹⁴⁷

En el número tres también está presente la Asimetría, el tres, como número impar es más asimétrico que un número par, esta característica está acentuada por la distribución de los elementos en el espacio. En este sentido vemos al personaje que contempla y protagoniza el despojado escenario situado a un lado u al otro, realiza así el equilibrio irregular en un triángulo escaleno con el árbol y la colina.

147

Lao Tse, 2007: p. 95.

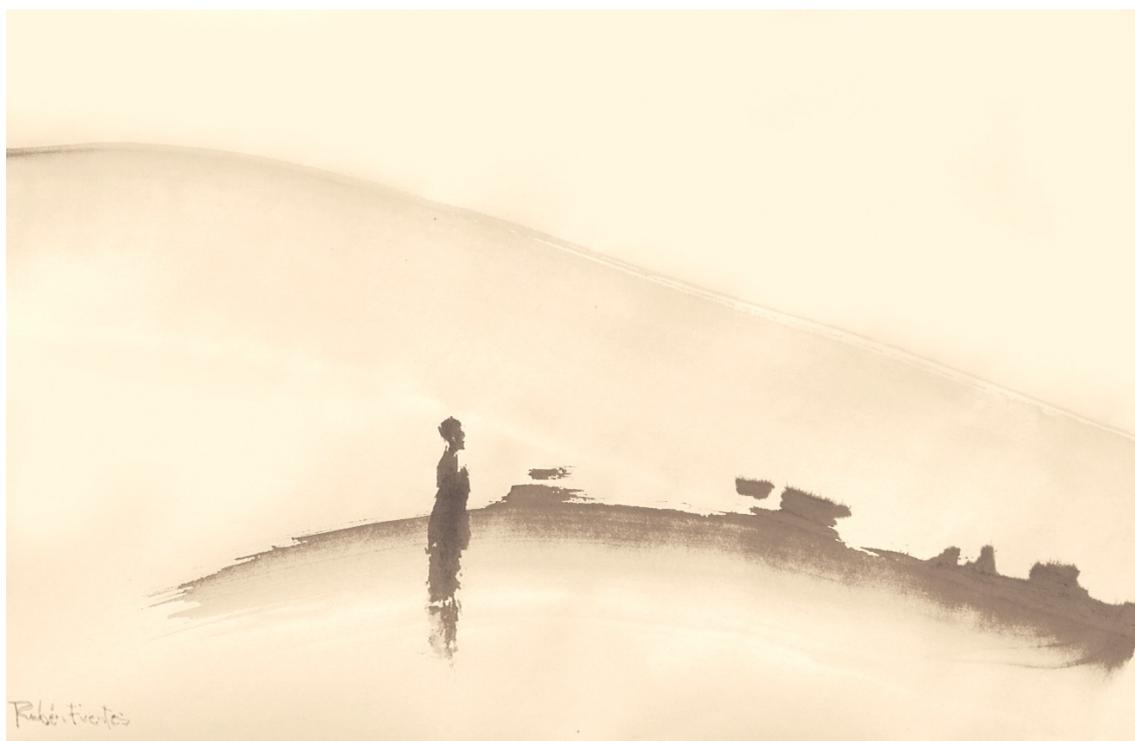
La Sutil Profundidad o Reserva Honda puede verse en las figuras que contemplan y recuerdan a los personajes que se pasean por los paisajes de Sesshū Tōyō. Así mismo pueden conectarse con los paisajes de Tomás Sánchez, en los cuales las figuras observan desde su pequeñez, integradas a la vacuidad de un paisaje pleno de hondas reverberaciones, trascendentes a toda forma, palabra o definición posible. La Tranquilidad, también sobresale en esta serie. Siendo el formato horizontal, se refuerza el contenido psicológico de reposo que esta posición trae a nuestros cuerpos. Aunque la pincelada es enérgica y decidida, transmite serenidad porque es el estado mental que había en el momento de pintar, movimiento en medio del reposo. A continuación veremos, en el puro lenguaje mudo de la imagen, como se han intentado poner en práctica estas características.



Rubén Fuentes, *Paisaje en tres trazos II*, 2013, tinta china sobre papel crudo de Taiwán, 16,5 x 28,5 cm.



Rubén Fuentes, *Paisaje en tres trazos III*, 2013, tinta china sobre papel crudo de Taiwán, 25 x 77 cm.



Rubén Fuentes, *Paisaje en tres trazos IV*, 2013, tinta china sobre papel crudo de Taiwán, 21 x 30 cm.



Rubén Fuentes, *Paisaje en tres trazos V*, 2013, tinta china sobre papel crudo de Taiwán, 28 x 48 cm.



Rubén Fuentes, *Paisaje en tres trazos VI*, 2013, tinta china sobre papel crudo de Taiwán, 50 x 70 cm.

6.2.4- *Tintas salpicadas*

En esta serie final, se potencia sobre todo la Libertad de Apegos, el propio método empleado, no permite ningún tipo de atadura a regla alguna o premeditación posible. El título *Tintas salpicadas*, viene del término japonés *hatsu-boku*. Es considerado uno de los estilos más difíciles, por esto lo hemos dejado para el final de la investigación. Las pinceladas tienen que reflejar toda la energía del instante presente, uno, dos, tres segundos y la pintura está terminada, pero para que alguna salga convincente, hay que tirar cientos de papeles desechados por su falta concentración, de fuerza y vigor. Nos hemos percatado por experiencia, tal y como se explica en el citado libro *Zen en el arte del tiro con arco*, que hay que entregarse a poderes que trascienden el raciocinio, para que alguna de estas tintas resulte interesante. Solo ahí cuando ni una sola vuelta de cuerda intelectual puede atar, es que el poder transpersonal se manifiesta, arrojando la belleza de la Asimetría, la Simplicidad, la Austera Sublimidad, la Naturalidad, la Reserva Honda a una simple mancha de tinta ejecutada de un trazo liberador. Nada de esto se puede lograr sin una mente que repose en la quietud, solo así es posible reunir todas las fuerzas físicas y psíquicas para que un vislumbre de lo infinito pueda dejar

su rastro en una hoja de papel. Veamos a continuación una serie de obras seleccionadas.



Rubén Fuentes, *Tintas salpicadas I*, 2013, tinta china sobre papel crudo de Taiwán, 59 x 97 cm.



Rubén Fuentes, *Tintas salpicadas II*, 2013, tinta china sobre papel crudo de Taiwán, 36 x 47 cm.



Rubén Fuentes, *Tintas salpicadas III*, 2013, tinta china sobre papel crudo de Taiwán, 25,5 x 26,5 cm.



Rubén Fuentes, *Tintas salpicadas IV*, 2013, tinta china sobre papel crudo de Taiwán, 28 x 18 cm.



Rubén Fuentes, *Tintas salpicadas V*, 2013, tinta china sobre papel, 44 x 37 cm.



Rubén Fuentes, *Tintas salpicadas VI*, 2013, tinta china sobre papel, 77 x 31 cm.



Rubén Fuentes, *Tintas salpicadas VII*, 2013, tinta china sobre papel, 78 x 35 cm.

Si las primeras obras de esta serie presentan todavía una cualidad reconocible de ramas y elementos del paisaje, en las últimas cuatro obras, la Libertad de Apegos se ha llevado al límite. Aunque es siempre la naturaleza la que inspira, se llega a la abstracción, a la síntesis de los elementos, ya no se puede hablar de paisaje en tres trazos sino de paisaje en un solo trazo, al igual que Hui Neng, se han despedazado los sutras. La pincelada única cobra su valor en las diferentes velocidades, produciendo partes más oscuras correspondientes al momento del trazo más lento, y partes en blanco volante, producidas por el pincel más seco, propios a momentos de alta velocidad en el trazo. El gesto parte sin premeditación, sin boceto previo, simplemente hay un contacto con el Ser Sin Forma, y de ahí brota el signo simplificado en un instante de silencio mental y de concentración de la energía vital.



Rubén Fuentes, *Tintas salpicadas VIII*, 2013, tinta china sobre papel chino, 50 x 70 cm.



Rubén Fuentes, *Tintas salpicadas IX*, 2013, tinta china sobre papel chino, 30 x 20 cm.



Rubén Fuentes, *Tintas salpicadas X*, 2013, tinta china sobre papel chino, 70 x 50 cm.



Rubén Fuentes, *Tintas salpicadas XI*, 2013, tinta china sobre papel chino, 50 x 60 cm.

Terminamos con la serie *Tintas salpicadas* esta parte práctica y final de la tesis. Hemos visto la motivación de cada obra, el proceso de gestación y elaboración de la idea. Obras más detalladas, obras más sintéticas y espontáneas, teniendo todas la peculiaridad de estar inscritas dentro de las siete características de la pintura vinculada al Zen.

7- Conclusiones

A lo largo de los años dedicados a esta tesis doctoral, nos han acompañado las siete características de la pintura vinculada al Zen, como un bajo continuo metodológico, ayudando a hilvanar la urdimbre de fragmentos. Hemos visto como éstas brotaron de la comprensión del Zen en las culturas de China y Japón, definiendo una estética que presenta los rasgos de Asimetría, Simplicidad, Austera Sublimidad o Majestuosa Sequedad, Naturalidad, Sutil Profundidad o Reserva Honda, Libertad de Apegos y Tranquilidad. En el apartado 2 se han expuesto detalladamente cada una de estas características pudiendo ser resumidas a continuación:

1 - Asimetría:

Irregularidad, desequilibrio, estilo informal, más rápido en la ejecución. Imperfección en el sentido de no buscar la perfección explícitamente.

2 - Simplicidad:

Despojamiento, austeridad, evitando los excesos y lo recargado. Sencillez en forma y cromatismo, mínimos trazos, reducción del color al negro, blanco y grises intermedios.

3 - Austera Sublimidad o Majestuosa Sequedad

Significa la desaparición del infantilismo, de la impericia o de la falta de experiencia, reteniendo sólo la médula o la esencia. Tiene una conexión con la Simplicidad y con la comprensión de la estructura interna de las cosas representadas.

4 - Naturalidad

Siendo no artificial, no forzada, la pintura brota sin intencionalidad como una flor silvestre. El artista, tras mucha práctica, se convierte en un canal por el que fluye la manifestación de la vida sin interrupciones.

5 - Sutil Profundidad o Reserva Honda

Se manifiesta en los espacios vacíos que separan elementos abstractos o figurativos y en figuras solitarias. Más bien se trata de insinuar y evocar lo que se quiere representar. A veces aparece cierta oscuridad en la atmósfera de la pintura, sin embargo ésta produce un efecto de calma luminosa.

6 - Libertad de Apegos

Implica liberarse del hábito, de la convención, la costumbre, la normativa y la regla. Se relaciona a una actitud mental sin restricciones sobre todo expresada en la libertad del trazo.

7 - Tranquilidad

Serenidad, calma, orientación hacia adentro. La pintura habiéndose ejecutado en una actitud contemplativa, transmite equilibrio al espectador.

Hemos comprobado como estas siete características, no están separadas unas de otras, sino que conforman un todo indivisible, interpenetrándose e incluyéndose unas dentro de las otras.

Para poder comprender los basamentos filosóficos y religiosos que sustentan las siete características, hemos introducido en el apartado 2.1, nociones del Budismo Zen y el Taoísmo. Hemos estudiado la evolución histórica de ambas corrientes partiendo de las figuras del Buda histórico y Lao Tse respectivamente. Vimos la vinculación fundamental de estos dos sistemas a través del concepto de Ser Sin Forma, principio inmutable de vacuidad generadora que se contrapone al mundo de la materialidad tangible y cambiante. También hemos visto la presencia de estas dos corrientes en el paisaje *shanshui*, y su relación con la montaña y con el fluir de las aguas. En el caso del Budismo Zen hemos introducido fundamentos de su práctica tales como *zazen* (meditación sedente), el *koan* (acertijos para liberar la mente) y el *samu* (trabajo consciente).

Seguidamente vimos en el capítulo 3, los dos primeros principios de la pintura china de Hsie He y su relación con las siete características de la pintura Zen:

1 - La circulación del *chi* (Aliento, Espíritu, Fuerza Vital del Cielo) produce el movimiento de la vida.

2 - El pincel crea la estructura.

Observamos como el primero, la vaga resonancia vital del *chi*, es puesta sobre el blanco del papel o la seda a través del segundo, la pincelada estructural. La resonancia dinámica se canaliza al espectador por medio de la excelencia del trazo, con momentos *yang* de mayor presión, y momentos *yin* de menor presión.

En el 3.2 hemos comenzado por introducir el período de la dinastía Song del Sur, en la cual se define con claridad la estética Zen. Pasamos así a ver obras a través del tamiz de las siete características, de los monjes pintores Mu Xi y Liang Kai. De Mu Xi analizamos las obras *Retrato de Lao Tse*, *Bodhidharma*, *Villa de pescadores en la tarde difusa* y *Caquis*, obra donde el pintor alcanzó la síntesis fundamental de su creación. Mientras que de Liang Kai investigamos

Pu-tai danzando, *Li Po cantando un poema*, *El sabio de Yao-tai*, *El sexto patriarca del Zen Hui Neng alcanzando la iluminación mientras corta un bambú* y finalmente *El sexto patriarca del Zen Hui Neng rompiendo los sutras*.

En el 3.3 analizamos pinturas de los individualistas Zhu Da y Shitao. De Zhu Da vimos *Roca con musgo*, *Dos pájaros*, *Melón negro*, y *Pez, pájaro, roca* y en todas estas el estilo único del artista impregnado de una alta Simplicidad así como de Asimetría y Libertad de Apegos. De Shitao vimos *El pavellón del pino cerca de un manantial*, *Paisaje pintado en el noveno festival*, y *Autorretrato*, *Supervisando la plantación de pinos*. En la obras de este pintor vimos su alta relación con la Simplicidad en el concepto de pincelada única, así como la

Reserva Honda y la Tranquilidad de estos paisajes *shanshui*, así como fragmentos de los escritos teóricos del artista.

Con la obra monumental de Sesshū Tōyō en el 3.4, vimos la asimilación de la estética Zen en Japón con pinturas como *Ama-no-Hashidate*, *Invierno*, *Copia libre de una pintura de Yü Chien* y probablemente la obra donde se resume todo el saber del artista: *Paisaje-Hatsuboku*. Seguidamente en el 3.5 investigamos el género *zenga*, en las creaciones de Hakuin Ekaku y Sengai Gibon. De Hakuin Ekaku inquirimos en las obras *Bodhidharma*, *Carácter sánscrito*, y *Carácter Mu* (Nada). Mientras que de Sengai Gibon hemos estudiado *Hotei se despierta de una siesta*, *Bodhidharma*, *Rana sonriente*, y *El santuario de Hachiman*. De estos dos autores vimos los altos grados de Simplicidad y Austera Sublimidad a las que llegaron sus creaciones, así como la estrecha relación pintura-caligrafía. Este vínculo trazo pictórico-trazo caligráfico nos permitió hilvanar la influencia en el mundo Occidental de las siete características de la pintura vinculada al Zen.

En el capítulo 4 tuvimos una introducción a algunas obras occidentales del siglo XX donde se evidencian las siete características. Vimos como estos pintores asimilaron el espíritu Zen principalmente a partir de la caligrafía, muchas veces substituyendo la tinta por materiales de la tradición occidental como el óleo o novedosos como el esmalte. En estos creadores se verificaba una constante recurrencia a la Asimetría, la Simplicidad, la Austera Sublimidad y la Naturalidad. Comenzamos con obras de artistas europeos pertenecientes a la

corriente del informalismo, vimos así obras de Hans Hartung, Pierre Soulages, Jean Degottex, George Mathieu, Henri Michaux, y Fabienne Verdier. De los artistas norteamericanos del expresionismo abstracto investigamos obras de Mark Tobey, Robert Motherwell, Franz Kline, Jackson Pollock, Mark Rothko, Cy Twombly y Brice Marden. Finalmente del contexto español en el cual se ha desarrollado gran parte de esta tesis, investigamos obras de Antoni Tàpies y de Fernando Zobel.

Esta introducción funcionó a modo de puente Oriente-Occidente, para posarnos gradualmente en la influencias de las pinturas monocromas vinculadas al Zen en obras de Tomás Sánchez y Leandro Soto, dos influyentes artistas cubanos de la generación surgida en los años ochenta. Analizamos obras de Tomás en el 5.1, reparando sobre todo en sus paisajes titulados: *Islote solo*, *Simplemente un vuelo*, *Contemplador del blanco* y *Otra vez la otra orilla desde el blanco*. Vimos en éstos la manifiestación de manera contundente de la Simplicidad, la Austera Sublimidad, la Reserva Honda, la Naturalidad y la Tranquilidad, mientras que la Libertad de Apegos y la Asimetría la encontramos de una manera más latente en las piezas *Sin Título*, *Contemplador del blanco* y *Simplemente un vuelo* respectivamente. Vimos como Mark Rothko y Antoni Tàpies influyeron directamente en el arte de Tomás Sánchez. En la entrevista al artista verificamos la admiración del pintor por la pintura paisajística chino-japonesa, así como la conciencia del propio artista de algunas de las características de la pintura vinculada al Zen.

De Leandro Soto en el 5.2, vimos dos obras de la serie *Liborio quiere escapar*, *Sueño en Jamaica II* y *Machu Picchu I* de la *Serie Perú*. Pudimos constatar en la creación de Leandro la llegada a altos grados de Simplicidad, Majestuosa Sequedad y Libertad de Apegos, también la Asimetría en el trazo accidentado y espontáneo ha sido verificada. En *Sueño en Jamaica II* y *Machu Picchu I* hemos visto en formas muy especiales la Tranquilidad y la Reserva Honda. Mientras que la Naturalidad en lo fluido y no forzado del trazo, está como un bajo continuo en todas las obras presentadas. La entrevista con el autor, nos sirvió para aclarar aspectos de la transmisión directa del arte del *sumi-e* a Leandro, por parte de la maestra japonesa Tamami Kobayashi, así como para evidenciar el conocimiento que tiene el artista de las técnicas y materiales de la pintura monocroma a la tinta.

En el capítulo 6 hemos ya llegado a nuestra propia investigación práctica, presentando una serie de obras monocromas a la tinta. A modo de introducción vimos como la práctica intensiva y diaria es fundamental para lograr eliminar una voluntad demasiado activa, y para que broten de manera espontánea la Naturalidad y el resto de las características. El artista tiene que volverse un canal por donde atravesase la energía primordial y devenir un árbol en sí mismo cuyas raíces toquen el Ser Sin Forma.

Se han presentado entonces treinta y tres pinturas al agua-tinta donde se cumplen los principios estructurales de este trabajo basado en las siete características. Habiéndose visto las series *Asombro ante lo grande: En la presencia del árbol sinuoso I, II* y *En la presencia de la gran ceiba. Asombro ante lo pequeño del I al X. Paisaje en tres trazos del I al VI* y finalmente *Tintas salpicadas del I al IX*.

La investigación ha sido disciplinada en el día a día, con fe en encontrar luz en medio del negro cerrado de la tinta y sus degradados. Podemos de este modo dar por conseguidos nuestros objetivos iniciales. Concluimos que las siete características de la pintura vinculada al Zen, definidas y perfectamente engarzadas entre sí gracias a las aportaciones de Shinichi Hisamatsu, están presentes en los artistas cubanos Tomás Sánchez, Leandro Soto y en nuestra propia investigación pictórica.

Estas siete características son el resultado de búsquedas pictóricas con su esencia en algo difícilmente definible en palabras, de ello puede solo decirse que es una fuente innombrable, pletórica de presencia. Es un vacío esencial pero que es completado en su mismo centro. Hemos visto como estas características, provenientes del arte extremo oriental, gestado desde una vivencia acrecentada en el Ser Sin Forma a partir de prácticas meditativas, están presentes también en la obra de estos artistas cubanos. Porque en realidad estas siete características no se siguen como normativas o instrucciones para la consecución de un fin, si así fuera resultarían obras

imitativas de la estética oriental, sin avanzar más allá de la chinería y la japonería. Más bien se puede decir que emanan por sí mismas en personas que sin imitar lo que hacían los viejos maestros chinos y japoneses, buscan lo mismo, y esto es la armonía de la meditación activa en el pincel.

Es nuestro deseo que esta investigación pueda, contribuir a promover la pintura al agua-tinta. Y desde el pequeño espacio que habita el arte en la vida actual, contribuir al bienestar del ser humano como parte indisoluble del todo. La pintura vinculada a la estética Zen deviene un canal de armonización con el equilibrio natural, así como un método de higiene mental, tal y como las técnicas de meditación en *zazen*, el *yoga* o el *taichi* entre otras. Si humildemente hemos aportado un grano de arena más a la sanación del tensionado y convulso mundo contemporáneo, esta tesis no habrá sido escrita en vano.

8- Bibliografía

Bibliografía principal:

-Libros:

ADDISS, Stephen, 1992. *L'art Zen*, Bordas S.A. Tokio.

ANFAM, David, 1999. *L'Expressionnisme abstrait*, Editions Thames & Hudson, Paris.

BAKER, Joan Stanley, KNEIB, André, TUNG, Wu, 1992. *Eastern Aesthetics and Modern Arts*, Coference Treatise, Taipei Fine Arts Museum, Taipei.

BAKER, Joan Stanley, 1990. *L'art japonais*, Thames & Hudson SARL, Paris.

BONET, Juan Manuel, 2003. *Tributo a Fernando Zóbel*, en PÉREZ Madero, Rafael, *Zóbel*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

BONNIE, Clearwater, 1984. *Mark Rothko. Ouvres sur papier*. Société nouvelle Adam Biro, Hong-Kong.

BOVET, Henri, 2010. *La voie du Tao. Un autre chemin de l'être*, Éditions de la Réunion des musées nationaux, Paris.

BUSHELL, Stephen W. 2008. *L'art de la Chine*, Parkstone Press International, New York.

CAHILL, James, 1980. *An index of early Chineses painters and paintings T'ang, Sung, and Yüan*, University of California Press, California.

CANA, María Fernanda, 2005. *Todo sobre la pintura china*, Parramón Ediciones S.A. Barcelona.

CHANG, Tsu-Wang, 2004. *Peinture et esthétique taiwanaises, Spécificité emblématique du lavis*, Institute Ricci de Taipei, Taipei.

CHENG, François, 1986. *Chu Ta, 1626-1705, le génie du trait*, Éditions Phébus, Paris.

CHENG, François, 1991. *Vide et plein. Le langage pictural chinois*, Éditions Points, Paris.

CRESPO GARCÍA, Ana, 1997. *El Zen en el arte contemporáneo*, Mandala Ediciones, Madrid.

FEIERABEND, Peter, 2000. *Arte asiático*, Könemann Verlagsgesellschaft mbH, Barcelona.

GONZÁLEZ, Margarita, PARSON, Tania, VEIGAS, José, 2002. *Déjame que te cuente. Antología de la crítica en los 80*. Artecubano Ediciones, La Habana.

GUTIERREZ, Fernando, 1998. *El Zen y el arte japonés*, Guadalquivir S.L. Ediciones, Sevilla.

HIRAYAMA, Hakuho, 1984. *La aguada japonesa Sumi-e*, Ed. Parramón, Barcelona.

HISAMATSU, Shinichi, 1971. *Zen and the fine arts*. Kodansha Internacional Ltd. Tokio.

LOMBA, Concha, 1992. *Tàpies*, Ediciones Rayuela, Valencia.

LONG, Jean, (sin fecha). *Chinese Ink Painting*, Blandford Paperbacks.

MAI- MAI SZE, 1959. *The way of Chinese painting. Its ideas and technique. With selections from the seventeenth century Mustard seed garden manual of painting.* Random House, New York.

MANRIQUE, María Eugenia, 2006. *Pintura Zen*, Editorial Kairós, Barcelona.

MARGERIE, Anne de, 1998. *Trésors du Musée national de Palais, Taipei.* Éditions de la Réunion des musées nationaux, Paris.

MICHAUX, Henri, 1986. *Un bárbaro en Asia.* Hyspamérica Ediciones, S. A. Barcelona.

MONSEL, Philippe, 1997. *Pollock 1912-1956*, Éditions Cercle d'Art, Paris.

OCAMPO, Estela, 1989. *El infinito en una hoja de papel*, Icaria Editorial S.A., Barcelona.

RACIONERO, Luis, 1975. *Textos de estética taoísta*, Barral, Barcelona.

RICKMANS, Pierre, 2007. *Traduction et commentaire de Shitao. Les propos sur la peinture du moine citrouille-amère.* Plon, Saint-Amand-Montrond.

SAITO, Ryukyu, 2002. *Suiboku. La voie de l'encre. Peinture traditionnelle japonaise-Manuel de base.* Guy Trédaniel Éditeur. Paris.

SATO, Shozo, 2010. *Sumi-e: the art of Japanese ink painting*, Turtle Publishing, Tokio. (Un DVD con vídeos explicativos acompaña al libro).

SUZUKI, Daisetz Teitaro, 1993. *Zen and Japanese Culture*, Princeton University Press, New York.

TANIZAKI, Junichiro, 1994. *Elogio de la sombra*, Ediciones Siruela, Madrid.

TREGEAR, Mary, 1991. *L'art chinois*, Éditions Thames & Hudson S.A.R.L., Paris.

VERDIER, Fabienne, 2013. *L'esprit de la peinture. Hommage aux maîtres flamands*. Éditions Albin Michel, Bruges.

VERDIER, Fabienne, 2001. *L'unique trait du pinceau*, Albin Michel, Paris.

WILSON, Adrian, 1965. *The art of Andrew Wyeth*, The Fine Arts Museums of San Francisco, California.

-Catálogos:

MENOCAL, Nina, BOLIVAR, Ramón, TIBOL, Raquel, 1992. *Leandro Soto, Un pintor cubano en el sureste de México*, Ninart Centro de Cultura, México.

SULLIVAN, Edward, GARCÍA MARQUES, Gabriel, 2003. *Tomás Sánchez*, Skira Ediciones, Milán.

-Sitios web:

BORGES, Jorge Luís, 2010. *El Budismo*. Disponible en: <http://www.southerncrossreview.org/48/borges-budismo.htm>. Ref. 08/01/2013.

BORGES, Jorge Luís; JURADO, Alicia, 2010. *¿Qué es el Budismo?*

Disponible en: <http://www.worcel.com/archivos/6/Borges%20&%20Jurado-Que%20Es%20El%20Budismo.pdf>. Ref. 08/01/2013.

CAHILL, James, 2013. *The theory of literaty painting in China*. Disponible en: <http://jamescahill.info/the-writings-of-james-cahill/the-theory-of-literati-painting-in-china-doctoral-dissertation>. Ref. 08/01/2013.

HERRERA, Andrea O., 2005. *Leandro Soto: Interview*. Disponible en: <http://www.philosophy.buffalo.edu/capenchair/CAOC/Interviews/iSoto.htm>. Ref. 08/01/2013.

HERRIGEL, Eugen, 2010. *Zen en el arte del tiro con arco*. Disponible en: <http://textosmonasticos.files.wordpress.com/2010/01/tiroconarco.pdf>. Ref. 08/01/2013.

KAKUAN, 2012. *Diez toros*. Disponible en: http://webs.ono.com/libreriavirtual/resumenes/diez_toros_kokuan.pdf. Ref. 08/01/2013.

MUNSTERBERG, Hugo, 2012. *Sesshū Tōyō*. Disponible en: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/536101/Sesshu> Ref. 08/01/2013.

SÁNCHEZ, Tomás, 2013. *Página web oficial del artista*. Disponible en: <http://tomassanchez.net>. Ref. 08/01/2013.

SCHLUTER, Ana María, 2013. *Sanbo, triple tesoro. Un jardín en el corazón de Zendo Betania*. Disponible en: <http://www.zendobetania.com>. Ref. 08/01/2013.

SOTO, Leandro, 2013. *Página web oficial del artista*. Disponible en: <http://leandrosoto.com> Ref. 08/01/2013.

-Tesis doctorales:

GINESTAR, Josep, 2000. *Recerques silencioses espirituals a l'art dels 1980-2000. Intercomunicació amb el meu procés creatiu*, Universitat Politècnica de Valencia, Facultat de Belles Arts de Sant Carles, Valencia.

HUANG, Chao Cheng, 2013. *¿Del individuo o de la esencia? Acerca del retrato chino, su evolución y relación con el retrato occidental desde la tradición al siglo XX*. Universidad Politècnica de Valencia, Facultat de Bellas Artes de San Carlos, Valencia.

GONZÁLEZ LINAJE, M^a Teresa, *La pintura de paisaje: del taoísmo chino al romanticismo europeo: paralelismos plásticos y estéticos*. Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Pintura, Madrid.

MEZCUA, Antonio, 2007. *El concepto de paisaje en China*, Editorial de la Universidad de Granada, Granada.

TEGALDO MUÑOZ, Omar, 2013. *El trazo chino y el vacío que lo anima. El Dibujo como soporte aglutinante de la Caligrafía y la Pintura china tradicional*. Universidad Politècnica de Valencia, Facultat de Bellas Artes de San Carlos, Valencia.

Bibliografía secundaria:

- ANONIMO, 2006. *La nube del no saber, texto anónimo inglés del siglo XIV*, Herder, Barcelona.
- AAVV, 1993. *El Paseante*, nums 20-22, 2ª época, (Número triple sobre taoísmo y arte chino). Siruela, Madrid.
- BASHO, Matsuo, 2009. *Haiku de las cuatro estaciones*, Miraguano Ediciones, Madrid.
- BROSSE, Jacques, 1996. *Les maîtres zen*, Baryards Éditions, Paris.
- CALLE, Ramiro, 2005. *Los mejores aforismos y parábolas de Oriente*, RBA Libros, Barcelona.
- CONZE, Edward, 1988. *El budismo: su esencia y su desarrollo*, Fondo de Cultura Económica, México, D.F.
- DESHIMARU, Taisen, 1982. *Autobiografía de un monje zen*, Luis Cárcamo, Madrid.
- DESHIMARU, Taisen, 2002. *El tesoro del zen. Los textos fundamentales del maestro Dogén*, Oniro, Barcelona.
- DÔGEN, 2002. *Cuerpo y espíritu La transmisión de las enseñanzas del Buda*, Paidós Orientalia, Barcelona.
- DÔGEN, 1998. *Polir la lune et labourer les nuages*, Éditions Albin Michel S.A. Paris.

EDWARDS, Betty, 1999. *Nuevo aprender a dibujar con el lado derecho del cerebro*, Ediciones Urano, Barcelona.

GUTIERREZ, Fernando, 1967. *El Arte del Japón*, Summa Artis, Historia General del Art vol. XXI, Espasa, Calpe S.A. Madrid.

HANH, Thich Nhat, 1999. *Clés pour le Zen. Un guide pour la pratique du Zen*, Éditions Jean-Claude Lattès, Saint-Amand-Montrond.

HUMPHREYS, Christmas, 1990. *Buddhism. An introduction and guide*, Penguin Books, New York.

JODOROWSKY, Alejandro, 2006. *El maestro y las magas*, Random House Mondadori, S. A. Barcelona.

LAO TSE, 2008. *Tao Te Ching*, (Versión de Stephen Mitchell, traducción al español por Jorge Viñes Roig), Alianza editorial, Madrid.

NENG, Huing, 2000. *Sutra del estrado*, Editorial Kairós, Barcelona.

PAGÈS, J. Santaaulàlia, 1986. *Marea baja. Haikús de primavera y de verano*. Edicions de la Magrana, Barcelona.

PITA, Gustavo, 2007. *El problema de la forma en la cultura japonesa*. XI Congreso Internacional de ALADAA. Asociación Latinoamericana de Estudios de Asia y África, México, D.F.

PITA, Gustavo, 1996. *El Zen y las artes marciales en el sistema de la cultura japonesa*. Texto inédito cedido por cortesía del autor a partir de una conferencia pronunciada en Casa de Asia, La Habana.

RIVIERE, Jean Roger, 1966. *El Arte de la China*, Summa Artis, Historia General del Arte vol. XX, Espasa, Calpe S.A. Madrid.

SUZUKI, Daisetz Teitaro, 1995. *Ensayos sobre Budismo Zen*, (tomos I, II y III), Editorial Kier, Buenos Aires.

SUZUKI, Daisetz Teitaro; FROMM, Erich, 1979. *Budismo zen y psicoanálisis*, Fondo de Cultura Económica de España, Madrid.

RAHULA, Walpola, 2003. *What the Buddha taught*, The Corporate Body of the Buddha Educational Foundation, Taipei.

SANGHARÁKSHITA, 1993. *El Budismo: la enseñanza y su práctica*, Fundación Tres Joyas, Valencia.

SHIBAYAMA, Senkei, 2005. *Barrera sin puerta*, Comentarios zen al Mumonkan, La Liebre de Marzo, Barcelona.

SCHLÜTER, Ana María, (sin fecha). *Textos y cantos*, Editorial Zendo Betania, Brihuega, Guadalajara.

SCHLÜTER, Ana María, 2008. *El verdadero vacío. La maravilla de las cosas*, Editorial Zendo Betania, Brihuega, Guadalajara.

SEKIDA, Katsuki, 2008. *Zazen*, Kairós, Barcelona.

SENGCAN, Jiangzhi, 2009. *Xing Xing Ming, Canto al corazón de la confianza*. Traducción del chino y comentarios de Dokushô Villalba, Edicionesi, Valencia.

TANIZAKI, Junichiro, 1994. *Elogio de la sombra*, Ediciones Siruela, Madrid.

THIBAUT, Kosen, 2004. *Kusen. Zazen: un efecto real*, Dojo Zen, La Habana.

VILLALBA, Dokushô, 2007. *Zen en la plaza del mercado. Claves Zen para comprender y sanar el malestar existencial en la era de la globalización*, Aguilar, Madrid.

YAMADA, Koun, 1986. *Barrera sin puerta*, Zendo Betania, Madrid.

9- Lista de imágenes

- Sengai Gibon, *Círculo, triángulo, y cuadrado (El Universo)*. Período Edo, inicios del siglo XIX, rollo colgante, tinta sobre papel, 28.4 x 48.1 cm. Museo de Arte Idemitsu, Tokyo.....18
- Shozo Sato, *Brisa de pino: Biombo para la ceremonia del té*. 38 cm x 182 cm. Colección del artista.....20
- Anónimo. *Amitābha cruzando la Montaña*. (No hay más datos). Imagen extraída del libro HISAMATSU, Shinichi, 1971. *Zen and the fine arts*. Kodansha Internacional Ltd. Tokio.....21
- Liang K'ai, *Sakyamuni descendiendo de la montaña*, tinta y color sobreseda, 119 x 52 cm, Agencia de Asuntos Culturales, Bunkacho, Tokyo.....22
- Sengai Gibon, *Ciego con lámpara*, tinta sobre papel (no hay más datos), imagen extraída del libro GUTIERREZ, Fernando, 1998. *El Zen y el arte japonés*, Guadalquivir S.L. Ediciones, Sevilla. (figura 34).....28
- Hakuin Ekaku, *Bodhidharma*, tinta sobre papel, (no hay más datos), Imagen extraída del libro HISAMATSU, Shinichi, 1971. *Zen and the fine arts*. Kodansha Internacional Ltd. Tokio, p. 223.....30
- Liang Kai, Detalle de *El sexto patriarca del Zen Hui Neng alcanzando la iluminación mientras corta un bambú*, tinta sobre papel, 74 x 32 cm. Museo Nacional de Tokio, Japón.....37
- Mu Xi, *Puesta de sol en una villa de pescadores* (detalle), de las Ocho vistas de Hsiao-Hsiang. Tinta sobre papel, 29,5 x 95,5 cm. Museo de Arte Nezu, Tokio, Japón.....41
- Tung Yüan, (S. X), *Mansiones en las montañas del paraíso*. (No hay más datos.) Imagen extraída del sitio web *Classical chinese landscape painting*, Disponible en <http://noemata.net/1996-2002/680.html>. Ref. 06/03/2014.....42
- Anónimo, *Acala* (conocida como Acala Roja). (No hay más datos.) Imagen extraída del libro HISAMATSU, Shinichi, 1971. *Zen and the fine arts*. Kodansha Internacional Ltd. Tokio, p. 123.....44
- MuXi, *Grulla*, tinta sobre seda, 175,5 x 99,0 cm, Daitoku-ji, Kyoto, Japón.....44

- Mu Xi, *Martín pescador sobre un junco seco*, tinta sobre papel 74,4 x 30.9 cm. Imagen extraída del libro HISAMATSU, Shinichi, 1971. *Zen and the fine arts*. Kodansha Internacional Ltd. Tokio, p. 125.....46
- Sesshū Tōyō, *Paisaje-Haboku*, (detalle), 148,6 cm x 32,7 cm, tinta sobre papel, Museo Nacional de Tokio, Japón.....52
- Sesshū Tōyō, *Invierno*, (detalle), 47.8 cm x 30.2 cm, tinta sobre papel, Museo Nacional de Tokio, Japón.....55
- Liang Kai, *El sexto patriarca del Zen Hui Neng rompiendo los sutras*, (detalle) tinta sobre papel, tamaño sin dato, Museo Nacional de Tokio.....79
- Wu Zhen, *Bambú a la tinta* (1347). Rollo colgante, tinta / papel. Museo Palacio Nacional, Taipei, Taiwan.....81
- Anónimo, finales del siglo XV (firmado Wu Zhen). *Manual de Bambú a la tinta*, detalle de la hoja 11. Hoja de album, tinta / papel. Museo Palacio Nacional Taipei, Taiwan.....81
- Mu Xi, *Retrato de Lao Tse*, tinta sobre papel, 89 x 33 cm, Colección Suenobu, Japón.....89
- Mu Xi, *Bodhidharma*, tinta sobre papel, 96,4 x 34,2 cm, Museo Municipal de Osaka, Japón.....91
- Mu Xi, *Villa de pescadores en la tarde difusa*, tinta sobre papel, (dimensiones sin dato). Museo Nacional de Kioto, Japón.....93
- Mu Xi, *Caquis*, final del siglo XIII, tinta sobre papel, 35,1 x 29,1 cm. Ryoko-in, Daitoku-ji, Kyoto, Japón96
- Liang Kai, *Pu-tai danzando*, tinta / papel, de 80,9 cm x 32,7 cm, Colección Maruyama, Japón.....100
- Ma Yüan, *Danzando y cantando, campesinos regresando del trabajo*, tinta sobre seda, 192,5 x 111 cm. Museo del palacio de Beijing, China.....102
- Ma Yüan, *Danzando y cantando, campesinos regresando del trabajo* (detalle), tinta sobre seda, 192,5 x 111 cm. Museo del palacio de Beijing, China.....102
- Liang Kai, *Pu-tai danzando* (detalle), tinta / papel, de 80,9 cm x 32,7 cm, Colección Maruyama, Japón.....102
- Liang Kai, *Li Po cantando un poema*, tinta sobre papel, 79 x 30 cm, Museo Nacional de Tokio.....104
- Liang Kai, *El sabio de Yao-tai*, tinta sobre papel, 48,6 x 27,7 cm, Museo Nacional del Palacio, Taipei, Taiwan.....106
- Liang Kai, *El sexto patriarca del Zen Hui Neng alcanzando la iluminación mientras corta un bambú*, tinta sobre papel, 74 x 32 cm. Museo Nacional de Tokio, Japón.....108
- Liang Kai, *El sexto patriarca del Zen Hui Neng rompiendo los sutras*, tinta sobre papel, 72,7 x 31,5 cm, Museo Nacional de Tokio, Japón.....109
- Zhu Da, *Roca con musgo*, tinta sobre papel, Museo de Shanghai, China, (dimensiones sin dato).....117
- Zhu Da, *Dos pájaros*, tinta sobre papel, 31,7 x 26,3 cm, colección Sumitomo, Oiso, Japón.....118

-Zhu Da, <i>Melón negro</i> , tinta sobre papel, Museo de Shanghai, China, (dimensiones sin dato).....	121
-Zhu Da, <i>Pez, pájaro, roca</i> , 1694, tinta china sobre papel, rollo colgante, Colección Drenowatz, Museo Rietberg, Zürich, Suiza. (Dimensiones sin dato).....	122
-Shitao, <i>El pavellón del pino cerca de un manantial</i> , 1675, tinta sobre seda, 131.3 × 49.8 cm.....	128
-Shitao, <i>Paisaje pintado en el noveno festival</i> , 1705, rollo colgante, tinta y color sobre papel, 71.6 x 42.2 cm, Museo metropolitano de arte de Nueva York, Estados Unidos.....	131
-Shitao, <i>Autorretrato, Supervisando la plantación de pinos</i> , 1674. Rollo colgante, tinta y color sobre papel. Altura 40.3 x 170 cm. Museo Palacio Nacional, Taiwan.....	134
-Shitao, <i>Autorretrato, Supervisando la plantación de pinos</i> , (detalle) Rollo colgante, tinta y color sobre papel. Museo Palacio Nacional, Taiwan.....	134
-Sesshū Tōyō , <i>Paisaje de las cuatro estaciones</i> . Colección Kuroda Naganari, Tokyo. <i>Invierno</i> , Museo Nacional de Tokio, Japón. <i>Paisaje-Hatsuboku</i> , Museo Nacional de Tokio, Japón.....	141
-Sesshū Tōyō, <i>Ama-no-Hashidate</i> , fragmento de un rollo en el estilo <i>suiboku-ga</i> , 90 × 178.2 cm, tinta y color tenue sobre papel, (1502–05), Museo Nacional de Kioto.....	143
-Sesshū Tōyō, <i>Invierno</i> , 47.8 cm × 30.2 cm, tinta sobre papel, Museo Nacional de Tokio, Japón.....	145
-Sesshū Tōyō, <i>Copia libre de una pintura de Yū Chien</i> , tinta sobre papel, 30.0 x 30.6 cm, Museo de la Prefectura de Okayama, Japón.....	148
-Sesshū Tōyō, <i>Paisaje-Hatsuboku</i> , (1495), 148,6 cm x 32,7 cm, tinta sobre papel, Museo Nacional de Tokio, Japón..	149
-Hakuin Ekaku, <i>Bodhidharma</i> , mediados del siglo XVIII, tinta sobre papel, (tamaño sin dato), Senbutsu-ji, Kioto, Japón.....	155
-Hakuin Ekaku, <i>Bodhidharma</i> , tinta sobre papel, (tamaño, y colección sin datos). Imagen extraída del libro HISAMATSU, Shinichi, 1971. <i>Zen and the fine arts</i> . Kodansha Internacional Ltd. Tokio, p.221.....	157
-Hakuin Ekaku, <i>Carácter sánscrito</i> , tinta sobre papel, 107,8 x 56,7 cm, (colección sin dato). Imagen extraída del libro HISAMATSU, Shinichi, 1971. <i>Zen and the fine arts</i> . Kodansha Internacional Ltd. Tokio, p. 222.....	159
-Hakuin Ekaku, <i>Carácter Mu</i> (Nada), tinta sobre papel, 43.6 x 42.2 cm, (colección sin dato). Imagen extraída del libro HISAMATSU, Shinichi, 1971. <i>Zen and the fine arts</i> . Kodansha Internacional Ltd. Tokio, p. 223.....	161
-Hakuin Ekaku, <i>Ensō</i> , tinta sobre papel, 15,5 x 54 cm, Colección privada.....	163
-Sengai Gibon , <i>Círculo, triángulo, y cuadrado (El Universo)</i> , rollo colgante, tinta sobre papel, 28.4 x 48.1 cm. Museo de Arte Idemitsu, Tokyo.....	166

-Sengai Gibon, <i>Hotei se despierta de una siesta</i> , tinta sobre papel, (medidas sin dato), Museo de Bellas Artes de Boston.....	169
-Sengai Gibon, <i>Bodhidharma</i> , tinta sobre papel, 51,6 x 69,4 cm, Museo Idemitsu, Tokyo, Japón	171
-Sengai Gibon, <i>Rana sonriente</i> , tinta sobre papel, 40 x 51,3 cm, Museo Idemitsu, Tokyo, Japón.....	172
-Sengai Gibon, <i>El santuario de Hachiman</i> , tinta sobre papel, 35 x 56,3 cm, Colección Sansō, Estados Unidos.....	174
-Hans Hartung, <i>Sin título</i> , tinta china sobre papel, 47,8 x 30,5 cm, 1937. Im Besitz des Künstlers.....	179
-Pierre Soulages, <i>Número 27</i> , litografía, 79 x 53 cm. Colección Murlot, Paris.....	181
-Jean Degottex, <i>Aware II</i> , óleo sobre lienzo, 202 x 350 cm, 1961. Colección Centro Georges Pompidou, Paris.....	183
-George Mathieu, <i>Sin Título</i> , acuarela y tinta china sobre cartulina, 56 x 77 cm, 1958. Colección privada.....	185
-Henri Michaux, <i>Sin Título</i> , 1962, tinta china sobre papel Japón, 52 x 67,5 cm. (Colección sin dato.) Imagen disponible en: http://www.artfinding.com/Auction/Henri-michaux-1899-1984-sans-titre-1962-encre-de-chine-sur-papier-japon-monogramme-en-bas-a-droite/134698.html , ref. 28/03/2014.....	186
-Fabienne Verdier, <i>Sedes Sapientiae n° 21</i> , tinta china sobre papel de China, 50 x 40 cm, 2011, Museo Groeninge, Brujas, Bélgica.....	188
-Mark Tobey, <i>Espacio Ritual XIX</i> , 1957. Tinta Sumi sobre papel japonés. 113 x 87.5 cm. Willard Gallery, New York.....	190
-Motherwell, <i>The hollow men suite, n° 7</i> , 1985-86. (No hay más datos.) Imagen extraída del libro BAKER, Joan Stanley, KNEIB, André, TUNG, Wu, 1992. fig.55-6.....	191
-Franz Kline, <i>Suspendido</i> , 88,9 x 94 cm, óleo sobre lienzo, 1953 (Colección sin dato.) Imagen disponible en: blogspot.fr/2010/08/franz-kline-suspended-1953.html , ref. 28/03/2014.....	192
-Jackson Pollock, <i>Lo profundo</i> , 1953, óleo y esmalte sobre tela, 220,5 x 150,1 cm. Centro Georges Pompidou, Paris	194
-Mark Rothko, <i>Sin título</i> , 1961, pluma y tinta sobre papel, 28 x 21,5 cm. Colección Dore Ashton.....	196
-Cy Twombly, <i>El héroe y Leandro II</i> , 156 x 205 cm, 1981-1984, Colección Daros, Suiza.....	198
-Brice Marden, <i>Vine</i> , óleo sobre lino, 243 cm x 259 cm, 1992-93, Museo de Arte Moderno de Nueva York.....	199
-Antoni Tàpies, <i>Materia del tiempo</i> , pintura sobre madera, 270 x 220 cm, 1983, Colección privada, Barcelona.....	202
-Fernando Zobel, <i>Tarifa</i> , 1976, óleo sobre lienzo, 150 x 120 cm, Colección privada.....	204

-Tomás Sánchez, <i>Islote solo</i> , 48 x 36 cm, caseína sobre papel, 1981, Colección privada.....	209
-Tomás Sánchez, <i>Sin Título</i> , tempera sobre papel, 15,5 x 12,2 cm, 1983, (Colección sin dato). Imagen extraída del libro SULLIVAN, Edward, GARCÍA MARQUES, Gabriel, 2003. <i>Tomás Sánchez</i> , Skira Ediciones, Milán. Fig. 58	215
-Tomás Sánchez, <i>Simplemente un vuelo</i> , platka / cartulina, 48x36, 1981, Colección del Ministerio de Cultura, La Habana, Cuba.....	217
-Tomás Sánchez, <i>Contemplador del blanco</i> , 121,9 x 52,4 cm, acrílico sobre lienzo, 1999, (Colección sin dato). Imagen extraída del libro SULLIVAN, Edward, GARCÍA MARQUES, Gabriel, 2003. <i>Tomás Sánchez</i> , Skira Ediciones, Milán. Fig. 162.....	219
-Tomás Sánchez, <i>Otra vez la otra orilla desde el blanco</i> , acrílico / lienzo, 121,9 x 152,4 cm, 1999, (Colección sin dato). Fotografía extraída de la <i>Página web oficial del artista</i> . Ibidem.....	222
-Leandro Soto, vista de la instalación <i>Liborio wants to scape</i> . expo personal <i>De Palo pa' Rumba</i> , Centro Cultural de Mérida, Yucatán, México, 2000. Extraída de la <i>Página web oficial del artista</i> . Ibidem.....	235
-Leandro Soto, de la serie <i>Liborio quiere escapar</i> , tinta china sobre papel, 96 x 63,5 cm. 2000. Colección del artista..	237
-Leandro Soto, de la serie <i>Liborio quiere escapar</i> , tinta china sobre papel, 96 x 63,5 cm. 2000. Colección del artista..	239
-Leandro Soto, <i>Sueño en Jamaica II</i> . Serie Jamaica. 43,2 x 80 cm, tinta sobre papel, 1995. Colección del artista.....	243
-Leandro Soto, <i>Machu Picchu I</i> . Serie Perú. 50 cm x 76,2 cm. Tinta sobre papel japonés. 1997. Colección del artista.....	247
-Una alumna de Leandro Soto pintando la música de Mozart. Clase del sábado 10/12/2011. Fotografía tomada por el autor con el programa Skype.....	250
-Rubén Fuentes, <i>En la presencia del árbol sinuoso I</i> , de la serie <i>Asombro ante lo grande</i> , tinta china sobre papel, 70 cm x 50 cm, 2013. Colección del artista.....	268
-Rubén Fuentes, <i>En la presencia del árbol sinuoso II</i> , de la serie <i>Asombro ante lo grande</i> , tinta china sobre papel crudo de Taiwán, 70 cm x 50 cm, 2013. Colección privada, Valencia.....	269
-Rubén Fuentes, <i>Asombro ante lo grande</i> , tinta china sobre papel crudo de Taiwán, 70 cm x 50 cm, 2013. Colección del artista.....	270
-Rubén Fuentes, <i>En la presencia de la gran ceiba</i> , de la serie <i>Asombro ante lo grande</i> , tinta china sobre papel crudo de Taiwán, 70 cm x 50 cm, 2013. Colección privada, Valencia.....	271

-Rubén Fuentes, <i>En la presencia del árbol sinuoso II</i> , (detalle). Colección del artista.....	272
-Rubén Fuentes, <i>Asombro ante lo grande</i> , 2013, tinta china / papel crudo de Taiwán, 21 x 30 cm.....	273
-Rubén Fuentes, <i>Asombro ante lo pequeño I</i> , tinta china sobre papel crudo de Taiwán, 24,5 cm x 13 cm, 2013. Colección del artista.....	275
-Rubén Fuentes, <i>Asombro ante lo pequeño II</i> , tinta china sobre papel crudo de Taiwán, 18 cm x 18 cm, 2013. Colección del artista	277
-Rubén Fuentes, <i>Asombro ante lo pequeño III</i> , tinta china sobre papel crudo de Taiwán, 18 cm x 34,5 cm, 2013. Colección del artista.....	278
-Rubén Fuentes, <i>Asombro ante lo pequeño IV</i> , tinta china sobre papel crudo de Taiwán, 36 cm x 48 cm, 2013. Colección del artista.....	279
-Rubén Fuentes, <i>Asombro ante lo pequeño V</i> , tinta china sobre papel crudo de Taiwán, 38 cm x 49 cm, 2013. Colección del artista.....	280
-Rubén Fuentes, <i>Asombro ante lo pequeño VI</i> , tinta china sobre papel crudo de Taiwán, 24,5 cm x 27,5 cm, 2013. Colección del artista.....	281
-Rubén Fuentes, <i>Asombro ante lo pequeño VII</i> , tinta china sobre papel crudo de Taiwán, 24,5 cm x 27,5 cm, 2013. Colección del artista.....	282
-Rubén Fuentes, <i>Asombro ante lo pequeño VIII</i> , tinta china sobre papel crudo de Taiwán, 18 cm x 19 cm, 2013. Colección del artista.....	283
-Rubén Fuentes, <i>Asombro ante lo pequeño IX</i> , tinta china sobre papel crudo de Taiwán, 18 cm x 13 cm, 2013. Colección del artista.....	284
-Rubén Fuentes, <i>Asombro ante lo pequeño X</i> , tinta china sobre papel crudo de Taiwán, 22 cm x 19 cm, 2013. Colección del artista.....	285
-Rubén Fuentes, <i>Asombro ante lo pequeño XI</i> , tinta china sobre papel crudo de Taiwán, 28 cm x 18 cm, 2013. <i>Colección del artista</i>	286
-Rubén Fuentes, <i>Paisaje en tres trazos I</i> , tinta china sobre papel crudo de Taiwán, 29 cm x 9,9 cm, 2013. Colección del artista.....	288

-Rubén Fuentes, <i>Paisaje en tres trazos I</i> , esquema de la dirección y orden de las pinceladas, diseño del autor. Colección del artista.....	288
-Rubén Fuentes, <i>Paisaje en tres trazos II</i> , tinta china sobre papel crudo de Taiwán, 28,5 cm x 16,5 cm, 2013. Colección del artista.....	291
-Rubén Fuentes, <i>Paisaje en tres trazos III</i> , tinta china sobre papel crudo de Taiwán, 77 cm x 25 cm, 2013. Colección del artista.....	292
-Rubén Fuentes, <i>Paisaje en tres trazos IV</i> , tinta china / papel crudo de Taiwán, 30 cm x 21 cm, 2013. Colección del artista.....	293
-Rubén Fuentes, <i>Paisaje en tres trazos V</i> , tinta china sobre papel crudo de Taiwán, 48 cm x 28 cm, 2013. Colección del artista.....	294
-Rubén Fuentes, <i>Paisaje en tres trazos VI</i> , tinta china sobre papel crudo de Taiwán, 70 cm x 50 cm, 2013. Colección Instituto Confucio, Valencia.....	295
-Rubén Fuentes, <i>Tintas salpicadas I</i> , tinta china sobre papel crudo de Taiwán, 97 cm x 59 cm, 2013. Colección del artista.....	297
-Rubén Fuentes, <i>Tintas salpicadas II</i> , tinta china sobre papel crudo de Taiwán, 47 cm x 36 cm, 2013 Colección del artista.....	298
-Rubén Fuentes, <i>Tintas salpicadas III</i> , tinta china sobre papel crudo de Taiwán, 25,5 cm x 26,5 cm, 2013. Colección del artista.....	299
-Rubén Fuentes, <i>Tintas salpicadas IV</i> , tinta china sobre papel crudo de Taiwán, 28 cm x 18 cm, 2013. Colección del artista.....	300
-Rubén Fuentes, <i>Tintas salpicadas V</i> , tinta china sobre papel, 44 cm x 37 cm, 2013. Colección del artista.....	301
-Rubén Fuentes, <i>Tintas salpicadas VI</i> , tinta china sobre papel, 77 cm x 31 cm, 2013. Colección del artista.....	302
-Rubén Fuentes, <i>Tintas salpicadas VII</i> , tinta china sobre papel, 78 cm x 35 cm, 2013. Colección del artista.....	303
-Rubén Fuentes, <i>Tintas salpicadas VIII</i> , tinta china sobre papel chino, 70 cm x 50 cm, 2013. Colección del artista.....	305
-Rubén Fuentes, <i>Tintas salpicadas IX</i> , tinta china sobre papel chino, 20 cm x 30 cm, 2013. Colección del artista.....	306
-Rubén Fuentes, <i>Tintas salpicadas X</i> , tinta china sobre papel chino, 50 cm x 70 cm, 2013. Colección del artista.....	307
-Rubén Fuentes, <i>Tintas salpicadas XI</i> , tinta china sobre papel chino, 60 cm x 50 cm, 2013. Colección del artista.....	308

INFLUENCIAS ZEN DE LAS PINTURAS MONOCROMAS ORIENTALES EN OBRAS DE LOS ARTISTAS CUBANOS TOMÁS SÁNCHEZ, LEANDRO SOTO, Y RUBÉN FUENTES

TESIS DOCTORAL (RESUMEN EN CASTELLANO)

PRESENTADA POR: RUBÉN FUENTES GONZÁLEZ

DIRIGIDA POR: GUILLERMO RAMOS Y MARÍA ÁNGELES LÓPEZ

FECHA: JUNIO, 2015

Comenzamos en el apartado 1 de introducción con la formulación de la hipótesis, mención de los antecedentes y estado actual del tema, así como una exposición de los contenidos. En el 2, aparece una exposición detallada de la metodología a utilizar, basada en las siete características de la pintura vinculada al Zen de Shinishi Hisamatsu. Estas características son las siguientes: 1 - Asimetría, 2 - Simplicidad, 3 - Austera Sublimidad o Majestuosa Sequedad, 4 - Naturalidad, 5 - Sutil Profundidad o Reserva Honda, 6 - Libertad de Apegos, y 7 - Tranquilidad. En el apartado 2.1 se exponen elementos esenciales de la filosofía y la práctica del Budismo Zen, así como su vinculación al Taoísmo, por la influencia directa que tuvo en el contexto de nacimiento de las siete características.

En el apartado 3, se analizan obras de cuatro pintores chinos y tres japoneses donde se evidencian las siete características de la pintura vinculada al Zen. Se presentan algunos datos biográficos de los autores, especialmente los que

tengan que ver con la producción pictórica y su vinculación a la práctica del Zen. Previamente en el 3.1, estudiamos los dos primeros principios de la pintura china de Hsie He, éstos son necesarios para la comprensión de la estética pictórica china tradicional: 1 - La circulación del *ch'i* produce el movimiento de la vida, 2 - El pincel crea la estructura. Vemos mediante estos dos primeros principios, como lo fundamental para la pintura china tradicional, es la captación del *ch'i* o energía vital, y no la apariencia externa de los objetos, este *ch'i*, es transmitido gracias a la pincelada estructural en la cual está implicada la dualidad de opuestos *yin-yang*. Analizamos como estos principios están vinculados con características de la pintura Zen como la Simplicidad, la Naturalidad y la Tranquilidad, así como con la expresión del Ser Sin Forma. De este modo en el 3.2, entramos en el análisis de obras de dos pintores chinos de la dinastía Song del Sur que encarnaron y dieron forma a la estética Zen: Mu Xi y Liang Khai. En el 3.3, exploramos obras de Zhu Da y Shitao, a la luz de las siete características. De Shitao vemos también fragmentos de sus textos teóricos, y la formulación del concepto de pincelada única. En el 3.4, vemos la obra del pintor japonés Sesshū Tōyō, se muestran tres estilos fundamentales que en su versátil producción creó este maestro: uno más detallado, suave, de trazos diluidos, otro de líneas gruesas, duro, seco, definido, y uno sintético y espontáneo llamado *hatsu boku* o de tinta salpicada. Estudiamos en el 3.5 obras de los también japoneses Hakuin Ekaku y Sengai Gibon y su relación con el género *zenga*, literalmente pintura Zen. De Hakuin Ekaku analizamos

algunas obras de carácter caligráfico que nos ayudan a comprender la influencia de la estética Zen en artistas occidentales. En Sengai Gibon vemos la libertad y espontaneidad absoluta en el trazo de la tinta, y la síntesis a un alto nivel de Simplicidad y Libertad de Apegos llegando incluso a la abstracción total.

El apartado 4 es un capítulo de apoyo, una introducción a algunas obras occidentales del siglo XX donde se evidencian las siete características de la pintura vinculada al Zen. Así vemos pinturas tanto de artistas europeos como norteamericanos, las pinturas analizadas son de: Hans Hartung, Pierre Soulages, Jean Degottex, Henri Michaux, George Mathieu, Fabienne Verdier, Mark Tobey, Robert Motherwell, Franz Kline, Jackson Pollock, Mark Rothko, Cy Twombly, Brice Marden, Antoni Tàpies y Fernando Zobel. Este apartado 4 permite una entrada gradual y sin choques abruptos a los pintores cubanos propuestos en el siguiente capítulo.

En el 5 entramos en el análisis de pinturas con predominio monocromático a la luz de las siete características de Tomás Sánchez y Leandro Soto. Vemos cómo se manifiestan vínculos estéticos con las pinturas chinas y japonesas analizadas en apartados anteriores. En las obras de Tomás Sánchez podemos ver una mayor relación con la Simplicidad, la Austera Sublimidad, la Reserva Honda y la Tranquilidad, mientras que en los trabajos de Leandro Soto, se aprecian más la Asimetría, la Naturalidad y la Libertad de Apegos. Fragmentos

de una entrevista realizada a cada uno de los artistas, sirve como corroboración de los criterios expuestos.

Finalmente, el capítulo 6, está dedicado a obras producidas por el autor de esta tesis, en las cuales están presentes las siete características. Se introduce con un texto sobre los procesos de la práctica del arte del pincel y la tinta, el cual se resume en tres etapas: 1 - comienzos llenos de ilusiones, ingenuidad y cierta arrogancia, 2 - práctica intensiva de las reglas y la disciplina, 3 - olvido de sí mismo y superación de la regla. Se ven al mismo tiempo treinta y tres obras donde se aprecian diferentes tipos de pincelada y con diversos grados de Asimetría, Simplicidad, Libertad de Apegos y Honda Reserva, hasta llegar a una síntesis abstracta. Estas obras están agrupadas en cuatro series: *Asombro ante lo grande*, *Asombro ante lo pequeño*, *Paisaje en tres trazos* y *Tintas salpicadas*.

En el apartado 7 vemos las conclusiones con un resumen del camino seguido para llegar a corroborar la hipótesis inicial. La bibliografía en el 8 se divide en Bibliografía principal, dentro de la cual encontraremos Libros, Catálogos, Sitios web y Tesis doctorales consultadas que tienen una relación directa con el tema propuesto de la pintura vinculada al Zen, o a los autores cubanos analizados. La Bibliografía secundaria, abarca aquellos textos que han servido de apoyo filosófico al tema del Budismo Zen y el Taoísmo. En el apartado 9, se encuentra una lista de las imágenes que aparecen a lo largo de la tesis con todos los datos disponibles.

*INFLUÈNCIES ZEN DE LES PINTURES MONOCROMES ORIENTALS EN
LES OBRES DELS ARTISTES CUBANS TOMÁS SÁNCHEZ, LEANDRO
SOTO, I RUBÉN FUENTES*

TESI DOCTORAL (RESUM EN VALENCIÀ)

PRESENTADA PER: RUBÉN FUENTES GONZÁLEZ

DIRIGIDA PER: GUILLERMO RAMOS I MARÍA ÁNGELES LÓPEZ DATA:
JUNY, 2015

Comencem en l'apartat 1 d'introducció amb la formulació de la hipòtesi, menció dels antecedents i estat actual del tema, així com una exposició dels continguts. En el 2, apareix una exposició detallada de la metodologia a utilitzar, basada en les set característiques de la pintura vinculada al Zen de Shinishi Hisamatsu. Estes característiques són les següents: 1 - Asimetria, 2 - Simplicitat, 3 - Austeritat Sublimitat o Majestuosa Sequedat, 4 - Naturalitat, 5 - Subtil Profunditat o Reserva Fonda, 6 - Llibertat d'Afeccions, i 7 - Tranquil·litat. En l'apartat 2.1 s'exposen elements essencials de la filosofia i la pràctica del Budisme Zen, així com la seua vinculació al Taoisme, per la influència directa que va tindre en el context de naixement de les set característiques.

En l'apartat 3, s'analitzen obres de quatre pintors xinesos i tres japonesos on s'evidencien les set característiques de la pintura vinculada al Zen. Es

presenten algunes dades biogràfiques dels autors, especialment els que tinguen a veure amb la producció pictòrica i la seua vinculació a la pràctica del Zen. Prèviament en el 3.1, estudiem els dos primers principis de la pintura xinesa de Hsie He, estos són necessaris per a la comprensió de l'estètica pictòrica xinesa tradicional: 1 - La circulació del *ch'i* produïx el moviment de la vida, 2 - El pinzell crega l'estructura. Veiem per mitjà d'estos dos primers principis, com el més important per a la pintura xinesa tradicional, és la captació del *ch'i* o energia vital, i no l'aparença externa dels objectes, este *ch'i*, és transmés gràcies a la pinzellada estructural en la qual està implicada la dualitat d'oposats yin-yang. Analizamos com estos principis estan vinculats amb característiques de la pintura Zen com la Simplicitat, la Naturalitat i la Tranquil·litat, així com amb l'expressió del Ser Sense Forma. D'esta manera en el 3.2, entrem en l'anàlisi d'obres de dos pintors xinesos de la dinastia Song del Sud que van encarnar i van donar forma a l'estètica Zen: Mu Xi i Liang Khai. En el 3.3, explorem obres de Zhu Da i Shitao, a la llum de les set característiques. De Shitao veiem també fragments dels seus textos teòrics, i la formulació del concepte de pinzellada única. En el 3.4, veiem l'obra del pintor japonés Sesshū Tōyō, es mostren tres estils fonamentals que en el seu versàtil producció va crear este mestre: un més detallat, suau, de traços diluïts, un altre de línies grosses, dur, sec, definit, i un sintètic i espontani cridat hatsu boku o de tinta esguitada. Estudiem en el 3.5 obres dels també japonesos Hakuin Ekaku i Sengai Gibō i la seua relació amb el gènere zenga, literalment pintura Zen.

D'Hakuin Ekaku analitzem algunes obres de caràcter cal·ligràfic que ens ajuden a comprendre la influència de l'estètica Zen en artistes occidentals. En Sengai Gibó veiem la llibertat i espontaneïtat absoluta en el traç de la tinta, i la síntesi a un alt nivell de Simplicitat i Llibertat d'Afeccions arribant inclús a l'abstracció total.

L'apartat 4 és un capítol de suport, una introducció a algunes obres occidentals del segle XX on s'evidencien les set característiques de la pintura vinculada al Zen. Així veiem pintures tant d'artistes europeus com nord-americans, les pintures analitzades són de: Hans Hartung, Pierre Soulages, Jean Degottex, Henri Michaux, George Mathieu, Fabienne Verdier, Mark Tobey, Robert Motherwell, Franz Kline, Jackson Pollock, Mark Rothko, Cy Twombly, Brice Marden, Antoni Tàpies i Fernando Zobel. Este apartat 4 permet una entrada gradual i sense xocs abruptes als pintors cubans proposats en el següent capítol.

En el 5 entrem en l'anàlisi de pintures amb predomini monocromàtic a la llum de les set característiques de Tomás Sánchez i Leandro Soto. Veiem com es manifesten vincles estètics amb les pintures xineses i japoneses analitzades en apartats anteriors. En les obres de Tomás Sánchez podem veure una major relació amb la Simplicitat, l'Austera Sublimitat, la Reserva Fonda i la Tranquil·litat, mentres que en els treballs de Leandro Soto, s'aprecien més la Asimetria, la Naturalitat i la Llibertat d'Afeccions. Fragments d'una entrevista

realitzada a cada un dels artistes, servix com a corroboració dels criteris exposats.

Finalment, el capítol **6**, està dedicat a obres produïdes per l'autor d'esta tesi, en les quals estan presents les set característiques. S'introduïx amb un text sobre els processos de la pràctica de l'art del pinzell i la tinta, el qual es resumix en tres etapes: 1 - començaments plens d'il·lusions, ingenuïtat i una certa arrogància, 2 - pràctica intensiva de les regles i la disciplina, 3 - oblit de si mateix i superació de la regla. Es veuen al mateix temps trenta-tres obres on s'aprecien diferents tipus de pinzellada i amb diversos graus d'Asimetria, Simplicitat, Llibertat d'Afeccions i Fonda Reserva, fins a arribar a una síntesi abstracta. Estes obres estan agrupades en quatre sèries: *Sorpresa davant del gran*, *Sorpresa davant del xicotet*, *Paisatge en tres traços* i *Tintes esguitades*.

En l'apartat **7** veiem les conclusions amb un resum del camí seguit per a arribar a corroborar la hipòtesi inicial. La bibliografia en el **8** es dividix en Bibliografia principal, dins de la qual trobarem Llibres, Catàlegs, Llocs web i Tesis doctorals consultades que tenen una relació directa amb el tema proposat de la pintura vinculada al Zen, o als autors cubans analitzats. La Bibliografia secundària, comprén aquells textos que han servit de suport filosòfic al tema del Budisme Zen i el Taoisme. En l'apartat **9**, es troba una llista de les imatges que apareixen al llarg de la tesi amb totes les dades disponibles.

*ZEN INFLUENCES OF MONOCHROME EASTERN PAINTINGS ON THE ART
WORKS OF CUBAN ARTISTS TOMÁS SÁNCHEZ, LEANDRO
SOTO, AND RUBÉN FUENTES*

PHD THESIS (ENGLISH SUMMARY)

PRESENTED BY: RUBÉN FUENTES GONZÁLEZ

DIRECTED BY: GUILLERMO RAMOS Y MARÍA ÁNGELES LÓPEZ

DATE: JUNE 2015

We begin at chapter 1, an introduction to the formulation of the hypothesis, we mention the history and current status of the topic, as well as a presentation of the contents. At chapter 2, we expose a detailed discussion of the methodology, based on the seven characteristics of Zen painting discovered by Shinishi Hisamatsu. These characteristics are: 1 - Asymmetry, 2 – Simplicity, 3 - Austere Sublimity or Lofty Dryness, 4 – Naturalness, 5 - Subtle Profundity or Deep Reserve, 6 - Freedom from Attachment, and 7 - Tranquility. At the 2.1 the essential elements of philosophy and practice of Zen Buddhism and Taoism are established, as well as its direct influence in the context of the seven characteristics.

At chapter 3, we analyze four Chinese artists and three Japanese artists as examples of the seven characteristics of Zen painting. Some biographical

information of the painters is exposed, especially that connected with the artistic production and the practice of Zen. At the **3.1** we study the first two principles of Chinese painting by Hsie He, they are important to understand the Chinese traditional painting's aesthetic: 1 - Circulation of the *ch'i* produces life movement, 2 - Brush creates structure. We see these first two principles, as fundamental to the traditional Chinese painting, *ch'i* or life energy, is not found in the external appearance of objects, this *ch'i*, is transmitted through the structural brushstrokes in which the opposites yin-yang are involved.

We analyze how these principles are linked with characteristics of Zen painting such as Simplicity, Naturalness and Tranquility, as well as with the expression of the Formless Self. Thus in **3.2**, we enter into the analysis of the art works of two Chinese painters of the Southern Song Dynasty who embodied and shaped the Zen aesthetic: Mu Xi and Liang Khai. At the **3.3**, we explore the art works of Shitao and Zhu Da and, with the help of the seven characteristics. In Shitao we also analyze fragments of his theoretical texts, and the formulation of the concept of the single brushstroke. At the **3.4**, we see the art works of the Japanese painter Sesshu Tōyō and we analyze three fundamental styles: one more detailed and soft, another of thick lines, hard and more energetic, and a third one, synthetic and spontaneous called *hatsu boku* or splashed ink. At the **3.5** we study the Japanese painters Hakuin Ekaku and Sengai Gibon and its relationship with the Zenga style, literally: Zen painting. In Hakuin Ekaku we analyze some artworks of calligraphic character, that helps us to understand the

influence of Western artists in Zen aesthetics. In Sengai Gibon we see absolute freedom and spontaneity on the brush stroke, at a high level of simplicity and freedom from attachment even arriving to total abstraction.

The 4 is a support chapter, an introduction to some Western works of the twentieth century where the seven characteristics of Zen painting are evident. So we see both European and American artists, the analyzed painters are: Hans Hartung, Pierre Soulages, Jean Degottex, Henri Michaux, George Mathieu, Fabienne Verdier, Mark Tobey, Robert Motherwell, Franz Kline, Jackson Pollock, Mark Rothko, Cy Twombly, Brice Marden, Antoni Tapies, and Fernando Zobel. This section 4 allows a gradual entry to the Cuban painters.

At the 5 we study the mainly monochromatic paintings of Tomás Sánchez and Leandro Soto on the light of Zen painting's characteristics. We also expose an aesthetical link with the Chinese and Japanese paintings analyzed in previous chapters. At the art works of Tomás Sánchez we can see a better relationship with the Simplicity, the Austere Sublimity or Lofty Dryness and the Subtle Profundity or Deep Reserve, while at the art works of Leandro Soto, we appreciate more the Asymmetry, Naturalness and Freedom from Attachment. Excerpts from an interview with each of the artists, are a corroboration of the above criteria.

Finally, chapter 6 is dedicated to art works by the author of this thesis, in which the seven characteristics are found. It is introduced with an explanation of the

practice of *sumi-e* ink painting, which is summarized in three stages of the practice: 1 - beginning full of illusions, ingenuity and a certain arrogance, 2 - intensive practice of rules and discipline, 3 – forgetting about oneself and overcoming the rule. Then we show thirty-three art works in which Asymmetry, Simplicity, Austere Sublimity or Lofty Dryness, Naturalness, Subtle Profundity or Deep Reserve, Freedom from Attachment, and Tranquility are found. We can also see a progression from realistic paintings to an abstract synthesis. These art works are grouped into four series: *Astonishment in front of the great*, *Astonished in front of the small*, *Landscape on three brush strokes*, and *Splashed ink*.

At chapter 7 we explain the conclusions in order to corroborate the initial hypothesis. At the 8 the bibliography is divided into Main Bibliography, within we find books, catalogs, web sites and PhD theses that are directly related to the subject of Zen painting and to the analyzed Cuban artists. Secondary Bibliography, includes texts that have served as philosophical support the subject of Zen Buddhism and Taoism. Finally at chapter 9, you may find a list of the images that appear along with the thesis and with all available information.